



2º CONEIL

Estudos Interdisciplinares da Linguagem e Ensino - Volume 2

Organizadores:

Natanael Duarte de Azevedo

Renata Barbosa Vicente

Ivanda Maria Martins Silva

ISBN: 978-65-86901-94-8



2º CONEIL

Estudos Interdisciplinares da Linguagem e Ensino

Volume 2

Organizadores

**NATANAEL DUARTE DE AZEVEDO
RENATA BARBOSA VICENTE
IVANDA MARIA MARTINS SILVA**



Estudos Interdisciplinares da Linguagem e Ensino Volume 2

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

E82 Estudos Interdisciplinares da Linguagem e Ensino / organizadores, Natanael Duarte de Azevedo, Renata Barbosa Vicente, Ivanda Maria Martins Silva. - Campina Grande, PB: Realize editora, 2023.

193 p. : il; v2.

ISBN 978-65-86901-94-8

1. Ensino de línguas. 2. Linguagem não-binária. 3. Literatura. 4. Variação linguística. I. Título. II. Azevedo, Natanael Duarte de. III. Vicente, Renata Barbosa. IV. Silva, Ivanda Maria Martins.

21. ed. CDD 407.1

Elaborada por Giulianne Monteiro Pereira

CRB 15/714



REALIZE EVENTOS CIENTÍFICOS & EDITORA LTDA.

Rua: Aristides Lobo, 331 - São José - Campina Grande-PB | CEP: 58400-384

E-mail: contato@portalrealize.com.br | Telefone: (83) 3322-3222

COMITÊ EDITORIAL

ALEXSANDRO DOS SANTOS MACHADO (UFRPE)

ALFREDO CORDIVIOLA (UFPE)

BRENDA CARLOS DE ANDRADE (UFRPE)

CARLOS EDUARDO SOARES DA CRUZ (UERJ)

CLAUDIA ROBERTA TAVARES SILVA (UFRPE)

CLEBER ALVES ATAÍDE (UFRPE)

DOROTHY BEZERRA SILVA DE BRITO (UFRPE)

ÍÉDO DE OLIVEIRA PAES (UFRPE)

IRAN FERREIRA DE MELO (UFRPE)

ISABELA BARBOSA DO RÉGO BARROS (UNICAP)

IVANDA MARIA MARTINS SILVA (UFRPE)

JOÃO BATISTA PEREIRA (UFRPE)

JOSÉ TEMÍSTOCLES FERREIRA JÚNIOR (UFRPE)

LEONARDO LENNERTZ MARCOTULIO (UFRJ)

MARCELA MOURA TORRES PAIM (UFRPE)

MARIA CÉLIA LIMA-HERNANDES (USP)

MARIANNE CARVALHO BEZERRA CAVALCANTE (UFPB)

NATANAEL DUARTE DE AZEVEDO (UFRPE)

PAULO HENRIQUE DUQUE (UFRN)

REBECA LINS SIMÕES DE OLIVEIRA (UPE)

RENATA BARBOSA VICENTE (UFRPE)

SILVANA SILVA DE FARIA ARAÚJO (UEFS)

SILVIA RODRIGUES VIEIRA (UFRJ)

VALDIR DO NASCIMENTO FLORES (UFRGS)

VALÉRIA SEVERINA GOMES (UFRPE)

VICENTINA MARIA RAMIRES BORBA (UFRPE)

PREFÁCIO

Natanael Duarte de Azevedo¹

Renata Barbosa Vicente²

Ivanda Maria Martins Silva³

Estudos Interdisciplinares da Linguagem e Ensino - Volume 2

As fronteiras disciplinares entre os diversos campos do conhecimento já não conseguem dialogar com as demandas do descentramento, da alteridade, da heterogeneidade, do dialogismo, tendo em vista o cenário dinâmico da expansão da “inteligência coletiva” como nova forma de pensamento diante das potencialidades das conexões sociais nas redes abertas da internet. Neste cenário, a interdisciplinaridade contempla a necessidade de superar o paradigma da visão fragmentada de produção do conhecimento, buscando-se articular e produzir coerência dialógica entre diversos campos de saberes.

Como processo contínuo e inconcluso, a interdisciplinaridade orienta-se por uma atitude crítica e aberta à realidade, configurando movimentos de articulação entre teoria e prática. Conforme ressaltou Heloísa Luck, em sua obra “*Pedagogia interdisciplinar: fundamentos teórico-metodológicos*”, o objetivo da interdisciplinaridade é “promover a superação da visão restrita de mundo e a compreensão da complexidade da realidade, ao mesmo tempo resgatando a centralidade do homem na realidade e na produção do conhecimento, de modo a permitir ao mesmo tempo uma melhor compreensão da realidade e do homem como o ser determinante e determinado”. (LUCK, 1994, p. 60).

Sob o viés interdisciplinar, estudos linguísticos e literários conectam-se e dialogam com as demandas de ensino e aprendizagem nos cenários de

1 Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL/UFRPE)

2 Professora Adjunta da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL/UFRPE)

3 Professora Associada da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL/UFRPE)

educação básica e superior, tendo a linguagem como eixo norteador para pesquisas teóricas e/ou aplicadas. A linguagem assume especial destaque na contemporaneidade e revela dimensões dialógicas, em sintonia com práticas históricas, sociais e culturais. Em função da diversidade de abordagens teórico-metodológicas, os estudos da linguagem multiplicam-se e revelam interfaces trans/interdisciplinares com o ensino.

Reconhecendo a importância de ampliar o diálogo entre estudos da linguagem, interdisciplinaridade e ensino, o *II CONEIL – Congresso Nacional de Estudos Interdisciplinares da Linguagem* revelou-se como espaço de divulgação científica para fomentar reflexões teórico-metodológicas sobre diversos temas nos campos de Linguística, Literatura e Ensino, reunindo pesquisadores de todas as regiões do Brasil. Neste **Volume 2**, intitulado ***Estudos Interdisciplinares da Linguagem e Ensino***, o/a leitor/a terá a oportunidade de fazer uma imersão em pesquisas e relatos de experiências que focalizam o potencial dos estudos literários em suas dimensões trans/interdisciplinares.

No campo artístico-literário, a linguagem revela suas potencialidades significativas, simbólicas e transdisciplinares, convidando o/a leitor/a a descontar as redes intertextuais e intersemióticas da literatura como fenômeno polissêmico. A literatura propicia imersões estéticas que podem despertar o/a leitor/a para processos de construção e reconstrução de sentidos diante da inesgotabilidade da polivalência semântica que a obra literária sugere nos percursos da leitura.

Como fenômeno multifacetado, a literatura desperta os múltiplos olhares de pesquisadores/as que buscam, continuamente, investigar possíveis redes de significações em diversas possibilidades de atualizações literárias. Em conexões interdisciplinares com processos educativos, históricos e socioculturais, os estudos literários ampliam-se e evidenciam múltiplos horizontes de análises, teorias e críticas literárias.

No campo dos estudos literários, diversos/as pesquisadores/as participam desta publicação e evidenciam o lugar da literatura no cenário da produção científica. Os capítulos desta obra apresentam uma diversidade de temas e diferentes enfoques teórico-metodológicos, evidenciando interconexões entre linguagem, literatura, ensino e interdisciplinaridade.

As diferentes vozes de pesquisadores/as ressoam em uma espécie de orquestra polifônica, seguindo os termos bakhtinianos, e articulam leituras/pesquisas/estudos sob olhares diversos acerca da literatura em suas dimensões polissêmicas e intertextuais. Os textos, aqui reunidos, trazem contribuições para ampliar o debate no campo dos estudos literários e consolidam a

produção científica na área com articulações entre discentes, docentes e pesquisadores/as nos cenários de graduação e pós-graduação.

Os debates apresentados podem promover incrementos em processos formativos de educadores/as e educandos/as, considerando a necessidade de integrar pesquisas produzidas em meios acadêmicos e escolares a partir dos contínuos desafios enfrentados pelas universidades e escolas quanto ao redimensionamento de processos de pesquisas, ensino e aprendizagem com foco em estudos literários.

Convidamos o/a leitor/a à imersão nesta obra, com vistas a conhecer as diversas faces dos estudos literários em sintonia com reflexões teórico-metodológicas ancoradas em múltiplas perspectivas interdisciplinares. Esperamos que a leitura desta obra consiga fortalecer os caminhos da literatura rumo à valorização dos “saberes” e “sabores, conforme os termos barthesianos, inerentes aos processos de leituras e releituras que as obras literárias sugerem.

SUMÁRIO

SEÇÃO CAPÍTULOS

RICARDO REIS: DA HETERONÍMIA ÀS TELAS DE CINEMA	12
Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa	
Luiz Antonio Mousinho Magalhães	
LINGUAGEM NEUTRA: APLICAÇÕES NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	27
Liara Oliveira Magalhães	
Jorge Alves Santana	
EDUCAÇÃO LITERÁRIA ABERTA NA CULTURA DIGITAL: POTENCIALIDADES DE RECURSOS EDUCACIONAIS ABERTOS PARA PRÁTICAS DE LETRAMENTOS LITERÁRIOS	39
Ivanda Maria Martins Silva	
Maria Kaline de Lima Pedroza	
Eduardo Ferreira da Silva	
HISTÓRIA DOS JORNais ERÓTICOS BRASILEIROS DOS SÉCULOS XIX E XX	53
Natanael Duarte de Azevedo	
ETHOS E ANIMALIDADE NAS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA	67
Maria Bianca da Silva Marques	
Maria das Dores Nogueira Mendes	
O DISCURSO POÉTICO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO SOB UMA PERSPECTIVA SEMIOLÓGICO-ENUNCIATIVA	80
José Temístocles Ferreira Júnior	
“O MUNDO ESTAVA CALADO QUANDO NÓS MORREMOS”: LITERATURA, VIOLENCIA E O TRAUMA DO GENOCÍDIO DE RUANDA EM SCHOLASTIQUE MUKASONGA	93
Kleyton Ricardo Wanderley Pereira	

AS LITERATURAS NEGRAS NA ESCOLA: ESCREVIVÊNCIAS DE COMBATE AO COLONIALISMO. 107

Adrielly da Silva Gomes

Maria de Fátima Vilar de Melo

A EXPERIÊNCIA DA ELIMINAÇÃO: UMA BREVE ANÁLISE DO MEDO E DA VIOLENCIA LEGITIMADOS POR REGIMES DITATORIAIS NO CONTO “O JANTAR”, DE JULIÁN FUKS 117

Ivon Rabêlo Rodrigues

LITERATURA E VIDA SOCIAL: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO CONTO “FELIZ ANO NOVO”, DE RUBEM FONSECA 130

Gabriela Brasilino de Melo Simões

Brenda Carlos de Andrade

POR ENTRE FANTASMAS E MÁQUINAS DE GUERRA: O ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO, O CASO FERNANDO BONASSI E RODRIGO SANTOS 145

Doutoranda Wanice Garcia Barbosa (UFG)

Orientador Doutor Jorge Santana (UFG)

LITERATURA INFANTIL NO PROCESSO ENSINO/APRENDIZAGEM: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DOCENTE NO FUNDAMENTAL ANOS INICIAIS 163

Ana Christina de Sousa Damasceno

OS IMAGINÁRIOS SOBRE A VIOLENCIA CONTRA A MULHER NA MÚSICA DE AUTORIA FEMININA 169

Aline Mara de Almeida Rocha

SEÇÃO RESUMOS

POETRY SLAM E A FORÇA DA MULHER 184

Alessandra Marques da Silva Fagundes

VIOLÊNCIA DE GÊNERO: A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA NA POÉTICA DE MARIA VALÉRIA REZENDE 185

Isabela Rodrigues Lobo

Brenda Carlos

DIALÉTICA DA LEMBRANÇA E DO ESQUECIMENTO EM PORQUE ME UFANO DO MEU PAÍS (1900) DE AFONSO CELSO E A PÁTRIA BRASILEIRA (1909) DE OLAVO BILAC E COELHO NETO	186
Gabriela Fernanda Sêjo	
Alvaro Santos Simões Junior	
A CIDADE NA ENCRUZILHADA	187
Fernando Rafael de Albuquerque Silva	
Brenda Carlos de Andrade	
IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES NOS JORNais DO SÉCULO XIX: ESTUDO SOBRE GUPEVA E A ESCRAVA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS	188
Keyla Patrícia da Silva Macena	
Natanael Duarte de Azevedo	
TOMIE E O ETERNO RETORNO DE UMA MULHER ESQUARTEJADA	189
Isabella Giordano Bezerra	
D. NARCISA DE VILLAR, UMA EXPERIÊNCIA ARQUEODECOLONIAL NO ROMANTISMO BRASILEIRO	190
Taciana Ferreira Soares	
A VIOLENCIA SIMBÓLICA NA LITERATURA BRASILEIRA: UMA REPRESENTAÇÃO DA FORÇA FEMININA	192
Micheline Tacia de Brito Padovani	
A TRADUÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA À LUZ DA CRÍTICA GENÉTICA	193
Élvio Zenker Souza	



SEÇÃO CAPÍTULOS

RICARDO REIS: DA HETERONÍMIA ÀS TELAS DE CINEMA¹

Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa²
Luiz Antonio Mousinho Magalhães³

RESUMO

A partir da observação da categoria personagem, centrada na figura de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, que foi transmutado em personagem central do romance “O ano da morte de Ricardo Reis”, de Saramago, e, posteriormente, adaptado para a linguagem fílmica por meio de obra homônima de João Botelho, este artigo objetiva discutir a trajetória ficcional de Reis, em seu aspecto intermidiático, engendrada por três autores portugueses: o poeta das odes criado por Pessoa, o personagem literário de Saramago e aquele transsubstanciado para a linguagem cinematográfica, pelo olhar de Botelho. Para isso, apoia-se analiticamente em conceitos como hipertextualidade (Genette, 2010), adaptação (Stam, 2016; Hutcheon, 2013), dentre outros. Ricardo Reis, um dos três principais heterônimos pessoanos, foi eleito por José Saramago para ter a sua biografia, descrita em detalhes por Pessoa, continuada. O autor, então, valeu-se dos elementos constantes em cartas e demais escritos do poeta fingidor, para construir um personagem de ficção baseado em outro ser ficcional, que é uma das definições possíveis para a figura do heterônimo. Saindo, portanto, da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, temos um primeiro deslocamento desse personagem. Com a adaptação cinematográfica da obra “O ano da morte de Ricardo Reis” e com a consequente mudança do meio semiótico, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a

1 Este artigo faz parte de pesquisa de doutorado em andamento, fomentada pela CAPES.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, lettras.liviagayoso@yahoo.com.br;

3 Professor orientador: Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, UFPB, luizantoniomousinho@gmail.com.

produção e sobretudo a ampliação de sentidos da obra de arte. Este estudo contribui para a verticalização da problemática da análise fílmica, na medida em que se fomentam discussões nos âmbitos de ensino e pesquisa sobre o tema, considerando a expressiva – e quiçá irrevogável – adesão dos jovens ao discurso audiovisual, o que faz com que pesquisas sobre o letramento nessa área sejam relevantes para a formação acadêmica.

Palavras-chave: Ricardo Reis, José Saramago, João Botelho, Intermidialidade, Adaptação fílmica.

INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

Fernando Pessoa teve como principal característica estética de sua obra a criação de heterônimos, ou seja, de personagens, também escritores, com personalidade, biografia, obra e estilo próprios e diferentes daqueles do ortônimo.

Ricardo Reis, um dos três principais heterônimos pessoanos, foi eleito por José Saramago para ter a sua biografia, descrita em detalhes por Pessoa, continuada. O autor, então, valeu-se dos elementos constantes em cartas e demais escritos do poeta *fingidor*, para construir um personagem de ficção baseado em outro ser ficcional, que é também uma das definições possíveis para a figura do heterônimo.

Saindo, portanto, da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, temos um primeiro deslocamento desse personagem. Com a adaptação cinematográfica da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, em 2020, e com a consequente mudança do meio semiótico, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a produção e sobretudo a ampliação de sentidos da obra de arte.

Nessa perspectiva, é interessante observar o conceito de *sequel*, um recurso utilizado na literatura ou em outros objetos artísticos, como filmes, teatro, televisão ou música, que tem o condão de continuar, de maneira sequencial, e/ou expandir o enredo do texto original.

Nas ideias de Mazdon (2013), essa ferramenta também pode ser compreendida como um artefato textual complexo, capaz de oferecer uma potencialização nos modos de recepção textual, já que envolve e interliga dois produtos, em um *continuum criativo*, e, portanto, pode afetar os leitores/espectadores de maneiras várias e por distintos vieses.

Essa ideia pode ser facilmente utilizada na análise da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

O romance, que anuncia a morte do protagonista desde o título, é desenvolvido a partir de uma lacuna deixada, consciente ou inconscientemente, pelo poeta dos heterônimos, Fernando Pessoa, em relação a um de suas principais figuras literárias, o austero Ricardo Reis.

Na construção do heterônimo, Fernando Pessoa não engendrou a morte de Reis, apenas nos informou que, uma vez que ele era um monarquista fervoroso, não havia aceitado a instauração da República portuguesa e, por isso, resolvera se autoexilar no Brasil. Com essa viagem, Pessoa deu fim à história do heterônimo.

Isso não significa, naturalmente, que a lógica heteronímica ficou inacabada ou que houve algum equívoco na condução de Pessoa – se é que é possível falar em erros, quando se analisa ficção –, uma vez que ele pode ter, de fato, optado por esse fim, relegando ao mitológico Ricardo Reis a contemplação do espetáculo do mundo em terras brasileiras.

O fato é que essa lacuna biográfica de Reis deu ensejo à elaboração do argumento do romance de Saramago que, a partir da noção de *sequel*, já pontuada, engendrou os meses seguintes ao retorno de Reis para Lisboa, oportunidade em que o heterônimo passa a ser protagonista de uma narrativa escrita em prosa, e pretende exercer seu ofício primevo, a medicina, após o período de autoexílio no Rio de Janeiro.

Assim, pode-se observar a progressão de um personagem, elaborada não pelo seu autor originário, já que Pessoa havia morrido em 1935, 49 anos antes do lançamento da obra de Saramago, mas por outro grande nome da Literatura Portuguesa, que, embora tenha usufruído da liberdade criativa para gerar novas situações e personagens que compuseram o enredo, tomou como pressuposto os traços – ora biográficos, ora estéticos – que foram determinados pelo criador original.

Trata-se, pois, da transmutação de uma persona que, inicialmente, fazia parte de um universo de fingimento poético, a heteronímia, e, depois, passou a pertencer à prosa, como um protagonista que manteve a essência do personagem originário, não obstante os acréscimos e/ou transformações naturais por que passam os personagens, quando das obras sequenciadas. Ademais, após o decorrer do tal ano apresentado no título da obra de Saramago, Ricardo Reis pôde, finalmente, ter um cabo, um fim, uma morte.

Em paralelo a essa noção de desfecho, é preciso ressaltar a ideia de que Pessoa reconhecia em seus heterônimos uma certa autonomia de existência e de perfil. O desenvolvimento do romance representou o ápice dessa independência ficcional, já que Reis foi lido e compreendido por Saramago como figura apartada da obra pessoana, passível de continuação, a partir dos índices deixados pelo autor original, não obstante ainda mantivesse encontros com o ortônimo – Fernando Pessoa ele-mesmo⁴ –, que lhe aparecia como fantasma,

4 Na análise da obra de Fernando Pessoa, utiliza-se o termo ortônimo para se referir aos escritos do poeta que excetuam aqueles de autoria heteronímica. O ortônimo seria, pois, o autor ele-mesmo, enquanto os heterônimos consistiriam nos poetas criados por Pessoa, com biografia e estilo próprios e diferentes daquelas que ele possuía, criação essa que se configura como sua principal característica estética.

ora para discutir sobre assuntos que lhes eram caros, ora para fazerem-se companhia.

Nesse sentido, após 36 anos do lançamento do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Botelho lançou a adaptação do livro de Saramago, mantendo o título original.

Eis que nos deparamos com uma nova roupagem de Reis, adaptado, agora, à linguagem cinematográfica. Na película, é possível fazer análises tão acuradas quanto reflexivas acerca dos sentidos produzidos no espectador, que passou a ter diante dos olhos, por meio das cenas do audiovisual, aquilo que, até então, só frequentava a sua imaginação de leitor de poesia, no caso do heterônimo, e de prosa, em se tratando do romance.

Não se pode olvidar, nesse contexto, a ideia de palimpsesto, engendrada por Genette (2010): como um pergaminho da antiguidade que se desenrola à medida que é lido, deparamo-nos, ao analisar Ricardo Reis, com um personagem de filme, inspirado e adaptado de um romance que, por sua vez, baseou-se em um heterônimo.

Em sua teoria da transtextualidade, dentre os elementos que a compõem, o autor apresenta uma ferramenta relevante, para os fins de análise do percurso de Ricardo Reis nos três momentos de sua vida ficcional, qual seja o conceito de Hipertextualidade:

É toda relação de um texto ‘B’ – que é chamado de hipertexto – a um outro texto anterior ‘A’ – que é chamado de hipotexto – sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não é aquela do comentário/de forma que não se parece com um comentário. Esse tipo de textualidade é de ordem tal, que ‘B’ não fala nada de ‘A’, mas não pode existir sem ‘A’, já que ele resulta de uma operação que eu denominarei, ainda provisoriamente, de transformação, e que, em consequência, evoca mais ou menos manifestações, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (GENETTE, 2010, p.18)

Em outras palavras, observamos um escritor de prosa, que, tomado pelo respeito ao criador, resolveu discorrer sobre a criatura, dando-lhe um desfecho e contextualizando-o, ainda, com a situação sociopolítica por que passava Portugal no ano em que se passa a narrativa. O filme, por sua vez, vem enriquecer a análise da trajetória do personagem, sob a ótica de outra linguagem, e, por essa razão, possibilita um olhar crítico sobre a questão das adaptações de obras literárias e a consequente produção de sentidos que elas possibilitam.

No tocante à adaptação, antes de trazermos à tona as leituras do filme, podemos ressaltar, a priori, algumas concepções que se fazem essenciais para

a análise do filme *O ano da morte de Ricardo Reis*: a primeira é a de que as obras – romance e película –, embora transitem pelo viés comparativo em alguma medida, já que existe um liame explícito que as embarçam, precisam ser compreendidas levando-se em consideração a natureza semiótica distinta entre os dois objetos. (BRITO, 2006)

Essa noção justifica a ideia trazida por Stam (2006), no sentido da prática pouco rentável de avaliar uma obra audiovisual com parâmetros baseados em fidelidade ou infidelidade. Isso porque, segundo o autor, essas nomenclaturas têm raízes em preconceito diversos, que passam pela concepção da antiguidade da palavra escrita, e, portanto, de uma pretensa superioridade em relação a outras linguagens, dentre elas a cinematográfica; ou pela visão dicotômica de perda e ganho, em que os elementos da narrativa primária e a de segunda mão (GENETE, 2010), são sopesados, de modo que o valor da segunda é atribuído pela presença de elementos que se entrelaçam com a primeira.

Além disso, e com o mesmo raciocínio, o autor pontua as discussões sobre iconofobia, logofilia e parasitismo, criticando a concepção do enfrentamento das adaptações como obras inferiores e impuras, porque, supostamente, aproveitavam-se daquela pré-existente e, por isso, podiam ser encaradas como impuras.

Nesse sentido, a análise toma por base todas essas idiossincrasias presentes nos meios intersemióticos.

METODOLOGIA

Na perspectiva da adaptação filmica, discutimos a película tomando como pressupostos as ideias de Bazin apud Mousinho; Silva (2017), quando afirma que “não se trata de resistir às influências, mas de aceitar as semelhanças”, de Cândido, ao dizer que “o cinema é tributário de todas as linguagens” e de Linda Hutcheon (2013, p. 28), ao aduzir que:

Adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar a homenagem, copiando-o.

No processo analítico, as intenções buscadas por João Botelho para a consecução do audiovisual constituem um bom objeto para a leitura, uma vez que, nas palavras de Azerêdo (2012, p.133), “as escolhas e as ausências sempre implicam premissas ideológicas e resultam em efeitos não menos ideológicos”.

Por isso, o mapeamento dos três momentos ficcionais de Ricardo Reis – o heterônimo, o personagem de romance e o personagem cinematográfico – foi realizado com atenção às peculiaridades de cada meio semiótico.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Na análise do filme, pode-se questionar por que, dentre as inúmeras obras de Saramago passíveis de adaptação, justamente *O ano da morte de Ricardo Reis*? Esse seria um primeiro questionamento a ser colocado em discussão.

O próprio cineasta sugere uma resposta ao afirmar, em entrevista concedida à Rádio e Televisão de Portugal – RTP –, quando da divulgação do filme:

Os anos de 35/36 foram horríveis na vida da Europa e parece que não aprendemos nada com eles. Não havia essa pandemia invisível, mas havia uma pandemia terrível que estava a se reproduzir. É o ano em que Mussolini invade a Etiópia, é o ano em que Hitler começa a invadir os países limítrofes, é o ano da terrível Guerra Civil da Espanha, aqui ao lado, que matou milhares de pessoas, carnificinas, coisas violentas, como se os seres humanos não existissem, e um ano também, cá em Portugal, em que é constituído o Estado Novo [...] Hoje, se repararem no mundo, vão acontecer Trumps, Bolsonaros, o Putin, o ditador chinês, guerras a cercar a Europa, que estão muito perto [...]. De repente, estamos a criar uma sensação de medo, e o pior do medo é ter medo do medo. [...] Eu pensei que isso já tinha acabado, e aí voltou. Foram essas coincidências que me levaram a escolher esta obra. Há outras obras de Saramago, mas este é adaptável, e o herói principal é o ano de 36. (transcrição nossa – informação verbal)

O efeito ideológico, então, surge desde a análise dos paratextos (Genette, 2010), como o caso da citada entrevista, e percorre os 128 minutos do longa-metragem, imbricando-se nas relações dos personagens e justificando ações e omissões desses. Configura, portanto, uma manifesta representação da intertextualidade que, nas ideias de Azerêdo (2012), possibilita a discussão sobre a cultura de massa, em paralelo ao cânone, e valoriza a criatividade proveniente do diálogo entre as diferentes linguagens, em vez de hierarquizá-las.

Na película, Ricardo Reis surge em uma Lisboa perpassada por ideias totalitárias, ao retornar ao seu país de origem, após o autoexílio. A chuva, que aparece em várias tomadas, a começar pela sequência inicial da chegada do médico ao porto, desembarcando do Hiland Brigade, passa pelo percurso de táxi até o Hotel Bragança e também está presente em alguns encontros do

protagonista com o fantasmagórico Fernando Pessoa, parece simbolizar aqueles tempos sombrios em que as palavras e as ações, por vezes, tornavam-se escorregadias e arriscadas.

Figura 1 - Ricardo Reis retorna a Lisboa no Hiland Brigade



Fonte: Ar de filmes, 2020.

O frame revela, ainda, outro recurso muito explorado por João Botelho na película, que é o *fade in / fade out*, ferramenta, aliás, a que ele também recorre em outras obras, como em *Filme do Desassossego* (2010) e *Os Maias* (2014).

No filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, esse recurso costuma aparecer em momentos de transição, após alguma reflexão do protagonista sobre a necessidade de tomada de decisões. Como sabido, uma vez que ele afirma em seus escritos como heterônimo que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” – citação inclusive tomada como epígrafe do romance de Saramago –, nessas ocasiões, a contemplação costuma se sobrepor à atitude, seja ela direcionada a um posicionamento político mais veemente, seja voltada à assunção de uma relação amorosa. Nesse contexto, o segundo que antecede o *fade out*, nas tomadas, é sempre acompanhado de um olhar absorto de Reis para um horizonte que, muitas vezes, parece distante de sua realidade.

Nesse ponto, é preciso enaltecer a competência da obra audiovisual para a expansão desse efeito, uma vez que se apropria de uma característica comportamental de Ricardo Reis, baseada em suas bases hedonistas e epicuristas, ampliando-a com sutileza e perspicácia. No romance de Saramago, ainda que essas características do personagem sejam verbalizadas ou compreendidas

nas entrelinhas, o silêncio reflexivo, seguido pelo *fade out*, elementos passíveis de análise somente no filme, têm o condão de potencializar esse sentido.

Ressalte-se que esse recurso – o silêncio seguido pelo *fade out* – não é utilizado apenas nas cenas protagonizada por Reis, mas por outros personagens, como nas observações de Lídia, a camareira do hotel e amante de Ricardo Reis, que, vale ressaltar, possui o mesmo nome da musa citada por tantas vezes nas odes do heterônimo. No mesmo sentido, as sequências das conversas com o pai de Marcenda e as curiosas intervenções do funcionário do hotel são, muitas vezes, marcadas por esse silêncio eloquente que causa certo desconforto ao espectador, já que acabam revelando traços escusos dos personagens.

Ainda em se tratando da ideia de sombra, é preciso ressaltar que o filme foi rodado em preto e branco, inicialmente, pela dificuldade de orçamento pontuada pelo diretor, no que se refere a reconstruir, sobretudo nas externas, os ares do primeiro terço do século XX, momento em que a narrativa se desenvolve. Essa escolha acabou tendo como consequência salutar um jogo de contraluz muito significativo em relação aos espaços e aos personagens. Segundo João Botelho:

Eu fiz um truque que é bom, que é assim: luz muito forte nos atores, à volta nada [...] Escurece-se tudo que está à volta e ilumina os atores, que é o que interessa, a cara dos atores e o que eles dizem. O resto é a emoção que as pessoas veem. (BOTELHO, 2020 – informação verbal)

Figura 2 – Luz e sombra



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Assim, tanto nas tomadas internas, muitas delas dentro do Hotel Bragança, onde Reis reside quando retorna a Lisboa, como nas externas, que se revezam

nas caminhadas do personagem pelo café A Brasileira, pelo parque, pelo cemitério dos Prazeres, onde o corpo de Pessoa estava enterrado no túmulo da avó Dionizia – o que é destacado com um close na lápide – ou uma festa de carnaval, o jogo entre o claro e o escuro, entre luz e sombra é plenamente perceptível.

Como exemplo de uma cena interna que utiliza esse recurso, podemos apontar a primeira visita de Fernando Pessoa a Ricardo Reis. O cenário se encontra na penumbra e apenas uma fresta de luz aparece embaixo da porta do quarto 201, simbolizando a chegada fantasmagórica do ortônimo. Na sequência seguinte, pode-se observar apenas o vulto de Pessoa e a fresta de luz – seria o criador uma luz na vida da criatura, ou sua(s) sombra(s)?

Ainda acerca das sombras, no filme, ao comentar com Reis que depois de morto não consegue mais se ver no espelho, não obstante ter consciência de que está a mirá-lo, Pessoa escuta do médico: “No entanto, tem sombra”. Ao que rebate, de imediato: “É tudo que tenho”. Essa resposta do poeta, a depender do repertório do espectador, espraia-se pelos mais de 127 sombras – ou heterônimos – que ele criou ao longo de sua trajetória.⁵

Ademais, pode-se mencionar a festa de carnaval, em que, após combinar com Fernando Pessoa que eles se encontrariam na rua e que o último estaria fantasiado de morte, Ricardo Reis protagoniza uma sequência persecutória e angustiante, já que não consegue encontrar seu amigo, muito embora queira enxergá-lo em cada um dos foliões que se disfarçavam de morte – um macacão preto com costelas desenhadas na cor branca, que também enfatizava a noção de claro e escuro, de luz e sombra.

Aqui também revisitamos a questão tipicamente pessoana da máscara, do fingimento, da persona, da busca por si e por outros, que é retratada em uma sequência com ares de *thriller* e que revela o sentimento de angústia, de medo e de abandono daquele personagem que via em seu amigo/criador a firmeza para seguir adiante ou para permanecer com segurança, inclusive perguntando-lhe expressamente no filme: “Haverá alguma coisa que só a mim pertença?”, pelo que Fernando Pessoa lhe responde: “Provavelmente nada”.

Outra sequência em que o jogo de luz e sombra aparece de forma significativa é aquela apresentada na cerimônia que exalta os governos totalitários da época, enaltecedo especialmente a ditadura de Salazar, como se pode observar, no frame que segue adiante, nas faixas carregadas pelo público

5 José Paulo Cavalcanti Filho, em sua obra *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia* (2011), para além dos três heterônimos mais conhecidos e com obra mais extensa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, e do semi-heterônimo autor do “Livro do Desassossego”, Bernardo Soares, localizou 127 heterônimos com uma produção literária menos numerosa.

exaltado, que brada frases de apoio e devoção. Aliás, o ditador surge constantemente, no filme, seja com suas medidas publicadas nas notícias de jornal lidas quase diariamente por Reis, seja na foto estampada na parede da sala do oficial do Governo que notifica Reis para prestar-lhe esclarecimentos acerca do seu retorno a Lisboa. Em todas as ocasiões, o jogo de luz guia imediatamente os olhos do espectador para esses signos que remetem ao cenário político português da época retratada na narrativa.

Figura 3 - Faixas em defesa do regime totalitário em destaque



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Figura 4 - A suástica, no plano de fundo, em destaque



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Outro efeito visual impactante na película é que, à medida que se aproxima a hora da partida final de Pessoa, já anunciada desde o começo dos diálogos, quando ele finalmente iria se desvincular do mundo dos vivos e, portanto, cessar as visitas a Ricardo Reis, ele vai ficando translúcido, como se estivesse desvanecendo, tomando uma aparência mais etérea e menos humana. Essa noção é verbalizada no romance de Saramago, mas, indubitavelmente, muito mais comovente quando apreciada na expectação do audiovisual.

O mesmo raciocínio se dá com Ricardo Reis, quando ele se apercebe sem ganas de se posicionar diante das demandas que lhe aparecem: um filho, fruto de uma relação fortuita com uma empregada, prestes a nascer, a impossibilidade de corresponder aos anseios de uma jovem apaixonada, de família abastada, mas que ambiciona um amor tradicional, a efervescência política que lhe requer tomada de partido, e o fato de se sentir um estrangeiro em sua própria terra natal. Ao se dar conta dessas questões, o protagonista começa a refletir sobre a chance de acompanhar seu amigo, em uma viagem definitiva, e, com isso, passa a ficar, como ele é paulatinamente, cada vez mais transparente.

Figura 5 - Efeito de transparência aplicado em um Ricardo Reis que prefere desvanecer a enfrentar suas questões



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Em relação à *mise-en-scène*, ou seja, ao controle sobre o que aparece no filme, o que abrange elementos como cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens (BORDWELL; THOMPSON, 2013), cumpre destacar a presença constante dos espelhos nos cômodos em que Reis e Pessoa

se encontram, tanto no hotel quanto na casa que o médico passa a residir em momento posterior.

O objeto tem destaque nas tomadas realizadas no quarto de Reis e é ressaltado em alguns diálogos entre os personagens, ocasiões em que Pessoa lamenta não mais possuir reflexo, uma vez que está morto, e se posiciona diante do espelho com olhar de comoção, que é acompanhado por Reis, na tentativa consolar o amigo, minimizando a sensação de desconforto.

Nesse contexto, implicitamente, temos a referência ao poema “Não sei quem sou, que alma tenho”, do ortônimo, em que o sujeito lírico se utiliza de um símile, para se apresentar: “Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” O encontro entre Reis e Pessoa e os diálogos realizados, muitas vezes diante de um espelho, podem simbolizar as imbricações entre o poeta e seus heterônimos, entre o criador e suas múltiplas criaturas.

Temos, ainda, no âmbito dessa discussão sobre os espelhos, uma ligação com as ideias de dialogismo, delineadas por Bakhtin apud Stam (1992, p. 17), quando afirma que “o eu necessita da colaboração de outros, para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo.”.

Assim, por meio da análise dos dois meios semióticos, pudemos propor uma observação das diversas faces dos espelhos que refletem as relações construídas por Ricardo Reis em seu trajeto ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análises dos objetos, pudemos mapear as possibilidades de leituras transtextuais das obras, tomando como eixos noerteadores a categoria personagem, materializada por Ricardo Reis, e a adaptação filmica. Sob essa perspectiva, pudemos observar um personagem idealizado para se apresentar em apartado do seu criador originário – Fernando Pessoa –, mas que segue sempre com ele, em um viés polifônico, e parece extrair dessa convivência intensa, que se perpetua no além-túmulo, a sua própria sobrevivência.

Longe de “usar estereótipos simplificadores para analisar a obra” (MOUSINHO; SILVA, 2017, p. 17), uma vez que o texto de Saramago requer, para uma plena compreensão, do leitor/espectador um horizonte de expectativas que passa pela noção de fatos históricos e pelas inúmeras referências literárias que a obra possui, pretendemos, neste trabalho, pontuar, à luz da teoria da adaptação e respeitando as diferentes naturezas semióticas dos objetos artísticos, a produção e a ampliação de sentidos que os recursos utilizados no

audiovisual lograram, bem como uma proposta de leitura do percurso ficcional de Ricardo Reis.

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação filmica. In: **Estudos comparados: análises de narrativas literárias e filmicas**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

BOTELHO, João. **João Botelho adapta para cinema “O ano da morte de Ricardo Reis”, obra literária de José Saramago**. Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/joao-botelho-adapta-para-cinema-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis-obra-literaria-de-jose-saramago/>. Acesso em 02 out.2020.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa: uma quase autobiografia**. São Paulo: Record, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

GENETTE, Gerard. **Palímpostos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edição Vivas Vozes, 2010.

GOMES, Paulo Emilio Sales **A personagem cinematográfica**. In: A personagem de ficção. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MAZDON, Lucy. **Remakes, Sequels and Prequels**. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0128.xml>. Acesso em: 13 fev.2020.

MOUSINHO, Luiz Antonio; SILVA, Leonardo Gonçalves. **Adaptação literária no cinema como processo dialógico: o caso de Morte em Veneza**. Disponível em:

<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/766>. Acesso em: 02 mar.2021.

O ANO da morte de Ricardo Reis. [trailer] Direção de João Botelho. Lisboa: Ar de Filmes, 2020. Disponível em: <https://www.ardefilmes.org/AMRR/#trailer>. Acesso em 10 out.2020.

O ANO da morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. Lisboa: Ar de Filmes, 2020. Disponível, na 43.^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em: <http://43.mostra.org/br/filme/10153-O-Ano-da-Morte-de-Ricardo-Reis>. Acesso em: 23 out.2020.

PESSOA, Fernando. **Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática.** Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 03 out.2020.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa.** Vol. un. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

STAM, Robert. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. **Teoria e Prática Da Adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: Corseuil, Anelise. (ed.) Ilha do Desterro: film beyond boundaries. Florianópolis, n.51, julho/dezembro 2006.

LINGUAGEM NEUTRA: APLICAÇÕES NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Liara Oliveira Magalhães¹

Jorge Alves Santana²

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar o uso de linguagem neutra como pronomes de tratamento e na própria construção literária de narrativas contemporâneas escritas por autores transvestigêneres. Como o uso da linguagem neutra se estrutura dentro de uma narrativa e quais são as opções de uso para uma linguagem neutra e inclusiva são objetivos específicos deste artigo. Os trabalhos analisados: *A gravidade de Júpiter*, de Ariel F. Hitz e o conto “*A Máscara*”, escrito por Alice Priestly e presente na antologia *Subversives*, de organização de Daniele Cavalcante são ambos trabalhos que dialogam com o leitor jovem-adulto e que fazem uso da linguagem neutra no tratamento de suas personagens. Para a realização deste trabalho, a ideia do Bildungsroman queer, em especial, as reflexões de Jorge Alves Santana (2009) e Meredith Miller (2019) serão utilizadas para descrever as obras aqui analisadas. Teóricos como Judith Butler (2003) e Alef de Oliveira Lima (2021) serão utilizados para discutir transgeneridade e também a questão da disforia como marcador de experiência transvestigênere e a pesquisa realizada por Rodrigo Gonçalves Lima Borges da Silva, Waldez Cavalcante Bezerra e Sandra Bomfim de Queiroz (2015) será utilizada para discutir as questões de exclusão social que as pessoas transvestigêneres sofrem durante sua vida e a importância que a representação e inclusão dentro da literatura daquelas que utilizam-se da linguagem neutra para se identificarem tem na formação social de cidadão e para a garantia de dignidade e existência dessa parcela da população.

Palavras-chave: Linguagem neutra, literatura trans, literatura travesti, Ariel F. Hitz, Alice Priestly.

¹ Orientador,Mestrando Progra a de Pós-GraduaçãoFaculdadeemLtras LetrasLinguística da Universidade Federal de Goiás – UFG, liaraoliveira@proton.me

² Professor doutor, titular, de – UFG , jorgeufg@bol.com.br.

INTRODUÇÃO

Há uma evidente dificuldade de conceitualizar o que seria, de fato, o *Bildungsroman*. Contudo, os trabalhos de Wilma Patrícia Maas (2000), Karl Morgenstern (1988) e em especial os de Larissa Cruvinel (2004) e Jorge Alves Santana (2008) nos ajudam a criar uma conceitualização contemporânea de um termo que é historicamente tão complexo: este trabalho, portanto, aceita e trabalha em cima da definição de que o *Bildungsroman* é uma narrativa que descreve o arco de desenvolvimento de um personagem que passa por uma evolução (ou até mesmo involução) pessoal, espiritual e física, sem que esse processo esteja atrelado ao *zeitgeist*, ou seja, sem que este processo de evolução (ou involução) esteja atrelado ao que se espera do processo de desenvolvimento de um personagem. Aqui não há mais a necessidade de que o personagem termine sua narrativa como um perfeito exemplo do espírito de sua época. É importante pensar no personagem como ao mesmo inserido neste mundo, deslocado da obrigação de fazer parte dele. O que não significa dizer que o personagem não possa se adequar àquela realidade e aquele mundo, é apenas dizer que já não há mais a obrigação de que ele o faça.

É uma associação fácil de ser feita do *Bildungsroman* com as narrativas de *Young Adult*, em especial as narrativas LGBTQIAP+, um conceito que Meredith Miller (2019) chama de *Bildungsroman queer*, no qual esse processo de desenvolvimento do personagem é intrinsecamente ligado a sua descoberta e/ou aceitação de uma sexualidade ou gênero que estejam fora da matriz heterossexual que Butler (2003) discute e que tenho preferência por chamar de matriz cisgender.

Primeiramente, o que é o *Young Adult*? Daniela Maria Segabinazi e Severino Rodrigues descrevem o YA, sigla comumente utilizada para *Young Adult* como:

Esses livros, predominantemente enquadrados no gênero romance, apresentam, a priori, características, temáticas e linguagem que parecem se distanciar do que a crítica e a escola têm valorizado ao longo dos anos e, ao mesmo tempo, se aproximado mais dos anseios literários dos jovens leitores. (RODRIGUES; SEGABINAZI, 2021, p. 195)

Para qualquer um que acompanhe discussões sobre literatura em redes sociais, em especial o Twitter, sejam eles escritores, leitores, professores, estudiosos ou apenas usuários sem envolvimento com o estudo da literatura, esbarrar em comentários como a escola distancia os alunos da leitura apresentando

livros clássicos e canônicos da literatura brasileira, como livros de Machado de Assis e Clarice Lispector e sempre sugerem livros YA como uma alternativa para acordar nas crianças a vontade de consumir literatura.

Embora grandes sagas que se encaixariam no conceito, sim, conceito, de YA, pois é isto que ele é, um conceito: o YA pode ser ser romântico, de terror, de comédia. O gênero não interfere no formato e vice-e-versa, exceto, é claro, pela linguagem mas adolescente, juvenil e até mesmo simplificada utilizada na narrativa, terem sido responsáveis diretas e indiretas pela formação de incontáveis leitores, esta reclamação desconsidera o fato de que literatura não é apenas entretenimento: é também uma área de estudos, é história, sociologia, filosofia, política e muitas outras áreas do interesse científico e do pensar humano em formato lírico, poético e narrativo:

Willian Eduardo Righini de Souza (2020), em pesquisa empírica realizada em um clube de leitura para adolescentes do Ensino Médio de uma escola pública federal em São Paulo faz o seguinte comentário:

Pesquisas no Brasil e em outros países ocidentais têm revelado um quadro menos pessimista: ainda que com variações, há, na atualidade, até mesmo uma tendência positiva nas práticas de leitura dos adolescentes. Os jovens não leem apenas mais do que os mais velhos como se verifica uma pequena melhora nessa faixa etária na comparação com o passado recente. Porém, não são os clássicos exigidos na escola os procurados para leitura, mas títulos juvenis contemporâneos. Assim, confirmamos que há um descompasso entre aquilo que se lê na escola e em casa. Com a preocupação de formar leitores, surgem questionamentos de se a escola deve continuar insistindo na leitura de clássicos, já que, a primeira vista, eles afugentam os adolescentes do mundo dos livros. (SOUZA, 2020, p. 147)

Italo Calvino nos relembra:

E se alguém objetar que não vale a pena tanto esforço, citarei Cioran (não um clássico, pelo menos por enquanto, mas um pensador contemporâneo que só agora começa a ser traduzido na Itália): “Enquanto era preparada a cicuta, Sócrates estava aprendendo uma ária com a flauta. ‘Para que lhe servirá?’, perguntaram-lhe. ‘Para aprender esta ária antes de morrer’ ”. (CALVINO, 1993, p. 16)

São sim, importante as árias, mas também é importante considerar que literatura é, também, entretenimento. E quando estamos falando de uma literatura voltada para um público em formação, principalmente um público LGBTQIAP+ que não se vê representado nestes clássicos e que precisa dessa representação não apenas como confirmação de lugar de mundo, mas também para construção de identidade e reafirmação de possibilidade de existências, o YA, bem como o *Bildungsroman queer* são fundamentais para que estes leitores se encontrem, se entendam e principalmente, se vejam representados no mundo e na arte, uma ideia que se encaixa perfeitamente naquilo que Miller (2019) define como o *Bildungsroman queer*:

Bildungsromans gays e trans certamente estão vivos, especialmente no mercado de ficção Young Adult, tão faminto por narrativas de desenvolvimento estruturalmente unificadas. De fato, os protagonistas queer parecem sujeitos privilegiados para a ficção Young Adult em inglês na segunda década do século XXI, onde, produzidos por autores identificados tanto como queer e heterossexuais, eles representam a dinâmica de alienação/incorporação de forma mais geral. Novamente, esta é uma expressão adicional da centralidade do eu queer para as atuais noções ocidentais do correto eticamente. A nova e mais próxima relação entre sujeitos queer e identidades nacionais significa que os sujeitos do Bildungsroman queer funcionam muito como o jovem artista ou empreendedor emergente no Bildungsroman do século XIX. Eles foram incorporados como novos significantes do triunfo do pertencimento sobre a adversidade que é a relação mítica entre indivíduo e Estado-nação. (MILLER, 2019, n.p. tradução minha)

O *Bildungsroman queer* privilegia narrativas LGBTQIAP+ escritas e protagonizadas por pessoas que se encaixam nestas nomenclaturas e fogem daquilo que Judith Butler define como matriz heterossexual e que aqui tomo emprestado adicionando o cis ao termo, tornando-o matriz cis-heterossexual não para adicionar o componente de gênero na definição de Butler, afinal ele já está presente nela, mas para adicionar o componente cisgênero e afastá-lo de qualquer transvestigeneridade, um afastamento naturalmente óbvio mas que busco reforçar e evidenciar:

Uso o termo matriz heterossexual ao longo de todo o texto para designar a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados. Busquei minha referência na noção de Monique Wittig de “contrato heterossexual” e, em menor medida, naquela de Adrienne

Rich de “heterossexualidade compulsória” para caracterizar o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade. (BUTLER, 2003, p. 108).

Naturalmente, um grupo marginalizado acaba por desenvolver suas próprias regras de convivência e principalmente de sobrevivência. A língua não foge disso, como por exemplo o pajubá, uma língua definida por Amara Moira, escritora, putafeminista, ativista e doutora em teoria literária pela Unicamp como:

Essa língua se formou a partir do iorubá utilizado por religiões de matriz africana, ao qual por muitas décadas recorremos para nos comunicar sem que quem seja de fora entendesse (“pajubá”, por sinal, significa “segredo”, em iorubá). No entanto, visto que essa comunidade é marcada pela migração, cada vez mais a língua vem se expandindo, incorporando agora tanto expressões dos mais variados cantos do Brasil, quanto palavras dos idiomas de países onde há uma presença marcante de travestis brasileiras (como Itália, Espanha e França, por exemplo). Um caldeirão linguístico, portanto, no qual se encapsula a própria história do Brasil. (MOIRA, 2021, n.p.)

A língua neura não foge dessa necessidade de um grupo que não tem representação dentro da matriz cisheterossexual de se comunicar e principalmente de se identificar dentro de um sistema que, gramaticalmente, historicamente, socialmente e politicamente é feito para a exclusão destas pessoas, como indica a pesquisa realizada por Rodrigo Gonçalves Lima Borges da Silva, Waldez Cavalcante Bezerra e Sandra Bomfim de Queiroz:

Não encontrando espaço no contexto familiar para expressarem sua identidade de gênero, entram em contato com novas perspectivas de vida e começam a surgir outros sofrimentos, marcados por agressões físicas e psicológicas, histórias de discriminação e exclusão. Esse processo de exclusão se desenvolve como ondas, propagando-se da família para a comunidade, desta para escola, para os serviços de saúde e demais espaços e contextos de relações com que essas

pessoas venham a interagir (SILVA; BEZERRA; QUEIROZ, 2015, p. 368)

Não é intenção deste trabalho traçar uma linha histórica do surgimento da linguagem neutra, menos ainda esgotar as discussões sobre as possibilidades de aplicação que a linguagem neutra tem dentro da língua portuguesa, nem da constante evolução que a linguagem neutra apresenta. O objetivo deste trabalho é identificar o uso da linguagem neutra em obras de literatura brasileira contemporânea, na construção da identidade dos personagens dessas obras e dessas narrativas.

Portanto, tanto para a análise quanto para a compreensão da linguagem neutra exibida no *corpus*, o trabalho de Gione Caê e seu *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa* (2020) serão nossos pilares essenciais. Em pouco mais de vinte páginas, Caê, que se define como pessoa trans não-binária e preto nos apresenta conceitos e utilizações importantes da linguagem neutra. Em primeiro lugar, tece a diferenciação entre linguagem neutra e linguagem inclusiva, sendo a primeira uma maneira de evitar demarcação de gênero na construção da fala e da escrita, enquanto a segunda visa não demarcar o binarismo de gênero, mas não flexiona adjetivos ou pronomes. Um exemplo de linguagem neutra seria dizer “Elu é trabalhadore”. A mesma frase em linguagem inclusiva seria dita “Aquela pessoa é trabalhadora.”

Caê também comenta que intervenções que outrora foram pensadas como inclusivas, como o uso de X ou @ no lugar de demarcadores de gênero, como “amigxs” ou “amig@s” podem parecer inclusivas, mas:

é uma adaptação que “funciona” apenas na modalidade escrita da língua, pois na modalidade oral torna-se impronunciável. Dificulta também o acesso de pessoas cegas, surdas, com TEA (transtorno do espectro autista) e dislexia àquele conteúdo, isto porque os softwares usados para auxiliar na leitura de textos não reconhecem essas palavras com marca-dores “x” e “@”, ou seja, ao invés de incluir, exclui. (CAÊ, 2020, p. 8)

O restante do manual é recheado de exemplos de como usar os diversos sistemas de pronomes de linguagem neutra, afinal não existem apenas os mais comumente utilizados, como elu/delu, mas diversos outros como ile/dile; ilu/dilu; el/dels e incontáveis outros sistemas que surgem, se modificam e se solidificam com o uso, principalmente em redes sociais, provando mais uma vez o

organismo vivo que a língua é. Caê inclusive elabora uma tabela para melhor visualização desses sistemas:

Imagen 5 – Tabela

Tabela com os pronomes em todos os sistemas

Pronomes	Sistema Elu	Sistema Ile	Sistema Ilu	Sistema El
Ela/Ele	Elu	Ile	Ilu	El
Elas/Eles	Elus	Iles	Ilus	Els
Dela/Dele	Delu	Dile	Dilu	Del
Delas/es	Delus	Diles	Dilus	Dels
Nela/e	Nelu	Nile	Nilu	Nel
Nelas/es	Nelus	Niles	Nilus	Nels
Aquela/e	Aquelu	Aquile	Aquilu	Aquel
Aquelas/es	Aquelus	Aquiles	Aquilus	Aquels

Fonte: Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa (2020), de Gione Caê, página 20.

METODOLOGIA

É Tzvedan Todorov (2006) que descreve a pesquisa como a descrição do funcionamento do sistema literário e a análise dos seus elementos, evidenciando assim suas leis e a relação entre esses elementos. Partindo desse pressuposto, este projeto é um trabalho de análise do *corpus* escolhido, o livro *A gravidade de Júpiter*, de Ariel F. Hitz e o conto “A Máscara”, escrito por Alice Priestly e presente na antologia *Subversives*, de organização de Daniele Cavalcante, evidenciando como a línguagem neutra faz parte da narrativa e da identidade dos personagens das histórias.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em ambas as obras há a utilização da linguagem neutra de forma muito natural, em especial em “A Máscara”, de Alice Priestly, onde o uso nunca é questionado e a própria personagem principal alterna entre pronomes neutros e femininos.

Podemos observar a utilização da linguagem neutra em passagens como as seguintes: “A loja, inclusive, ostenta uma personalidade própria que, além de sarcástica e ácida, é hostil à maioria dos clientes, em especial aos mais próximos do meu avô.” (PRIESTLY, 2022, posição 183); “É mascarade se sentou sobre uma das poltronas, aguardando a conclusão de seu pedido – por mais

que eu repetisse mais de uma vez que levaria quase um dia inteiro para que o finalizasse.” (PRIESTLY, 2022, posição 204); “Também percebi que Nuri, a loja, estava atípicamente serena — quase pacata — graças à chegada daquela visitante inusitade. “Atípico”, analisei.” (PRIESTLY, 2022, posição 208); “Nossa relação, na prática, se aproximava de um contato familiar — como a de uma avó e ume nete.” (PRIESTLY, 2022, posição 212); “— Queride, cê tem aquela pomada para cãibras, de cheirim forte? Mas só um cadinho, não precisa ser muito não. A minha acabou e vai que amanhã nósis precisa, num é?” (PRIESTLY, 2022, posição 217); “— Ah... tudo bem. Bom que eu te trago uns pão de queijo. E tu sabe que não precisa de tanta educação. Para ti é vó Rosa ou só Rosa, mi queride! — exclamou, retornando à porta.” (PRIESTLY, 2022, posição 225).

O uso da linguagem neutra continua em passagens mais longas, como em:

A tranquei por conta própria, peguei a maleta de meu avô e me despedi de mascarade.

Ao caminhar em direção aos fundos da loja, elu se ergueu de prontidão, numa tentativa óbvia de alcançar meu encalço — e, não minto, é senti quase como minha própria sombra. O nervosismo dominou minhas ações e, num impulso, me lancei sobre a porta dos fundos, trancando-a, sem que houvesse chance de ser reaberta. (PRIESTLY, 2022, posição 234)

E retorna a usos mais corriqueiros logo depois: “Cogitei, por um segundo, que, talvez, meu avô estivesse tentando me assustar de alguma forma — aliás, ele adorava pregar peças nes outros.” (PRIESTLY, 2022, posição 225) e em “Acreditei, por um milésimo, que havia sido abandonade à morte nas mãos daquele monstro.” (PRIESTLY, 2022, posição 261).

Durante a narrativa a utilização e a preferência por pronomes neutros em situações onde, corriqueiramente, palavras como “aos” ou “daquele” seriam utilizados jamais é explicada ou justificada. O texto de Priestly toma a linguagem neutra como pilar e constrói sua narrativa ao redor dos sistemas de pronomes que Caê nos explicou anteriormente. A linguagem neutra é, inclusive, utilizada, para não levantar questionamentos ou suposições sobre os gêneros dos personagens. Inclusive, em duas situações é personagem principal utiliza pronomes femininos para falar de si mesme: “Atravessei o quintal, sob a chuva, e, boquiaberta, fui surpreendida por aquela mesma figura.” (PRIESTLY, 2022, posição 252) e “Corri, sendo, contudo, impedida pela própria criatura, que se assegurou de lançar estilhaços em meus tornozelos.” (PRIESTLY, 2022, posição 265).

Essa troca de pronome suscita uma possibilidade de que é personagem utilize ou mais de um sistema de pronomes ou seja uma personagem de gênero fluido. Como a ideia da linguagem neutra é justamente remover a ideia de gênero do texto, respeito aqui a intenção da autora em não supor possibilidades de gênero de sua personagem e apenas retratá-la como é: uma personagem que se utiliza de pronomes neutros e femininos.

Em *A Gravidade de Jupiter*, o autor Ariel F. Hitz abre o livro com a seguinte dedicatória: “Para todos aqueles que se sentirem representados” (HITZ, 2019, posição 4). Embora durante a narrativa não exista um uso mais extensivo da linguagem neutra durante a narrativa, há importantes momentos, como o uso de linguagem inclusiva nas tentativas de A. de não utilizar pronomes femininos para falar de si mesma, mesmo estando mais confortável com eles: “Queria ser linda lindo atraente assim.” (HITZ, 2019, posição 187). Lembrando que a narrativa é construída como diário, imaginamos que A. primeiro utilizou o pronome feminino, sentiu-se ainda não acostumada à ideia, utilizou o pronome masculino, pronome que não se sente confortável com e, por fim, acabou por escolher uma palavra que não flexionava gênero. De maneira quase metalinguística, é um ótimo exemplo do uso da linguagem inclusiva e também de seu processo de utilização por escritórios.

Há inclusive, em certa cena, uma certa confusão de um dos personagens cisgêneros quando um personagem não-binário começa a utilizar diferentes pronomes em diferentes dias. Essa confusão é rapidamente resolvida e estes pronomes são prontamente respeitados, embora o personagem cisgênero ainda apresente um certo receio de errar o pronome do dia e machucar o amigo. O que não é, *necessariamente*, o uso de uma linguagem neutra, visto que tal personagem, Raví, se identifica como não-binária e agênero e utiliza pronomes masculinos e femininos. No entanto, é um exemplo ilustrativo que para além da neutralidade da linguagem ser importante para a garantia da existência e do respeito às identidades fora da matriz cisheterossexual, a fluidez em relação à linguagem também o é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alef de Oliveira Lima, antropólogo que pesquisa transgeneridade e educação, discorre sobre a disforia e seu uso como demarcador da identidade trans:

A problemática da disforia enquanto marcador de uma rede de identificação entre sujeitos Trans contém uma poderosa forma de “performatividade” (apud Butler, 2003) das relações de gênero. Principalmente quando se percebe, pelas

colocações vistas até aqui, que a disforia fornece um campo afirmativo de reconhecimento social. Essa identidade Trans produzida e tensionada por esse aspecto se traduz também em uma cobrança íntima por um bem -estar corporal e político. A questão, a rigor, de modo ainda um pouco superficial, seria: de que modo estabelecer uma identidade Trans e fazer, assim, parte de um grupo social? A luta social não aparece como um obstáculo ao vislumbre de pertencimento, mas uma perspectiva a ser integrada a outra matriz de identidade, agora não pautada pelo lastro da anatomia heteronormativa. (LIMA, 2021, p. 42)

Este bem-estar mencionado perpassa por diversas áreas como reconhecer o próprio gênero, a maneira como se é lide socialmente e como isso interfere e constrói a personalidade destes personagens.

Como Marcos Bagno afirma, “a língua é viva, dinâmica, está em constante movimento – toda língua é uma língua em decomposição e em recomposição, em permanente transformação” (BAGNO, 1999, p. 116)”. Tentar frear mudanças inevitáveis, principalmente quando elas se tratam de mudanças políticas pela visibilidade de identidades marginalizadas é, historicamente, o lado dos perdedores. Aos poucos, a linguagem neutra é cada vez mais utilizada em livros autopublicados e também em livros de editoras tradicionais. É uma mudança necessária, importante e urgente para abarcar identidades que sempre tiveram suas vozes e existências negadas.

REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico:** O que é, Como se faz. São Paulo: Loyola, 1999

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CAÊ, Gione. **Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa**, 2022. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/341736329_Manual_para_o_uso_da_linguagem_neutra_em_Lingua_Portuguesa>. Acesso em 15 maio 2022.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. **O Bildungsroman e o processo de aprendizagem em obras de Lygia Bojunga Nunes.** 2004. Dissertação de Mestrado. Goiânia, Goiás – UFG.

HITZ, Ariel F. **A gravidade de Júpiter.** Livro digital, 2019.

LIMA, A. O. **Tristeza, disforia e bem-estar:** Perspectivas etnográficas sobre a escolarização de Pessoas Trans. Campos - Revista de Antropologia, v. 22, p. 33-48, 2021.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: UNESP, 2000.

MILLER, Meredith. **Lesbian, gay and trans Bildungsromane.** In: GRAHAM, Sarah. **A history of the Bildungsroman.** Cambridge: Cambridge University Press, 2019, n.p. Disponível em <<https://www.cambridge.org/core/books/history-of-the-bildungsroman/lesbian-gay-and-trans-bildungsromane/21350520C-C3BE15A1C38CA6D99EA6C41>>. Acesso em 17 maio 2022.

MORGENSTERN, K. **Über das Wesen des Bildungsromans.** In: SELBMANN, R. **Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans.** Tradução de Wilma Patrícia Maas. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988. p.55-72.

PRIESTLY, Alice. A máscara. In: **Subversives.** Espírito Santo: Editora Triquetra, 2022. Org. Daniele Cavalcante. E-book.

RODRIGUES, Severino; SEGABINAZI, Daniela. **Literatura juvenil e/ou literatura Young Adult:** duas faces da mesma moeda? e-scrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU, v.12, n.º 2, 2021.

SANTANA, J. A. **Romance de formação e o caso do Künstlerroman.** Signótica, v. 15 n.1, 2008, p.35-51.

SILVA, R. G. L. B. Da; BEZERRA, W. C.; QUEIROZ, S. B. de. Os impactos das identidades transgênero na sociabilidade de travestis e mulheres transexuais. **Revista De Terapia Ocupacional Da Universidade De São Paulo**, v. 26 n. 3, 2015, p. 364-372.

SOUZA, W. Por que ler os clássicos na escola? Observações a partir de um clube de leitura para adolescentes. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, América do Norte, v. 17 n. 49, 2020. Disponível em <<http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/view/4182/47966882>> Acesso em 4 nov. 2022

EDUCAÇÃO LITERÁRIA ABERTA NA CULTURA DIGITAL: POTENCIALIDADES DE RECURSOS EDUCACIONAIS ABERTOS PARA PRÁTICAS DE LETRAMENTOS LITERÁRIOS

Ivanda Maria Martins Silva¹
Maria Kaline de Lima Pedroza²
Eduardo Ferreira da Silva³

RESUMO

Com a expansão da inteligência coletiva (LÉVY, 1999), a Educação Aberta vem se expandindo, por meio de práticas pedagógicas inovadoras; acesso aberto a materiais educacionais; autonomia do/a estudante; aprendizagem ubíqua; usos de Recursos Educacionais Abertos (REA). Vivemos a cultura livre, caracterizada por letramentos digitais do remix, e buscamos compartilhar, transformar e editar materiais, obras e recursos (LESSIG, 2004). Neste cenário, os REA podem apoiar a Educação Literária Aberta, integrada às práticas de letramentos literários e digitais, com base na compreensão da literatura como: fenômeno artístico/estético em suas dimensões políticas, históricas, culturais, psicológicas e sociais; produção estética aberta/flexível, pluridiscursiva, cronotópica, polifônica e dialógica (BAKHTIN, 2018); construção simbólica no campo literário (BOURDIEU, 2015) em seu potencial humanizador como direito humano (CANDIDO, 1995). Para dinamizar a educação literária, os REA podem ser inseridos em planejamentos didáticos e no desenvolvimento de metodologias ativas ancoradas nas demandas da cultura digital. Como

-
- 1 Doutora em Letras (UFPE), Professora Associada da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE/PROGEL/PPGTEG- UAEADTec, ivanda.martins@ufrpe.br
- 2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL) da Universidade Federal Rural de Pernambuco-UFRPE/UAEADTec, kalinelima3@gmail.com
- 3 Licenciado em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE/UAEADTec, pós-graduando em Literatura Brasileira – Focus, eduardoferreira092@gmail.com

objetivo geral, propomos investigar o papel da educação literária em tempos de inovações tecnológicas, tendo em vista as potencialidades dos REA no repensar de estratégias metodológicas para motivar práticas de letramentos literários. Quanto ao aporte teórico, a investigação tem como base as abordagens que discutem ensino da literatura, educação literária e letramentos literários - Cosson (2009, 2020); Silva (2003, 2005, 2014); Dalvi, Rezende, Jover-Faleiros (2006); Rouxel (1996, 2013); além de estudos sobre letramentos digitais, Educação Aberta e REA – Coscarelli (2016); Buzato (2007); Amiel, Gonsales e Sabrian (2020); Santana; Rossini; Pretto (2012). As articulações entre ensino de literatura, letramentos literários e REA podem ser relevantes em propostas direcionadas para uma Educação Literária Aberta, visando ao desenvolvimento de práticas de letramentos literários em sintonia com a cultura do remix, contexto em que as tecnologias digitais e os novos suportes influenciam as relações entre jovens leitores e a literatura.

Palavras-chave: Ensino de Literatura, Letramentos Literários, Recursos Educacionais Abertos- REA, Educação Literária Aberta, Cultura Digital.

INTRODUÇÃO

Em tempos de cibercultura (LÉVY, 1999) e cultura livre (LESSIG, 2004), os modelos educacionais são revisitados e diversas reflexões surgem para ampliar o debate sobre a educação em face das inovações tecnológicas e pedagógicas. As metodologias tradicionais, a ênfase na simples transmissão de conteúdos, os formatos e modelos de aulas pouco flexíveis, fechados e rígidos já não conseguem atrair os jovens estudantes imersos no dinamismo da cibercultura.

Dos espaços físicos e limitados das salas de aulas, vamos redimensionando nossos percursos de aprendizagem em movimentos dinâmicos no turbilhão digital do ciberespaço, com experiências de aprendizagens (cri)ativas, colaborativas, imersivas, personalizadas e ubíquas. A integração entre espaços educativos formais e não formais torna-se importante no cenário da cibercultura, compreendendo-se a cultura digital como “novo” paradigma para repensarmos a educação na sociedade em rede.

Na perspectiva de Lévy:

A grande questão da cibercultura, tanto no plano de redução dos custos como no do acesso de todos à educação, não é tanto a passagem do “presencial” à “distância”, nem do escrito e do oral tradicionais à “multimídia”. É a transição de uma educação e uma formação estritamente institucionalizadas (a escola, a universidade) para uma situação de troca generalizada dos saberes, o ensino da sociedade por ela mesma, de reconhecimento autogerenciado, móvel e contextual das competências (LÉVY, 1999, p.172).

Sem dúvida, o caráter móvel, ubíquo e personalizado dos percursos de aprendizagem transforma as relações dos sujeitos com os objetos do conhecimento. Na cultura digital, aprendemos a aprender a cada instante, a um clique do mouse, percorrendo os caminhos e descaminhos do turbilhão digital do ciberespaço. Ainda, considerando o pensamento do filósofo Lévy (1999), é importante entender que o ciberespaço envolve o movimento das tecnologias intelectuais e digitais que “amplificam, exteriorizam e modificam numerosas funções cognitivas humanas: memória (banco de dados, hiperdocumentos, arquivos digitais de todos os tipos), imaginação (simulações), percepção (sensores digitais, telepresença, realidades virtuais), raciocínios (inteligência artificial, modelização de fenômenos complexos)” (LÉVY, 1999, p. 157).

As tecnologias intelectuais, no campo da expansão do ciberespaço, inauguram novas possibilidades para a ampliação da inteligência coletiva, tendo em

vista as novas formas de acesso à informação e os novos estilos de raciocínio e de conhecimento. Neste cenário, a inteligência coletiva caracteriza-se pelas novas formas de pensamento diante das potencialidades das conexões sociais que se tornam viáveis pela utilização das redes abertas de computação da internet (LÉVY, 1999).

Com as potencialidades da ampliação da inteligência coletiva, sentimos a necessidade de compartilhar e divulgar informações, interagir nas redes sociais, trocar mensagens e construir percursos colaborativos de aprendizagens neste cenário dinâmico das tecnologias intelectuais, como bem coloca Lévy (1999). Essas ações surgem, também, em conexão com as características da cultura livre (LESSIG, 2004), ou seja, um novo conceito de cultura nascido com a era digital. Esse conceito de cultura, conforme aponta Lessig (2004), prega que todo conhecimento deve ser livre, de forma a possibilitar seu compartilhamento, distribuição, cópia e uso sem que isso afete a propriedade intelectual subjacente aos bens culturais. Lessig (2004) recoloca a ideia de liberdade como condição fundamental para o desenvolvimento tecnológico cultural.

É neste cenário de abertura, propiciado pela ideia de cultura livre, que são ampliadas as reflexões teórico-metodológicas sobre a Educação Aberta – EA. Esta pode ser entendida como um movimento que busca a integração entre os atores educacionais sobre o compartilhamento de ideias que favoreçam o acesso à informação e ao conhecimento de maneira livre, buscando tornar o processo educacional mais democrático para a sociedade, sobretudo, quando a geração desse conhecimento recebe aporte financeiro da administração pública (AMIEL; GONSALES; SABRIAM, 2020).

A Educação Aberta ganhou força em distintos setores da sociedade com a expansão das tecnologias digitais, intensificando a necessidade de: propiciar acesso aberto ao conhecimento para todas as pessoas; inovar práticas pedagógicas; incorporar a cultura do compartilhamento, a cultura livre do remix.

Conforme Santos (2012), o conceito de Educação Aberta precisa considerar a ideia de uma educação centrada na autonomia dos estudantes em face do cenário dinâmico da cibercultura, promovendo-se modelos disruptivos de abertura para processos de ensino e aprendizagem mais dinâmicos e flexíveis.

O projeto Iniciativa Educação Aberta no Brasil, realizado em parceria entre o Instituto Educadigital e a Cátedra UNESCO de Educação Aberta da Unicamp, elencou cinco características que envolvem a Educação Aberta: 1) práticas pedagógicas inovadoras e diversificadas; 2) acesso aberto a materiais educacionais; 3) autonomia do estudante por meio da ubiquidade na aprendizagem; 4) usos de recursos/materiais educacionais abertos em ambientes

on-line abertos, permitindo adaptações, reconfigurações, remix; 5) utilização de Recursos Educacionais Abertos – REA (SANTOS, 2012).

O movimento para uma Educação Aberta é uma tentativa de buscar alternativas sustentáveis para algumas das barreiras evidentes no que tange ao direito a uma educação de qualidade. Nessa perspectiva, o conceito de “abertura” não é necessariamente dependente de desenvolvimentos tecnológicos, e antecede a popularização de dispositivos digitais, da internet e da web, mas pode ser fortalecida por novas mídias. A EA deve ser compreendida na estreita relação entre educação, política e tecnologia, considerando os direitos digitais para “acesso à informação, à cultura e ao conhecimento para todas as pessoas, reforçando a liberdade de expressão e a privacidade e proteção de dados” (AMIEL, GONSALES, SEBRIAM, 2020, p. 43).

Propomos articular a noção de Educação Aberta aos eixos de letramentos literários (COSSON, 2020) e letramentos digitais (BUZATO, 2001; COSCARELLI, 2016; BARTON e LEE, 2015), em diálogo com as demandas de aprendizagem aberta e ubíqua na cibercultura. Neste sentido, defendemos a proposta inovadora de “Educação Literária Aberta - ELA” integrada às práticas de letramentos literários e digitais, com base na compreensão da literatura como: 1) fenômeno artístico/estético em suas dimensões políticas, históricas, culturais, psicológicas e sociais; 2) produção estética aberta/flexível, pluridiscursiva, cronotópica, polifônica e dialógica (BAKHTIN, 1993, 2018); 3) processo de intercomunicação entre autor-obra-leitor; 4) construção simbólica no campo literário (BOURDIEU, 2015) em seu potencial humanizador como direito humano (CANDIDO, 1995).

A Educação Literária Aberta revela-se com a expansão do ciberespaço e da inteligência coletiva (LÉVY, 1999), visto que as práticas de letramentos literários e letramentos digitais são redimensionadas em função da revolução digital. Conforme Chartier (2002), são observadas três revoluções quanto às transformações ocasionadas pelo texto digital: 1) revolução da modalidade técnica da produção do escrito; 2) revolução da percepção das entidades textuais; e 3) revolução das estruturas e das formas mais fundamentais dos suportes da cultura escrita (CHARTIER, 2002, p. 24).

Com as tecnologias digitais e a expansão do ciberespaço, abrem-se novos cenários de leitura e escrita que expandem o conceito de literatura para o fenômeno da ciberliteratura (SANTAELLA, 2012). A ciberliteratura configura-se por meio da literatura hipertextual e de cibertextos que incluem textos literários de estrutura mais complexa, os quais mesclam conexões híbridas entre múltiplas linguagens e diversos campos semióticos (SANTAELLA, 2012). As práticas de letramentos literários/digitais transformam-se e inauguram novas

possibilidades, tendo em vista formas contemporâneas de criação literária, a exemplo dos gêneros literários emergentes (fanfics, videopoemas, nanocontos, hipercontos, fotopoemas, e outros).

O presente estudo tem como objetivo geral investigar o papel da educação literária em tempos de inovações tecnológicas, tendo em vista as potencialidades dos REA no repensar de estratégias metodológicas para motivar práticas de letramentos literários. Quanto ao aporte teórico, a investigação tem como base as abordagens que discutem ensino da literatura, educação literária e letramentos literários - Cosson (2009, 2020); Silva (2003, 2005, 2014); Dalvi, Rezende, Jover-Faleiros (2006); Rouxel (1996, 2013); além de estudos sobre letramentos digitais, Educação Aberta e REA – Coscarelli e Ribeiro (2005); Buzato (2007); Amiel, Gonsales e Sabrian (2020); Santana; Rossini; Pretto (2012).

As articulações entre ensino de literatura, letramentos literários e REA podem ser relevantes em propostas direcionadas para uma Educação Literária Aberta, visando ao desenvolvimento de práticas de letramentos literários em sintonia com a cultura livre do remix, contexto em que as tecnologias digitais e os novos suportes influenciam as relações entre jovens leitores e a literatura.

REFERENCIAL TEÓRICO

(CIBER)LITERATURA E EDUCAÇÃO LITERÁRIA ABERTA - ELA NA CULTURA DIGITAL

A educação literária precisa dialogar com o dinamismo da cultura digital, no sentido de repensarmos concepções sobre literatura e relações entre autores- obras-leitores. Com o advento das mídias digitais, a configuração da literatura sofreu um salto qualitativo em todos os seus aspectos, tendo em vista as potencialidades das redes abertas e dos meios digitais. No ciberespaço, abre-se uma diversidade de oportunidades que expandem o conceito de literatura em função da emergência de novas formas de criação literária (SANTAELLA, 2012).

Segundo Viires (2006), é importante considerar o termo ciberliteratura como um guarda-chuva para designar pelo menos três ramos de produção literária na cibercultura, tais como: 1) todos os textos literários disponíveis na internet, divulgados em *sites* e *blogs* de escritores profissionais, em antologias digitais e em revistas literárias *on-line*; 2) textos literários não profissionais disponíveis na internet, tendo em vista espaços independentes de publicação, por meio de sites de escritores amadores, portais de grupos de jovens autores

ainda não reconhecidos pela crítica, exemplos de literatura em meios digitais (ficção fanzine, fanfics, textos baseados em games e narrativas coletivas *on-line*); 3) literatura hipertextual e cibertextos que incluem textos literários de estruturas mais complexas, explorando várias soluções possíveis de hipertextos e cibertextos multimídia que fazem a literatura misturar-se com artes visuais, vídeo e música.

A noção de ciberliteratura redimensiona a própria compreensão da literatura como “fenômeno complexo, multifacetado, dialógico, polifônico e cronotópico” (BAKHTIN, 2018) em contínua interação com as transformações socioculturais e históricas. A expansão do ciberespaço reconfigura a gênese do campo literário (BOURDIEU, 2015), considerando-se a ideia de que o entendimento da criação artística só é possível por meio do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público, agora transformadas pelas mídias digitais.

Nas reflexões sobre o campo literário em diálogo com a cultura livre, é preciso considerar a literatura como um direito humano que transforma as relações entre autores, obras e leitores. Na ótica de Cândido (2006), a arte literária é um sistema simbólico de interação que envolve os três elementos fundamentais da comunicação artística — autor, obra, público (CANDIDO, 2006). Nesse sentido, só podemos entender a obra literária fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (CANDIDO, 2006).

Quando pensamos em uma proposta de Educação Literária Aberta - ELA, precisamos considerar uma concepção multidimensional da literatura, como fenômeno interdisciplinar (BARTHES, 1980), dialogicamente integrado às práticas socioculturais. Além disso, o potencial humanizador da literatura como direito humano (CANDIDO, 1995) também precisa ser valorizado. Na ótica de Cândido (1995), a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Conforme o autor, “não há povo e não há homem que possa viver sem a literatura, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 1995).

Nesse sentido, a função da literatura está atrelada à complexidade de sua natureza, bem como ao seu caráter humanizador, ao seu papel nos processos de transfiguração da realidade e (re)invenção de realidades possíveis nos universos ficcionais. É justamente essa visão ampla da literatura que precisa ser mais valorizada na escola, no sentido de propiciar a construção de relações mais significativas dos jovens leitores com as obras literárias, reconhecendo-se o valor não apenas estético/linguístico da literatura, mas, sobretudo, o potencial transformador da leitura literária como ato político, simbólico, ideológico, histórico sociocultural.

É importante compreender a literatura na dinâmica dialógica entre o mundo representante (empírico) e as representações miméticas do mundo representado (ficcional) – (BAKHTIN, 1993), visto que a obra literária inaugura mundos possíveis, repletos de ditos e não ditos a serem atualizados pelo leitor. Como diria Bakhtin (2015), a linguagem literária “reflete e refrata a realidade”, revelando potencialidades dialógicas, polifônicas e plurilíngues representadas no universo ficcional. A leitura literária tem papel significativo na formação dos jovens leitores, tendo em vista as dimensões políticas, históricas, psicológicas, culturais e outras que transitam nas conexões entre autores, obras literárias e leitores.

Como agência importante nas práticas de letramentos literários, a escola precisa acompanhar a evolução dos estudos literários, no sentido de desenvolver estratégias metodológicas em sintonia com as demandas atuais relativas à Educação Literária na cultura digital. Defendemos que uma proposta de Educação Literária Aberta está integrada a alguns princípios fundamentais, tais como:

- Compreensão da literatura como fenômeno artístico-literário multifacetado, polifônico, dialógico e crontópico (BAKHTIN, 1993).
- Relações dinâmicas entre autores, obras e leitores no campo literário, reconhecendo-se a literatura no processo de intercomunicação e como direito humano (CANDIDO, 1995).
- Articulações entre experiências e práticas inovadoras quanto a letramentos literários e digitais.
- Propõe-se a noção de “letramentos literários digitais” como novo paradigma, unindo-se os campos de linguagem literária e linguagem digital nos processos de apropriações literárias e tecnológicas, considerando-se a integração entre práticas e eventos de letramentos.
- Práticas pedagógicas inovadoras para educação literária, com foco em metodologias ativas, tais como: gamificação, aprendizagem baseada em projetos, sala de aula invertida, aprendizagem entre times, laboratório rotacional, *design thinking*, e outras.
- Criação de expressões literárias, com foco na autoria criativa e na aprendizagem ativa de estudantes.
- Compartilhamento de Recursos Educacionais Abertos- REA no campo literário para disseminar a cultura literária no ciberespaço.
- Valorização de gêneros literários emergentes e de expressões da ciberliteratura.

- Integração entre experiências com Educação Literária em espaços escolares e não escolares, propiciando articulações entre educação formal e não formal.

Esses são apenas alguns princípios que podem apoiar os professores quanto a reflexões sobre propostas didáticas para construir a cultura da Educação Literária Aberta e valorizar a criação de experiências estéticas dos jovens leitores em contato com a literatura. De acordo com Silva (2019), propomos, neste processo, articulações entre três eixos importantes: 1) valorização de histórias/experiências de leituras literárias e práticas de letramentos literários digitais dos professores; 2) valorização de histórias/experiências de leituras literárias e práticas de letramentos literários digitais dos estudantes; 3) ação docente em mediações e compartilhamentos de histórias/experiências de leituras literárias e práticas de letramentos literários digitais na formação de “comunidades interpretativas” (FISH, 1986).

A Educação Literária Aberta é uma oportunidade de valorização da cultura livre do remix e dos compartilhamentos, visando à construção de experiências estéticas criativas de autoria no campo artístico-literário. A constituição de comunidades interpretativas, em articulação com a expansão da inteligência coletiva na cibercultura, pode ser uma alternativa interessante nesse cenário da cultura digital, no sentido de promover compartilhamentos de experiências nas esferas de letramentos literários e digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Repensar a educação literária em tempos de cultura digital é urgente. Educadores e educandos estão redimensionando seus papéis e os processos de ensino e aprendizagem já não são os mesmos configurados em formatos analógicos e tradicionais. Neste trabalho, propomos ampliar o debate sobre a educação literária, buscando estabelecer conexões com o movimento da Educação Aberta, tendo em vista as potencialidades dos Recursos Educacionais Abertos

Nos caminhos flexíveis da Educação Aberta, os Recursos Educacionais Abertos - REA representam as possibilidades concretas que temos em atuar no cenário da EA, ou seja, não apenas consumir um dado material disponibilizado, mas também contribuir como autor/a para a expansão da Educação Aberta. Podemos compreender os REA, na ótica proposta pela UNESCO (2015), como materiais de ensino, aprendizado, e pesquisa em qualquer suporte ou mídia, que estão sob domínio público, ou estão licenciados de maneira aberta, permitindo que sejam utilizados ou adaptados por terceiros.

O uso de formatos técnicos abertos facilita o acesso e o reuso potencial dos recursos publicados digitalmente. Os REA podem incluir cursos completos, partes de cursos, módulos, livros didáticos, artigos de pesquisa, vídeos, testes, softwares, e qualquer outra ferramenta, material ou técnica que possa apoiar o acesso ao conhecimento.

Em diálogo com o movimento da Educação Aberta, precisamos continuar refletindo sobre a literatura como fenômeno multifacetado, dialógico, polifônico, cronotópico, na esteira do pensamento bakhtiniano. É fundamental pensarmos em planejamentos didáticos, abertos, flexíveis, com foco em práticas significativas e criativas de letramentos literários digitais, visando ao envolvimento dos estudantes em seus próprios percursos de aprendizagens, cada vez mais com foco na criatividade, na autoria, em experiências flexíveis e imersivas com apoio de tecnologias digitais.

Certamente, o futuro da educação literária não está nas tecnologias aplicadas às práticas de letramentos literários, mas, sobretudo, estará evidenciado nas relações sociais/discursivas dos sujeitos, na expansão da inteligência coletiva, nas aprendizagens colaborativas, nas redes de interação, na afetividade, na abertura/flexibilidade/hipertextualidade, nas relações dialógicas entre discentes e docentes, na pedagogia do encontro, na pedagogia do diálogo, na pedagogia da autonomia e na certeza da inconclusão como processo histórico (FREIRE, 2002).

REFERÊNCIAS

AMIEL, T.; GONSALES, P.; SEBRIAM, D. (2020). A educação aberta no Brasil: dos recursos à promoção de direitos digitais. In: MALLMANN, E. M. et al (Orgs.). **REA: teoria e prática**. São Paulo: Pimenta Cultural.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Ed. Hucitec, 1993.

_____. **Teoria do romance I:** a estilística. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Teoria do romance II:** as formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTON, D.; LEE, C. **Linguagem online:** textos e práticas digitais. São Paulo: Parábola, 2015.

BOURDIEU, P. **Escritos da Educação.** Petrópolis: Vozes, 2015.

BUZATO, M. E. K. Sobre a necessidade de letramento eletrônico na formação de professores: o caso Teresa.” In: CABRAL, L.G., SOUZA, P., LOPES, R. E.V. & PAGOTTO, E.G (Orgs.). **Linguística e ensino: novas tecnologias.** Blumenau: Nova Letra: pp.229-267, 2001.

BUZATO, M. Desafios empírico-metodológicos para a pesquisa em letramentos digitais. **Trabalhos em Linguística Aplicada,** Campinas, 46(1): 45-62, jan./jun, 2007.

CAI, M.; TRAW, R. Literary Literacy. **Journal of Children's Literature,** v.23, n.2, pp. 20-33, 1997.

CANDIDO, A. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHARTIER, R. **A aventura do livro:** do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1999.

_____. **Os desafios da escrita.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COSCARELLI, C. (Org.). **Tecnologias para aprender.** São Paulo: Parábola, 2016.

COSSON, R. **Letramento literário:** teoria e prática. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

_____. **Círculos de leitura e letramento literário:** teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2019.

_____. **Paradigmas do ensino de literatura.** São Paulo: Contexto, 2020.

DALVI, M.; REZENDE,N.; JOVER-FALEIROS, R. (Orgs.). **Leitura de literatura na escola.** São Paulo: Parábola, pp.17-33, 2013.

DUDENEY, G.; HOCKLY, N.; PEGRUN, M. **Letramentos digitais.** São Paulo: Parábola, 2016.

FISH, S. Literature in the reader: affective stylistics. In: TOMPKINS, J. (Ed.). **Reader-response criticism:** from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp.70-100, 1986.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, L. **A literatura e o leitor:** textos da Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

_____. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. v.1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KAYAD, F. Teacher education: english language and literature in a culturally and linguistically diverse environment. **Education Research and Perspectives**, v.42, pp. 286-328, 2015.

LESSIG, L. (2004). *Free culture*: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity. Penguin Press.

LÉVY, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34.

PAULINO, G.; COSSON, R. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, R.; ROSING, T. (Orgs.). **Escola e leitura:** velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.

PRENSKY, M. Digital natives, digital imigrantes. **On the horizon**, MCB. University Press, v. 9, n. 5, Oct. 2001.

ROJO, R. Pedagogia dos multiletramentos. In: ROJO, R.; MOURA, E. (Orgs.). **Multiletraentos na escola.** São Paulo: Parábola, 2012.

SANTAELLA, L. A aprendizagem ubíqua na educação aberta. **Revista Tempos e Espaços em Educação**. Volume 7, Número 14 - setembro/dezembro, 2014.

_____. Para compreender a ciberliteratura. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 229-240, jul./dez, 2012.

SANTANA, B.; ROSSINI, C.; PRETTO, N. **Recursos educacionais abertos:** práticas colaborativas e políticas públicas. Salvador: Casa da Cultura Digital/EDUFBA, 2012. Disponível em: <<http://www.aberta.org.br/livrorea/livro/home.html>>. Acesso em 01 fev. 2017.

SANTOS, A. Educação aberta: histórico, práticas e o contexto dos recursos educacionais abertos. In: SANTANA, B.; ROSSINI, C.; PRETTO, N. **Recursos educacionais abertos:** práticas colaborativas e políticas públicas. Casa de Cultura Digital; Edufba, 2012.

SILVA, I. M. M. A literatura no Ensino Médio: quais os desafios do professor? In: BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. **Português no Ensino Médio e formação do professor.** São Paulo: Parábola, 2022.

SILVA, I. **Literatura em sala de aula:** da teoria à prática escolar. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE. Coleção Teses, 2005.

. Literatura em sala de aula: da teoria literária à prática escolar. **Anais do Evento PG Letras 30 Anos.** Vol. I (1): 514-527p., 2003. Disponível em: <https://pibidespanholuefs.files.wordpress.com/2015/07/texto-para-o-encontro-de-amanhc3a3.pdf> Acesso em: 07.09.2017.

. Literatura no ensino médio: conexões com orientações curriculares. **Olh@res,** Guarulhos, v. 5, n. 2, novembro 2017. 90-107p.

. Ensino de literatura: interfaces com a cultura digital. **Pensares em Revista.** São Gonçalo-RJ, n. 5, p. 62 – 82, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaremrevista/article/view/16550> Acesso em: 20 jun. 2018.

. Trilhas metodológicas para ensino de literatura. In: BARBUIO, E. et al. **Estudos da linguagem em perspectiva:** pesquisas em Linguística e Literatura. Recife: EDUFRPE, 2019.

VIIRES Piret. Literature in cyberspace. **Estonian Science Foundation grant**, n. 5965 2004-2006. p. 153-174. Disponível em: <http://www.folklore.ee/Folklore/vol29/cyberlit.pdf> . Acesso em: 12 jul. 2011.

ROUXEL, A. **Ensigner la lecture littéraire.** Rennes: Presses Universitaires, 1996.

_____. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. In: DALVI, M.; REZENDE, N.; JOVER-FALEIROS, R. (Orgs.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, pp.17-33, 2013.

UNESCO. **Forum on the impact of open courseware for higher education in developing countries**, 2002. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001285/128515e.pdf> Acesso em: 03 fev 2017.

UNESCO & Commonwealth of Learning. **Guidelines for Open Educational Resources (OER) in higher education**, 2015. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002136/213605e.pdf> Acesso em: 09 fev 2017.

HISTÓRIA DOS JORNAIS ERÓTICOS BRASILEIROS DOS SÉCULOS XIX E XX¹

Natanael Duarte de Azevedo²

RESUMO

A presença da pornografia na literatura passa a ser considerada como categoria a partir do século XIX através de suas qualidades formais, que criam possibilidades de análise que abrangem a intencionalidade da inserção do texto pornográfico e/ou a sua funcionalidade nos gêneros literários. Essa segunda possibilidade dá margem ao estudo dos elementos pornográficos da sátira, que servem de instrumento de crítica ao poder. Amparados em postulados teóricos de Hodgart (2010) e Frye (2014), segundo os quais a pornografia serve de instrumento para construção da sátira, vista pela ótica do ataque, buscaremos analisar de que modo a pornografia foi tomada como recurso satírico pelos jornais pornográficos brasileiros do final do século XIX e metade do século XX. Para compreender o contexto de produção e circulação dos jornais pornográficos e, consequentemente, como estes se apropriaram da pornografia, é necessário realizar uma investigação por meio dos métodos propostos pela História Cultural (CHARTIER, 1991 e 2007), segundo o qual a história da leitura e da literatura só se faz se o pesquisador levar em consideração as práticas e os modos de leitura, assim como a apropriação e a representação do discurso de uma dada época. Nossa pesquisa aborda, de modo mais específico, os discursos pornográficos e políticos que constituíram os jornais pornográficos para analisar os pontos de tensão e organização destes discursos em relação à crítica política presente no impresso. O objetivo de

1 Esse capítulo é o resultado parcial da pesquisa que recebe o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na modalidade Bolsa de Produtividade em Pesquisa (PQ2).

2 Professor Adjunto de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE; docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL) e do Programa de Pós-Graduação em História (PGH). Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq (PQ2), natanael.azevedo@ufrpe.br.

nossa pesquisa é compreender o discurso pornográfico nos jornais catalogados e a sua relação com a História da Literatura por meio da pornografia e da política. Nosso corpus será formado pelos gêneros utilizados para edição dos jornais que tratavam de questões pornográficas e político-sociais.

Palavras-chave: História da Literatura brasileira, História Cultural, Pornografia, Política, Sátira.

INTRODUÇÃO

Estabelecer como marco temporal da pesquisa o final do século XIX e o início do século XX, precisamente o intervalo entre os anos de 1898 e 1912, se justifica devido ao período de circulação dos jornais que tomo aqui como objetos de análise: *O Rio Nu* (1898-1916) e *O Riso* (1911-1912). Apresento como hipótese que o discurso pornográfico nos jornais brasileiros *O Rio Nu* e *O Riso* e as suas relações com a história da literatura ocorrem por meio do estreito diálogo estabelecido entre “pornografia e política” (AZEVEDO, 2015, p. 24). Essa hipótese apresentada trouxe algumas implicações para a construção do arcabouço teórico-metodológico empreendido na pesquisa, uma vez que considero a perspectiva de que o jornal pornográfico era um bem simbólico (BOURDIEU, 2005) e, portanto, deveria ser investigado pela História da Literatura e pela História Cultural, considerando o seu papel tanto na difusão e circulação de ideias, como nos modos de leitura e escrita no período da *Belle Époque* brasileira.

Nesse sentido, esta pesquisa justifica a sua importância e originalidade por resgatar uma parte da História da Literatura e da Leitura que caiu no esquecimento e por construir uma metodologia de análise voltada para a pornografia enquanto categoria literária, além de direcionar a investigação para objetos históricos como os jornais, e não apenas se voltar para a pesquisa nos livros que insistiram em permanecer na memória de alguns estudiosos da temática pornográfica (EL FAR, 2004; DEL PRIORI, 2005 e 2011). A escassez de pesquisas dessa natureza talvez se justifique pelo que alertou Alexandrian (1993, p. 9), em sua publicação francesa no ano de 1989³, “(...) os preconceitos, as falsas apreciações abundam, pois ele [o erotismo] não é ainda um objeto de tese universitária, com pesquisas aprofundadas e aparato crítico.”. Claro que vejo que essa afirmação não se aplica a pesquisas de sociologia, psicologia, psicanálise, entre outras, mas percebi na busca de material para fundamentação teórica da pesquisa uma certa dificuldade no que diz respeito aos estudos da literatura pornográfica, em especial, a que circulou em jornais jocosos que traziam em sua composição a temática da pornografia.

Assim, decidi me debruçar sobre o processo de composição e apropriação da pornografia na História da Literatura Brasileira, em especial, os escritos em jornais, uma vez que literatura e jornalismo se confundiam no cenário

3 A versão portuguesa com que trabalhei data de 1993, mas o texto editado pela *Éditions Seghers*, Paris, é de 1989.

brasileiro oitocentista: “A questão é que, na virada do século XIX para o XX, os campos literário e jornalístico ainda não eram tão distintos assim” (COSTA, 2012, p. 33).

Ao tratar da pornografia, faz-se necessário contextualizar o tema e situá-lo na história, uma vez que penso como Hunt (1999), para quem “a Pornografia tem uma História”, pois a pornografia assume diversas facetas no decorrer do tempo. Hunt (1999) identifica três momentos cruciais de formação da pornografia na arte: 1º) Na Antiguidade greco-romana: o erotismo sempre esteve presente nas produções humanas como representação do desejo da carne; 2º) No Renascimento europeu: a pornografia é citada pelos estudiosos como “primeira fonte moderna” (HUNT, 1999, p. 25) a partir dos escritos de Pietro Arentino (século XVI); 3º) Na ascensão da imprensa no século XIX: a pornografia só assume o *status* de categoria literária e representação visual a partir do século XIX, uma vez que “seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação” (HUNT, 1999, p. 11), quando “a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações” (HUNT, 1999, p. 13). Esse terceiro momento histórico apontado por Hunt (1999) é o que mais me interessa para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que trabalho com jornais que circularam no período da transição do século XIX para o XX.

Destaco que, muito embora a pesquisa inicial se debruce pelos jornais *O Riso* (1911-1912) e *O Rio-Nú* (1898-1916), aproximei-me de outros periódicos que continuam esquecidos pela historiografia da literatura como *O Bicho* (1903-1914), *Ceará Nu* (1901), *O Chico* (1906), *O Coió* (1901-1902), *A Coisa* (1902), *A Farpa* (1910), *A Maçã* (1922-1929), *Mascote* (1904-1912), *O Nabo* (1900), *Nuzinho* (1902), dentre outros que podem ser descobertos com a pesquisa, que se inserem em um contexto histórico de ascensão burguesa que, segundo Sodré (2011), estava diretamente relacionada à “grande imprensa” e à “imprensa política”. Essa ascensão burguesa se refletia tanto no melhoramento das publicações, como no investimento em máquinas tipográficas mais modernas.

Percebo que, com o desenvolvimento da pesquisa, muitos romances folhetins, romances curtos, contos e poesias pornográficas sucumbiram ao silenciamento imposto pelo cânone e manuais de literatura brasileira, contrariando a diversidade e heterogeneidade de textos literários que compõem os jornais mencionados acima, dos quais boa parte se encontra digitalizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ressalto que dada à complexidade da composição do impresso finissecular, precisamos delimitar nosso *corpus* durante a execução desse projeto aos romances folhetins e romances curtos

(AZEVEDO, 2015) que circularam nos jornais *O Riso* (1911-1912) e *O Rio Nu* (1898-1916).

METODOLOGIA

Os estudos acerca da pornografia há muito têm causado controvérsia no âmbito acadêmico por sua natureza controversa, devido a sua forma (jornais e livros esquecidos pela história da literatura) e o seu conteúdo (o sexo explícito). Decidi observar a pornografia por meio da representação de seu discurso e de sua relação com o meio político-social nos jornais que circularam na sociedade brasileira, uma vez que entendo que a “literatura pornográfica atua na fronteira do espaço social” (MAINGUENEAU, 2010, p. 23). Partindo do pressuposto de que o tom satírico do impresso se apropriou da pornografia como categoria literária para nortear e atrair o público leitor, é possível pensar que, na sátira, a pornografia se instaura como elemento constitutivo do ataque (in) direto ao regime republicano, em especial o hermismo, vislumbrado a partir dos gêneros analisados na pesquisa, que tinham como “pano de fundo” a pornografia e como intenção-fim a crítica político-social.

O grande desafio desta investigação, inédita no meio acadêmico, é, portanto, dar visibilidade a esta temática recorrente nos impressos que serão catalogados. Assim, proponho criar formas de compreender a pornografia enquanto categoria literária, dando a conhecer o modo e o conteúdo como esta tem se apresentado nos séculos XIX e XX, ou seja, descrever as referências pornográficas que traziam em seu discurso um ataque ao governo vigente por meio das capas do jornal, das crônicas e sua associação a fotografias de nu explícito, das caricaturas, das colunas políticas e, por fim, do romance folhetim pornográfico.

A primeira fase centrou-se na arqueologia e catalogação dos periódicos disponíveis do final do século XIX e consiste em localizar e conhecer o *corpus* – romances folhetins e romances curtos –, identificando-os, descrevendo as suas características, situando-os em suas condições de produção e circulação, tendo em vista a formulação de critérios para a sua leitura, principalmente no que tange às questões da pornografia enquanto categoria literária, através da identificação da sátira e da alegoria (HODGART, 2010; HANSEN, 1989; FRYE, 2014).

A segunda fase se voltou para organizar e analisar os dados acima inventariados. Do ponto de vista das sátiras, foram ressaltadas aquelas que dizem respeito à leitura, ao leitor, ao escritor, as formas de apropriação de acordo com os mecanismos alegóricos, pois se trata de um dispositivo da invenção do

autor para criticar um governo de forma explícita ou não, estando em sua condição de produção a *invention*, apropriando-se de um discurso que diz *b* para representar *a*, ou seja, como a alegoria se reveste de um sentido para representar outro. Nas fases acima descritas, estão previstas uma revisão bibliográfica e, à medida que os dados forem coletados, a elaboração de uma pequena história do gênero, com critérios para sua organização e leitura.

REFERENCIAL TEÓRICO

Ao se pesquisar a pornografia na literatura, faz-se necessário contextualizar o tema e situá-lo na história. Busquei, assim, reconhecer, na construção heteróclita desse cenário da imprensa, nos séculos XIX e XX, a pluralidade de produções literárias e a diversidade das práticas de leituras, no que diz respeito à temática da pornografia, levando em consideração a relação entre obra e comunidade leitora.

É a partir de uma relação especular entre a obra e o leitor que o texto literário passa a significar, ou seja, fazer sentido para um sujeito em particular. Sendo assim, entendo que os pressupostos de estudiosos da História Cultural como Michel de Certeau (2006; 2012), Pierre Bourdieu (2005) e Roger Chartier (1991; 1997; 2004) indicam que não basta ao texto literário existir, ele é materializado pelo sentido empreendido pelo sujeito leitor, ou seja, a apropriação do impresso pelo leitor será responsável por toda representação de sentido da obra e da sociedade na qual ela foi lida.

O reconhecimento de uma comunidade leitora por meio de suas práticas, gestos, apropriação de leitura, requer um trabalho de investigação que considere todas as estratégias utilizadas para a concretização do ato de ler. Em outras palavras, entendo que a pesquisa deve privilegiar não só o texto escrito e legitimado pela história, mas os diversos gêneros literários que circularam no Brasil de fim de século XIX e metade do século XX.

Vale salientar que vários impressores se valeram da divulgação não só das prateleiras, mas, principalmente, pelas chamadas ininterruptas dos periódicos acerca das obras obscenas, trazendo grandes lucros tanto para os editores como para os impressores, que em alguns casos tinham o apoio velado da polícia brasileira:

A. A. da Cruz Coutinho estabeleceu-se no Rio de Janeiro por volta de 1855. Nessa cidade, publicou alguma coisa de literatura brasileira, como, por exemplo, Gonzaga (1875), de Castro Alves, e a quinta edição de *Espumas Flutuantes* (1881), do mesmo autor, mas concentrou-se em publicações obscenas,

protegido por uma força policial complacente e pelas “frouxas leis do Brasil” (HALLEWELL, 2005, p. 272).

O sucesso de vendas era tamanho que muitos outros impressores/livreiros se aventuraram nessa seara que descortinava os desejos mais íntimos dos leitores brasileiros de final de século XIX. Um outro personagem muito conhecido da história luso-brasileira do livro foi o Quaresma, que fundou a Livraria do Povo em 1879, no Rio de Janeiro, e atraiu um grande público para a aquisição de seus livros baratos, de fácil leitura e acesso financeiro, em especial, jovens escritores que faziam da livraria do Quaresma um ponto de encontro e leitura diária⁴.

Quaresma abriu no fim da década de 1870 sua Livraria do Povo. Além de vender livros usados e algumas raridades bibliográficas, editou inúmeros romances, livros de trovas e cantigas e até mesmo os chamados “romances para homens”, de teor picante e proibidos às moçoilas de boa família (EL FAR, 2010, p. 95).

A escolha por esses gêneros literários se deu pela grande circulação que eles tiveram no Brasil dos séculos XIX e XX (EL FAR, 2004), e também pela possibilidade de apreender a representação da temática do amor e do/a erotismo/pornografia, uma vez que são modelos tanto da literatura cortês – da arte de cortejar o amor da mulher pretendida – como da pornografia que corria “às escuras” pelas mãos dos leitores.

Dessa forma, vê-se que a apropriação da pornografia feita pelos autores⁵ dos “romances para homens” se deu de forma heterogênea, uma vez que alguns romances privilegiavam a obscenidade declarada, mas, em outros momentos do mesmo romance, há uma predileção pela sexualidade velada. Por fins didáticos, adoto a perspectiva de que tais romances devem ser analisados pela ótica da pornografia, uma vez que vejo uma postura voyeurista⁶ dos leitores.

4 Cf. Hallewell (2005) para mais detalhes sobre a história da Livraria do Povo, de Quaresma.

5 O plural utilizado em « autores » não se dá apenas pela diversidade de escritores do gênero pornográfico, mas em sua acepção mais ampla, segundo os pressupostos da história da literatura: deve-se investigar um livro pelos vieses que contemplem “a análise dos diversos autores (copistas, editores, livreiros, impressores, revisores, tipógrafos) e as diferentes operações que participam do processo de publicação dos textos.” (CHARTIER, 2010, p. 38)

6 Prazer sexual na observação por meio do olhar. Para mais detalhes, cf. Freud, 1989 [1905].

A partir desses gêneros literários populares – romances para homens – muito comuns nas prateleiras das livrarias, no comércio informal de livros e nos periódicos Oitocentistas (EL FAR, 2004), encontrei pistas que revelam as preferências do público leitor da época por determinadas leituras. Tais pistas vão desde os meios de impressão, circulação, materialidade e o valor dos periódicos até os modos de leitura dos sujeitos letRADOS⁷ do Brasil no fim do século XIX. Essa prática de reconhecer a materialidade do texto e a prática de leitura durante uma investigação segue o que propõe Darnton (2010, p. 145): “Com efeito, a tipografia, o estilo e a sintaxe determinam como os textos transmitem os sentidos.”

Sobre os estudos que abordam a literatura erótica, nos “romances para homens”, no Brasil do século XIX e início do século XX, tomo como suporte teórico as pesquisas de Alessandra El Far (2004) e Mary Del Priori (2011), que indicam como, por que e em que condições foram lidos os romances pornográficos no século XIX.

É nesse jogo fronteiriço entre as práticas de leitura e a representação da sociedade por meio da literatura que proponho uma investigação que contribua tanto para os estudos da História da Literatura como da História Cultural, uma vez que busco traçar o perfil da sociedade luso-brasileira no século XIX através do acesso aos romances pornográficos.

Vejo nessa relação entre a pornografia e a política, presente nos gêneros literários populares do Brasil Oitocentista, a possibilidade de se pensarem questões sobre o sujeito leitor e suas práticas de leitura, que necessitam de uma contextualização física, espacial e temporal para poder fazer significar um texto.

Saliento que para uma investigação que vê a realidade como forjada, ou representada, faz-se necessário recorrer aos postulados teóricos da História Cultural, tomando como objeto de estudo documental a ficção que circula em determinado período da história, ou melhor, da apropriação que se faz de textos ficcionais na tentativa de construir uma representação da sociedade, “daí a apropriação, por algumas ficções, das técnicas da prova próprias da história, a fim de produzir não “efeitos de realidade”, mas sim, preferencialmente, a ilusão de um discurso histórico” (CHARTIER, 2010, p. 28).

7 Segundo Costa (2012, p. 77): «Daria para projetar uma massa de mais de 80% de analfabetos na população geral do país.»

No que diz respeito à sátira, essa sempre foi vista nos estudos da literatura como um gênero menor, que buscava, pelas técnicas do maldizer, por meio de versos, provocar o riso e o escárnio.

A poesia tende a continuamente ajustar seu próprio equilíbrio, a retornar ao padrão de desejo, afastando-se do convencional e do moral. Ela comumente o faz na sátira, o gênero que se encontra mais distante da “seriedade elevada”, ainda que nem sempre (FRYE, 2014, p. 290).

Apesar de a sátira ser vista à margem dos conteúdos sérios da sociedade, ela se reveste de diversos discursos, que vão da moral ao achincalhamento. Autores como Aristophanes, Juvenal (HODGART, 2010), Aretino (HUNT, 1999), Matos (HANSEN, 1989), assim como os editores de jornais do final do século XIX e início do XX, apropriaram-se da técnica da sátira por diversas formas, tais como: a crítica, a chantagem, o desejo, a paixão e a política. Nesse sentido, a pesquisa privilegia duas situações específicas: a sátira a serviço da moral (HANSEN, 1989) e a sátira como um instinto humano de ataque (HODGART, 2010).

Frye (2014) demonstra uma linha tênue da utilização da sátira com normas morais e com a troca de insultos:

[...] a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos. A invectiva transparente, ou troca de insultos (“desafio”), é uma sátira em que há relativamente pouca ironia (FRYE, 2014, p. 369).

Elementos distintos como a crítica, a chantagem, o desejo, a paixão e a política compõem-se como temas para sátira, fato este que me leva a concordar com Hodgart (2010) que, mais que um gênero, a sátira é um movimento de linguagem que faz parte da condição humana no que diz respeito ao ataque a outrem, uma vez que, movidos pela crítica, chantagem, desejo, paixão e política, sempre nos colocam numa relação de disputa e poder em relação ao outro.

A expressão humana de desprezo, boca torta e gargalhada simulada, parece estar arraigado a essas exibições de ameaça. O impulso satírico está, mais provavelmente, ligado a esse tipo de comportamento agressivo do que ao ataque aberto,

como fazem os animais contra as espécies diferentes⁸ (tradução minha).

Mas, enquanto linguagem artística, não posso afirmar que basta existir a contenda, seguida do ataque, para caracterizar-se como sátira. O desdém ou o desprezo tornam-se arte, ou sátira, quando esse ataque se faz por meio da fantasia, ou seja, o sátiro deve criar uma fantasia, pautada na realidade, para poder atacar a sua vítima. A fantasia não pode ser vista como o fantástico, uma vez que o tema abordado pela sátira deve existir e ser partilhado pela sociedade para configurar-se como sátira, pois esta carrega na pena o ideal de militância, seja ela de cunho social, política, sexual etc. Se ficar apenas no campo do fantástico, torna-se mera ficção, ou melhor, “a sátira requer, pelo menos, uma fantasia indicativa, um padrão moral implícito, sendo este último essencial em uma atitude de militante em face da experiência” (FRYE, 2014, p. 369).

Em se tratando do jornal pornográfico, percebo que a associação do riso à indignação de parte da sociedade se faz constitutiva do periódico, que pela veia cômica buscou retratar (des)casos políticos e sociais, fato este que traz a essência da sátira, segundo Hodgart (2010).

A relação da sátira com a pornografia e com a política representa bem o meu objeto, uma vez que a proposta editorial se sustenta nesses dois eixos temáticos, além de trazer também os outros elementos constitutivos da sátira, desenvolvidos nos demais gêneros presentes no jornal (conto, crônica, carta do leitor, anedotas etc.).

Na presente pesquisa, tomo como fontes documentais o “material da época estudada”, segundo Martins (2005, p. 310), e “objeto” como “resultados de práticas culturais de um tempo e de uma época, que circulavam em determinados suportes e eram produzidos e consumidos por certa comunidade” (BARBOSA, 2014, p. 14). Ou seja, as fontes documentais são os jornais que circularam no Brasil entre os séculos XIX e XX com temas pornográficos, uma vez que, ao trabalhar com a História da Literatura, faz-se necessário me colocar no lugar do historiador que precisa de fontes para construir um momento da história que busco resgatar, pois os jornais (como os demais objetos culturais) “revelam sobre as sociedades às quais eles pertencem” (PINSKY, 2005, p. 10).

8 “The human expression of contempt, the curling lip and the mocking laugh, seem to be rooted in such threat displays; and the satiric impulse is probably more closely connected with this kind of aggressive behaviour than with overt attack, such as animals make against other species.” (HODGART, 2010, p. 10-11)

Ressalto que o jornal não é tomado em minha pesquisa como reprodução fiel da realidade da sociedade brasileira de oitocentos, mas como representação, ou seja, a realidade que é vista pela ótica das suas representações, considerando a sociedade como realidades de diversos sentidos, uma vez que toma para si a possibilidade de ir do discurso ao fato (CHARTIER, 2002). Dessa forma, é pelo discurso que está em volta de uma dada época que o jornal se constitui.

À guisa de uma pesquisa historiográfica da literatura, penso em um estudo que se alia à história da leitura, levando em conta o jornal como “bem simbólico” (BOURDIEU, 2005), dotado de diversos gêneros textuais e de diversos discursos que circularam no Brasil oitocentista. Esse aspecto da natureza heteroclita do jornal, como aponta Barbosa (2007), é constituído na e pela heterogeneidade e pluralidade dos diversos gêneros que compõem o impresso. A partir dessa premissa, examino as nuances do tema da pornografia utilizada de forma satírica e alegórica para persuadir o leitor em relação a temas políticos e/ou sexuais.

Sobre a alegoria presente nos jornais oitocentistas, Barbosa alerta que:

[...] como se trata de jornais do século XIX, cuja linguagem predominante é a alegórica, é preciso também verificar em que medida aquele texto, aparentemente sem sentido, não guarda em si uma relação “secreta” com alguma notícia dada no mesmo jornal (BARBOSA, 2007, p. 36).

Como se pode perceber, Barbosa (2007) afirma que há uma relação direta entre a alegoria e a composição dos jornais do século XIX. Com base nas observações a respeito da alegoria nos jornais pornográficos, irei analisar a apropriação da pornografia enquanto alegoria e sátira presentes nos impressos. Dessa forma, o fio condutor para se chegar a um modelo de análise da pornografia enquanto categoria será a representação dos discursos presentes nos jornais eróticos que circularam no cenário brasileiro de transição de século (XIX-XX).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas ações que permitem a preservação e a salvaguarda do patrimônio literário, cultural e artístico, destaco que a pesquisa aqui apresentada atingiu alguns resultados potencialmente inovadores, pela sua temática, por meio da relação entre bens culturais e a representação da comunidade leitora oitocentista e da *Belle Époque* brasileira, como: a) organização e seleção de

fontes primárias; b) divulgação de periódicos poucos (ou quase nada) investigados na academia; c) criação de banco de dados⁹ historiográficos da literatura dos séculos XIX e XX, entre outros. Destaco, também, que o reconhecimento de literaturas marginais que apenas são tangenciadas pela historiografia da literatura, além do resgate e divulgação de periódicos pornográficos, pode se alinhar a alguns projetos que vêm sendo desenvolvidos por pesquisadores¹⁰ que buscam (re)construir a historiografia da literatura por meio de fontes silenciadas pelo cânone literário.

Nesse sentido, a pesquisa traz contribuições alinhadas aos trabalhos que tomam o jornal como objeto de análise literária, uma vez que, por mais crescente que seja o número de pesquisadores e materiais publicados na área da literatura, há um número reduzido de trabalhos que tomam a pornografia como categoria, devido a sua temática conflitante. Para a construção de uma pesquisa desse porte, foi necessário inserir-se em uma perspectiva interdisciplinar, que visou à manipulação de bens culturais (impressos dos séculos XIX e XX) e à análise por meio dos pressupostos teórico-metodológicos da História da Literatura e da História Cultural.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, (Sarane). **História da literatura erótica**. ed 2. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AZEVEDO, Natanael Duarte de. **Trajetórias pornográficas: O Riso pronto para o ataque, uma história dos jornais eróticos brasileiros**. Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2015.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Literatura e periódicos no século XIX: perspectivas históricas e teóricas**. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

9 Apresento alguns exemplos bem-sucedidos de salvaguarda e compartilhamento de fontes para pesquisas com jornais e livros: Projeto “Jornais e folhetins literários da Paraíba no século XIX”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB). Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/jornaisfolhetins/equipe.html>. Acessado em 08/10/2018.

Projeto “Paris na América: site e banco de dados de romances franceses do Grêmio Literário Português do Pará”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Valéria Augusti (UFPA). Disponível em: <https://parisnaamerica.org/>. Acessado em 02/02/2019.

10 Cf. Márcia Abreu (2008), Germana Sales (2019), Eduardo da Cruz (2019), entre outros.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Livros e periódicos nos séculos XVIII e XIX**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. ed 6. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção estudos: 20).

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. ed 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. ed 19. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In **Estudos Avançados** 11(5), 1991. p. 173-191.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos Livros**. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega, 1997.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX**: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro. São Paulo: Alameda, 2012.

CRUZ, Eduardo da. Uma feminista portuguesa no Brasil – A propaganda de Ana de Castro Osório no romance *Mundo Novo*. **Revista Araticum**. Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes v.19, n.1, p. 39-53, 2019. ISSN: 2179-6793.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEL PRIORI, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

DEL PRIORI, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação**: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratinhas de finais do século XIX. In: BRAGANÇA, Anibal; ABREU, Márcia (Orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 89-99.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. In.: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. VII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Trad. Marcus de Matini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil**: Sua História. Trad. de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Da Universidade de São Paulo, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HODGART, Matthew John Caldwell. **Satire**: origins and principles. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Publishers, 2010.

HUNT, Lynn. **A Invenção da Pornografia**: Obscenidade e as Origens da Modernidade. ed 1. São Paulo: Hedra, 1999.2

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial (Série Lingua[gem], n. 42), 2010.

MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira. História da Ciência: objetos, métodos e problemas. **Ciência & Educação**. vol. 11, n. 2, 2005, p. 305-317. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ciedu/v11n2/10.pdf>. Acessado em 17/09/2014. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

ETHOS E ANIMALIDADE NAS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA

Maria Bianca da Silva Marques¹

Maria das Dores Nogueira Mendes²

RESUMO

Neste trabalho, relacionado à nossa pesquisa de mestrado em andamento, objetivamos investigar discursivamente como a identidade nordestina pode se constituir através da relação entre *ethos* e animalidade nas canções de Luiz Gonzaga. Partindo dos estudos de Costa (2001), que reivindica um status de constituência para o discurso literomusical brasileiro e comprehende a canção como uma prática discursiva, buscamos relacionar o *ethos* ao fenômeno da animalidade nas canções “Siri jogando bola” (1956), “Apologia ao jumento” (1968), “Asa branca” (1947), “Acauã” (1952), “Boiadeiro” (1950) e “A vida de viajante” (1953) do cantor Luiz Gonzaga. Para isso, nos fundamentamos na Análise do Discurso francesa, partindo dos pressupostos teóricos de Dominique Maingueneau acerca do conceito de *ethos* discursivo (2006, 2008, 2013, 2015, 2020) e nas proposições de Maciel (2016) e Agamben (2017) sobre o fenômeno da animalidade, além da pesquisa de Mendes (2019) que identifica uma tendência do fenômeno da animalidade no âmbito do discurso literomusical, mais especificamente em canções para crianças. Nossa análise prévia indica que a animalidade nas canções selecionadas se manifesta, principalmente, de duas maneiras: a primeira é através da fusão: o animal possui características humanas, além de o enunciador se dirigir como se este fosse seu interlocutor, tivesse a capacidade de expressar sentimentos e compreensão, algo que é limitado ao homem. A segunda se dá pelo processo da metaforização/ alusão: o animal é utilizado para remeter aos *habitus* e ao universo sertanejo. Ao relacionar com o *ethos*, podemos perceber que o

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará – UFC, biancamarques@alu.ufc.br;

2 Professora orientadora: Doutora em Linguística, Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará - UFC, dasdores@ufc.br.

enunciador das canções cria uma imagem de si que se associa com a construção de uma identidade nordestina. Dessa forma, a relação do *ethos* com a animalidade nas canções de Luiz Gonzaga possibilita a construção de um mundo ético sertanejo que abre margem para a identificação de seus co-enunciadores, algo característico do posicionamento em que este artista está inserido.

Palavras-chave: Ethos discursivo, Animalidade, Luiz Gonzaga, Discurso literomusical.

INTRODUÇÃO

Este texto é fruto de nossa pesquisa de mestrado em andamento, em que buscamos observar a relação entre o fenômeno da animalidade e o conceito de *ethos* discursivo nas canções de Luiz Gonzaga, na tentativa de analisar algumas estratégias que este artista utiliza em suas canções e que servem para construir uma identidade nordestina. Convém destacar que por se tratar de uma investigação inicial, não nos aprofundaremos teoricamente na análise do *corpus*, nos limitaremos a apontar reflexões que delineiam e orientam os rumos de nossa investigação.

Nosso estudo se insere na linha teórica da Análise do Discurso. Partindo do conceito de *ethos*, procuramos perceber como o enunciador das canções cria uma imagem de si que se relaciona com as práticas sócio-culturais da população sertaneja/nordestina. Além disso, a utilização do animal nas práticas discursivas, possibilita diversos efeitos de sentido e abre espaço para muitas discussões sobre os limites entre humano e não-humano e o papel que os animais ocupam em nossa sociedade. Nesse contexto, acreditamos que esses dois eventos discursivos se relacionam nas canções de Luiz Gonzaga, isso se justifica pelo fato de existir uma relação estreita entre o *ethos* e uma maneira social de ser e dizer. No entanto, faz-se necessário ressaltar, que acreditamos que outros conceitos discursivos também se associam com a animalidade nas canções desse artista, como o investimento cenográfico, o investimento linguístico e as relações interdiscursivas com os discursos da pecuária e do agro-negócio. Porém, devido a um critério de recorte, eles não serão abordados nesse texto.

A escolha do *corpus* se deu, principalmente, por dois motivos, a saber: o primeiro, devido a grande influência e representatividade que esse artista tem no cenário musical, conhecido popularmente como “Rei do baião”, Luiz Gonzaga teve seu apogeu na década de 1940. Classificado por Albuquerque Júnior (2001) como a “voz do Nordeste”, esse artista foi responsável por apresentar uma representação do Nordeste para as outras regiões do país. O segundo motivo, é por percebemos que o fenômeno da animalidade é uma constante nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga e que sua utilização não se dá de forma ingênua, já que a presença cotidiana de animais é quase que intrínseca nas comunidades que habitam a região Nordeste do país.

De acordo com Maciel (2016), na literatura nacional existem alguns autores que podem ser considerados animalistas, tais como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst etc. Essa classificação se baseia na ideia de que, na obra desses escritores, o animal é representado por âmbitos

diversos, na maioria das vezes trazendo os animais como destaque, seres com capacidades até então atribuídas ao homem, como inteligência, emoção e conhecimentos do contexto geo-espacial em que habitam, (re)explorando, assim, as discussões sobre a relação entre homem e animal e os (não) limites entre esses seres.

A autora considera Guimarães Rosa como o maior animalista da literatura brasileira do século XX, pelo fato de os animais aparecerem em abundância e por ter muita alusão à fauna brasileira na obra do escritor. Nesse sentido, acreditamos que Luís Gonzaga, centro de nossa investigação, poderia ser classificado como o principal animalista para o discurso literomusical.

A presença do animal é muito forte em sua obra, existindo inclusive muitas canções em que eles são protagonistas e são abordados de muitas maneiras, antropomorfizados, em sua forma natural/biológica e, principalmente, como meio de remeter o dia a dia do povo sertanejo, para o qual a presença do animal é algo quase que intrínseco. De acordo com Albuquerque Júnior (2001), para apresentar o Nordeste, Luiz Gonzaga aborda incontornavelmente a relação entre homem, animal e terra/natureza, algo que é uma característica predominante nesta região.

DISCURSO E POSICIONAMENTOS LITEROMUSICIAIS

Entre as perspectivas denominadas de Análise do Discurso, Dominique Maingueneau desenvolve um conjunto de conceitos desde uma abordagem enunciativa. De acordo com Maingueneau (2015), o discurso é um termo polissêmico que possibilita uma série de empregos e definições. Inspirado na noção sociológica de Pierre Bourdieu, Maingueneau (2010, 2015) propõe compreender o funcionamento das práticas discursivas sob a ótica de um campo, um lugar de operacionalização no qual se confrontam identidades que, em concorrência, buscam legitimar seu pertencimento e autoridade.

A noção de posicionamento (MAINGUENEAU, 2000) deriva dessa compreensão da heterogeneidade de produções de um mesmo tipo de discurso demarcando identidades que mobilizam com certa coerência um conjunto de práticas textuais. Maingueneau (2008) propõe a hipótese de que um dado posicionamento não se delimita apenas pelo domínio linguístico/verbal, mas faz também com que os sujeitos submetam sua enunciação a restrições multissemióticas, havendo uma busca da eficácia do discurso por um conjunto de práticas semióticas interdiscursivamente delimitadas.

Ao se delinear um campo das produções de canção, o aspecto do imbricamento multissemiótico e de gestos enunciativos torna-se constitutivo, pois

“cada prática discursiva supõe gestos enunciativos típicos”. A prática discursiva literomusical, por exemplo, implica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “gravação” (...)” (COSTA, 2001, p. 128). Assim, Costa (2001) defende a existência e o estatuto de constituência para o discurso literomusical brasileiro, entendendo que a canção popular é uma prática discursiva, que faz funcionar todo um campo voltado para diversas atividades nucleares (produção de canções, gravações, etc) e outras secundárias (comentários, divulgação, etc).

Em meio à heterogeneidade do discurso literomusical brasileiro, Costa (2001) traça um panorama dos posicionamentos que adquirem contornos com relação a critérios definidos e analisados discursivamente, como a tradição, a região, a estética e o ritmo. Neste último, os Forrozeiros são caracterizados por sua relação primordial com os gêneros musicais (baião, xaxado, toada, entre outros). Entre os integrantes que se destacam nesse posicionamento, Luiz Gonzaga é um dos mais reconhecidos e liderou por muito tempo esse movimento que buscava apresentar e construir uma imagem do sertão nordestino.

o baião e outros gêneros folclóricos nordestinos foram fundamentais enquanto referência identitária de uma enorme população dispersada pela necessidade de abandonar seus lugares de origem para tentar melhores condições de vida no sul e sudeste do país. (COSTA, 2001, p. 290).

Essa prioridade mais consciente e explícita de construir uma identidade nordestina faz com que os investimentos discursivos estejam voltados para “um esforço de legitimação de uma cenografia validada referente à paisagem humana e natural do sertão nordestino” (COSTA, 2001, p.294).

Em termos cenográficos as canções interpretadas por Luiz Gonzaga parecem explicitar a construção de “um Nordeste onde o tempo descreve um círculo entre a seca e o inverno. Tempo do qual participam não só o homem, mas os animais, as plantas, até os minerais. Uma região dividida entre momentos de tristeza e de alegria.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 94). Dentre os elementos, acreditamos que os animais constituem um aspecto central para formulação dessa identidade regional que se relaciona e se constrói pela imagem do enunciador.

ANIMALIDADE

A tentativa de compreender o animal, sua relação (ou não) com o homem não é um exercício recente. Com o passar dos tempos e de acordo com visões

socioculturais determinadas, cada sociedade a comprehenda de formas específicas e, quase sempre, diferentes. Uma visão, em grande parte fundamentada em princípios religiosos, que prevaleceu nas sociedades ocidentais por muito tempo foi a da cisão entre homem e animal e uma espécie de “bestialização” (no sentido maligno/demoníaco do termo) das espécies não humanas (UCHÔA, 2020).

Ainda segundo Uchôa (2020), outra corrente ideológica que predominou nos séculos XVII e XVIII foi a teoria dos “animais-máquinas” do filósofo René Descartes que consiste na dualidade entre homens racionais e os animais irracionais, sendo que o que difere um grupo do outro é a capacidade de razão ou linguagem, exclusiva dos seres humanos. Esses tipos de pensamento prevaleceram por muito tempo e foram preponderantes para a compreensão da relação dualística entre homem-animal e a forma como estes foram representados no imaginário das sociedades ocidentais.

O filósofo italiano Giorgio Agamben em seu livro *O aberto: o homem e o animal* (2017) traça um percurso histórico dessa representação dualística entre humanidade e animalidade destacando a tentativa de polarização e cisão total entre as duas espécies, no entanto, não deixando de existir uma grande contradição, pois, ao mesmo tempo em que se delineiam características exclucentes/inconciliáveis entre os dois grupos, encontram-se traços que os aproximam, reexaminando, assim, essa oposição. Isso nos leva a refletir sobre os (não) limites da relação homem-animal. Segundo Agamben, não se faz necessário

(...) tentar traçar os contornos não mais humanos e não mais animais de uma nova criação que correria o risco de ser tão mitológica como a outra. Em nossa cultura, o homem - nós o vimos- tem sido sempre o resultado de uma divisão, e ao mesmo tempo, de uma articulação do animal com o humano, na qual um dos dois termos da operação era também o que estava em questão. (AGAMBEN, 2017, p.143).

De acordo com esse autor, é na pós-história que essa polarização passa a ser revista. existe uma tendência de os homens retornarem/encontrarem seu lado primitivo, ele tem uma parte animal que faz parte de sua natureza. a partir do século XIX, percebemos uma tendência à antropomorfização do animal e uma animalização do homem, o “homem-animal e o animal-homem são as duas faces de uma mesma fratura, que não pode ser resolvida nem de uma parte nem de outra” (AGAMBEN, 2017).

No âmbito da literatura, as pesquisas de Maciel (2011, 2016) possuem destaque nos estudos sobre o fenômeno da animalidade. A pesquisadora

analisa obras de autores que põem em destaque o animal. Para isso, fundamenta-se nos pensamentos de filósofos como Michel de Montaigne e, principalmente, Jacques Derrida que criticavam e buscavam repensar os limites da relação homem-animal através da argumentação de que os animais podem possuir características pré-estabelecidas para a espécie humana (linguagem, razão, capacidade afetiva e cognitiva, etc). Nesse sentido, Maciel investiga e delinea os principais processos de representação do animal em textos literários (antropomorfização, metamorfose, o animal como sujeito etc).

A autora destaca que, nos últimos anos, é possível observar o interesse dos autores em explorar a relação homem-animal para além dos limites caricaturados das fábulas, conforme se aponta no artigo “Exercícios de zooliteratura” (em que faz reflexões sobre a temática da animalidade, de uma forma geral):

Não são poucos os escritores/artistas que hoje têm explorado, sob um enfoque liberto das amarras alegóricas, diferentes categorias do mundo zoo. Feras enjauladas nos zoológicos do mundo, animais domésticos e rurais, bichos de estimação, seres vivos classificados pela biologia, cobaias de laboratórios, animais confinados e abatidos em fazendas industriais e espécies em extinção têm ocupado, cada vez mais, um visível espaço em livros, telas de cinema, palcos e salas de exposição. (MACIEL, 2011, p.01).

De acordo com Maciel (2016), na literatura brasileira, alguns autores podem ser considerados “animalistas”, tais como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, João Alphonsus etc. Essa designação faz referência a escritores que apresentam características diversas do mundo animal em suas obras, representando-os como seres com características até então exclusivas dos seres humanos, ultrapassando, assim, os limites pré-definidos entre o universo humano e o não humano.

Maciel aponta outras duas tendências da representação da animalidade em obras literárias que serão rentáveis para a presente investigação. A primeira é o conceito de “comunidade-híbrida” do filósofo francês Dominique Lestel; são comunidades em que “predominam a riqueza e a diversidade das relações entre homem e animal não-humano, estas construídas a partir de compartilhamento de sentidos, experiências, afetos e necessidades” (MACIEL, 2011). A segunda é a que apresenta o animal como sujeito; de acordo com a autora, esse processo pode caracterizar-se como:

(...) o esforço desses escritores em apreender, pela palavra articulada, o “eu” dos animais não-humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível (ainda que inventada) desses outros, conjecturar sobre seus saberes acerca do mundo e da humanidade. (MACIEL, 2011, p.3).

Convém destacar, também, a pesquisa de Mendes (2019), que relaciona/analisa uma tendência do fenômeno da animalidade no âmbito do discurso literomusical, mais especificamente em canções para crianças. Para a autora, a animalidade se constitui não somente em relação ao meio ambiente, mas também, e principalmente, através da alteridade homem e animal se configuram através da relação mútua.

A pesquisadora dá continuidade e amplia o corpus de Gonzalez (2014) que havia delimitado as produções literomusicais para crianças em três posicionamentos: MPB para crianças, Gospel para crianças e Canção de massa para crianças. Mendes (2019) acrescenta em suas pesquisas o Pop-rock para crianças percebe que a temática, principalmente devido a seu caráter lúdico, é muito forte nas canções para crianças e delineia que cada posicionamento aborda o animal de forma distinta. No posicionamento MPB para crianças predomina a fusão entre homens e animais; no posicionamento Canção de Massa para crianças, ocorre o processo de cisão entre as duas espécies; no Gospel para crianças, destaca-se o hibridismo entre humano e animal; e, no Pop-Rock, identifica-se uma “naturalização” dos animais. É notável, nas canções de nosso corpus, relações semelhantes às apontadas por Mendes. Porém, redefinidas pela constituição das produções no posicionamento dos Forrozeiros, segundo Costa (2001).

INVESTIMENTO ÉTICO

De acordo com Maingueneau (2020), para compreender o ethos devemos partir do princípio de que todo “destinatário” constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo” (p. 9). Nesse sentido, o ethos é dissociado do autor “real”, relacionando-se ao locutor como fonte enunciativa. Este construía sua enunciação de forma a passar uma imagem positiva, de seriedade e confiança. Para a construção do ethos, o destinatário leva em conta diversos aspectos que o locutor apresenta na enunciação para construir sua imagem, como tom de voz, olhar, forma de falar, tipos de vestimenta etc (MAINGUENEAU, 2020). Conforme Maingueneau (2008):

Não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas, antes, de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário através do movimento da própria fala do locutor. O ethos não age no primeiro plano, mas de maneira lateral; ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário (MAINGUENEAU, 2008, p.14).

A noção de ethos discursivo proposta por Maingueneau perpassa os limites da persuasão, como era no ethos retórico, mantém-se a ideia geral de que esta definição está relacionada com a construção da imagem de si do enunciador. De acordo com Maingueneau (2013), na consideração do ethos, “(...) por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador”. No entanto, o autor não restringe o ethos ao âmbito da oralidade, pois acredita que ele está presente em todos os discursos, sejam materializados de forma oral ou escrita. Todo texto possui um “tom” que lhe confere “autoridade ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo)”. (MAINGUENEAU, 2013, p.107). Esse enunciador pode ser classificado como “fiador” que se utiliza de seu “tom” para empregar veracidade ao que foi dito (MAINGUENEAU, 2020).

Assim, a ideia de ethos discursivo engloba não só o âmbito verbal, Maingueneau utiliza uma definição “encarnada” de ethos que leva em consideração parâmetros físicos e psíquicos em relação à construção de representações coletivas do “fiador”, desse modo, são atribuídos a este um “caráter” e uma “corporalidade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 62). O primeiro termo refere-se às características psicológicas e o segundo faz referência ao modo de organização física do enunciador, seu modo de vestir e comportar-se no âmbito social.

Outro fenômeno relacionado ao conceito de ethos que se faz necessário compreender é o da incorporação. De acordo com Maingueneau (2020), a noção de ethos possibilita “a adesão dos sujeitos ao universo configurado pelo locutor”. Para esse autor a incorporação pode ser definida como o “processo pelo qual o destinatário - ouvinte ou leitor - se apropria desse ethos” (MAINGUENEAU, 2020, p.14). O fiador busca a identificação dos destinatários, por meio de uma “vocalidade específica”, um corpo de um enunciador e um tom que tem o poder de persuadir e levar os destinatários a aderirem seu discurso” (MAINGUENEAU, 2020, p.14). Ainda de acordo com Maingueneau, a incorporação se divide em três instâncias complementares, a saber:

1^a - a enunciação leva o coenunciador a conferir um ethos ao seu fiador, ela lhe dá corpo; 2^a - o coenunciador incorpora,

assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo; 3^a - essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2013, p.109).

Como é possível observar, o conceito de ethos está diretamente relacionado com a enunciação, para Maingueneau ela se materializa por meio da “cena de enunciação” que se subdivide em três categorias: cena englobante, cena genérica e cenografia. A primeira faz referência ao tipo de discurso, a segunda tem relação com as “normas constitutivas” de um gênero ou subgênero discursivo e a terceira é a forma singular de manifestação do texto, como ele aparece para seus destinatários. De acordo com Maingueneau (2020), o ethos está presente nas três cenas, no entanto, convém destacar sua forte relação com a cenografia, conforme o autor:

A cenografia implica, como vimos, um processo circular paradoxal. Desde seu surgimento, a palavra supõe uma situação de enunciação na qual, de fato, se válida progressivamente através da própria enunciação (MAINGUENEAU, 1996, p. 83, tradução nossa).

Faz-se interessante destacar que o ethos discursivo é resultante da relação entre alguns fenômenos, em que alguns podem necessariamente aparecer (como o ethos mostrado, que está presente em toda enunciação) ou não (como o ethos dito que não é obrigatório), a saber:

O ethos pré-discursivo, ethos discursivo (ethos mostrado), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (ethos dito) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo... O ethos efetivo, construído por tal ou qual destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias. (MAINGUENEAU, 2008, p.18).

Por fim, Maingueneau (2018) divide o ethos em três dimensões: ethos categorial, ethos experiencial e ethos ideológico. A primeira está relacionada aos papéis discursivos e extradiscursivos, a segunda às características sociopsicológicas estereotipadas e a terceira relaciona-se com os posicionamentos

situados em um campo discursivo. As três dimensões podem interatuar, mas, a depender do corpus analisado umas podem ser mais pertinentes que outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração que neste texto refletimos sobre as bases teóricas que guiarão nossa pesquisa, não há como fazer conclusões exatas, já que ainda iremos analisar mais profundamente o *corpus* selecionado e, tendo em vista também, que tais diretrizes podem sofrer alterações até o fim do processo de escrita da dissertação. No entanto, é possível levantar algumas hipóteses que são suscitadas com as reflexões aqui abordadas.

A utilização do animal nas canções de Luiz Gonzaga se dá em abundância, sendo assim, não acreditamos que esse uso seja aleatório, pois pode construir diversos efeitos de sentido. A relação do *ethos* com a animalidade nas canções do artista em questão possibilita a construção de um mundo ético sertanejo que abre margem para a identificação (incorporação) de seus co-enunciadores, traço delineador do posicionamento do cantor, principalmente por o baião ser considerado um dos gêneros que se configura como referência identitária, conforme aponta Costa (2001).

Com base em Mendes (2019), hipotetizamos que a animalidade nas canções de Luiz Gonzaga se dá por meio de dois processos, a saber: o primeiro é a metaforização/alusão, o animal é utilizado para remeter aos *habitus* e ao universo sertanejo, passando por eventos semelhantes aos dos homens, como o êxodo rural, por exemplo. Já o segundo processo, é através da fusão, o animal é tratado como um semelhante, possuindo características humanas, como a capacidade de compreensão e interlocução, por exemplo.

Com respeito ao investimento ético, acreditamos que o enunciador cria uma imagem de si que se associa com a construção de uma identidade nordestina. O investimento ético se dá através da criação de um *ethos* (categorial) do nordestino/sertanejo padrão que é representado de forma estereotipada (*ethos* experiencial). Quando a animalidade aparece por meio da fusão, o enunciador cria uma imagem de si em equivalência com a do animal; quando a animalidade ocorre através da metaforização ele equipara as experiências do animal com as suas, sentem as mesmas dores, passam por coisas semelhantes. Esses tipos de investimentos podem possibilitar a criação de um imaginário coletivo sobre o modo de vida do sertanejo, que está diretamente relacionado com o fenômeno da animalidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O aberto: o homem e o animal.** Tradução de Pedro Mendes. 2a ed Edição revista - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

COSTA, N. B. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro.** 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade.** - Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2016.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso.** 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. Tradução de Nelson Barros da Costa. **Revista do GELNE:** Fortaleza, n. 2, v. 2, 2000, p. 167-178. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9331>. Acesso em: 01 nov. 2021.

MAINGUENEAU, D. **Cenas de enunciação.** Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R; SALGADO, L. (Org.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.

MAINGUENEAU, D. Retorno crítico à noção de ethos. **Letras de Hoje**, v. 53, n. 3, p. 321-330, dez. 2018.

MAINGUENEAU, D. **Variações sobre o ethos.** Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MENDES, M. D. N. Uma voz que merece ser ouvida: o animal em canções para crianças. São Luís: **I Jornada de Linguística Textual**, 2019. (Comunicação Oral).

UCHÔA, M. Zoopoética e zoontologia: A questão do animal entre a literatura e a filosofia. **Revista Lampejo**, v. 9, n. 1, p. 212 - 221.

O DISCURSO POÉTICO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO SOB UMA PERSPECTIVA SEMIOLÓGICO-ENUNCIATIVA

José Temístocles Ferreira Júnior¹

RESUMO

Analisar relações semiológicas e enunciativas criadas no texto literário pode servir como um ponto de partida para compreensão de aspectos mais amplos da linguagem. A densidade semântica característica do discurso poético só é alcançada a partir de alguns procedimentos formais adotados pelo autor do texto para apresentar o seu universo de experiência, fazer aflorar sentidos e despertar no leitor diferentes reações. Os apontamentos feitos por Benveniste sobre o discurso poético estão presentes, sobretudo, no Dossiê Baudelaire (DB), composto por 367 notas manuscritas a respeito de poemas de Charles Baudelaire em “As Flores do Mal”. O DB consta em Laplantine(2008) e na publicação póstuma “Baudelaire” (BENVENISTE, 2011), organizada por Laplantine. O DB pode fornecer subsídios para compreensão do raciocínio iniciado por Benveniste para uma abordagem da poética no discurso, aliado a reflexões já desenvolvidas pelo linguista em outras obras (1988, 1989 e 2014). De acordo com Benveniste (2011), ao estudar o discurso poético, devemos procurar descrever o universo de experiência do autor e analisar de que maneira e por quais procedimentos formais as palavras se relacionam com esse universo de experiência. Assim, partindo desses dois direcionamentos programáticos propostos por Benveniste no DB, iremos buscar abordar a linguagem poética em João Cabral de Melo Neto. As análises mostram que é possível verificar que a linguagem icônica, a ambivalência

¹ Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: josetemistocles@yahoo.com.br

do signo e o estabelecimento de correspondências constituem importantes recursos semiológicos para apreensão do universo de experiência do autor.

Palavras-chave: Discurso poético, Semiologia da língua, Enunciação.

INTRODUÇÃO

O discurso poético traz à tona numerosos aspectos da natureza multiforme e heteróclita da linguagem, dando abertura para realização de variadas pesquisas. No âmbito dos estudos linguístico, no entanto, a significância poética ainda se apresenta como uma seara a ser explorada, justamente por estar assentada em um terreno tão fértil quanto pantanoso. Benveniste (1989) afirma que a linguagem poética tem suas próprias leis e funções. Mesmo reconhecendo isso, destaca que o estudo da linguagem ordinária poderá ser proveitoso para a compreensão da linguagem poética também. Ora, sob outra perspectiva, diríamos ainda que o estudo do discurso poético também pode ser útil para a compreensão de outras facetas da linguagem e do que está em jogo no seu espectro semiológico, capaz de pôr à mostra diferentes camadas de suas propriedades significantes. A poética que caracteriza o texto literário é um efeito decorrente de uma gama de recursos semiológicos mobilizados para dar vazão à significação.

Os apontamentos feitos por Benveniste sobre o discurso poético estão presentes, sobretudo, no Dossiê Baudelaire (DB), sobre o qual falaremos mais adiante. O DB consta em Laplantine (2008) e na publicação póstuma “Baudelaire” (BENVENISTE, 2011), organizada por Laplantine. Embora haja uma importante problemática relacionada a esta última publicação, já discutida por Fenoglio (2019), decorrente do caráter de inacabamento das notas manuscritas, o DB pode fornecer subsídios para compreensão do raciocínio iniciado por Benveniste para uma abordagem da poética no discurso, aliado a reflexões já desenvolvidas pelo linguista em outras obras (sobretudo, 1989 e 2014).

Não há um modelo de análise semiológica ou enunciativa do discurso poético ou mesmo um itinerário claro para realização de incursos sob nesse escopo. Isso nos leva a buscar formular princípios para abordagem das especificidades dessa significância. No exame da poética de Baudelaire, Benveniste procura apontar alguns recursos capazes de indicar essas especificidades, e destaca: “Estudamos ao mesmo tempo uma poesia e um poeta. Dois planos distintos. A poesia é a de um homem particular: ele enuncia suas emoções, suas obsessões, os grandes esquemas orientadores de sua sensibilidade.” (envelope 14, fl. 03 *apud LAPLANTINE*, 2008, fólio 82 – destaque de Benveniste).

Logo, para abordar a poética no discurso, é preciso considerar os dois planos em que se sustenta sua significância: a poesia e o poeta. Além disso, de acordo com Benveniste (2011), ao estudar o discurso poético, devemos procurar descrever o universo de experiência do autor e analisar de que maneira e

por quais procedimentos formais as palavras se relacionam com esse universo de experiência. Naturalmente, isso não equivale a dizer que para apreender o universo de experiência do poeta é preciso recorrer a um biografismo ou contrapor o conteúdo da obra aos eventos da vida pessoal do autor. Na verdade, para Benveniste, a noção de experiência, explorada no texto “A linguagem e a experiência humana” (1989, p. 68), está ligada à linguagem e aos atos em que se realiza por meio de diferentes categorias de expressão, como as de pessoa e tempo, abordadas no referido artigo. Tais categorias tornam possível a constituição e a expressão da experiência subjetiva dos locutores. Nesse sentido, a poética discursiva também representa uma categoria a partir da qual é possível situar e abordar o universo de experiência do poeta.

Assim, partindo de alguns direcionamentos programáticos propostos por Benveniste no DB, iremos buscar abordar o discurso poético de João Cabral de Melo Neto em dois poemas presentes na obra “A educação pela pedra” (2008 [1966]). Como o próprio título do nosso artigo sugere, a reflexão aqui apresentada constitui mais uma busca por princípios para abordagem da significação no discurso poético do que uma exposição elaborada com análises robustas e teorizações acabadas. Trata-se, na verdade, de uma discussão, a título de ensaio, voltada à compreensão da poética no discurso.

METODOLOGIA

A necessidade de investigação sobre a organização e o funcionamento do discurso poético está posta desde algum tempo na agenda da Linguística. Fiorin (2008) destaca que até os anos 60 a abordagem da relação entre Linguística e Literatura oscilou entre a negação da necessidade de ligação entre os dois campos e o reconhecimento de certa vinculação, principalmente no que diz respeito ao estudo dos textos e a Estilística. No fim dos anos 70 e com o avanço da perspectiva gerativa de estudos da linguagem, houve uma ruptura entre Linguística e Literatura, posta em suspensão justamente pelos estudos discursivos e enunciativos. Reconhecidamente, a abordagem dos sentidos no texto literário a partir de uma perspectiva linguística coloca em evidência a necessidade de adoção de pontos de vista específicos para formulação de princípios e delimitação de novas categorias de análise sob pena de reducionismos decorrentes de mera transposição de modelos analíticos.

Se, por um lado, há desafios teórico-epistemológicos e analíticos para essa empreitada, por outro, grandes descobertas e muitos avanços científicos só foram possíveis pela abordagem de fenômenos ou questões a partir da adoção de um ponto de vista diferente ou pelo enfrentamento de temáticas

marginalizadas. Por isso mesmo, é preciso abordar a poética e a literatura justamente por comportarem formas perturbadoras de significância não apreensíveis a partir de categorias formais dadas previamente. O desafio é formular princípios e forjar procedimentos que norteiem a pesquisa para que esta não siga à deriva.

Embora com muitas aberturas para o desenvolvimento de investigações mais acuradas, os estudos benvenistianos (1989 e 2014) sobre a semiologia da língua nos permitem pensar alguns princípios para abordagem dos diferentes sistemas semiológicos em que se realiza a faculdade simbólica da linguagem e a relação entre a língua e outros sistemas semiológicos.

Em “Semiologia da língua” (1989), Benveniste ressalta o lugar de destaque ocupado pela língua em função de ser um sistema semiótico capaz de interpretar todos os outros sistemas e, ao mesmo tempo, por se apresentar como o único sistema em que a significação se articula em duas dimensões: no plano semiótico e no plano semântico. Além disso, a natureza da língua, suas propriedades e funções fazem dela a grande matriz semiótica, com potencial de interpretância e modelagem de todos os outros sistemas semiológicos. Após propor e examinar diferentes tipos de relação entre sistemas semiológicos, Benveniste (1989) formula dois princípios gerais para abordagem da significância: a) o da não redundância entre sistemas semiológicos, decorrente da impossibilidade de os sistemas semióticos significarem da mesma forma; b) o princípio da não transsistematicidade do signo, justamente pelo caráter relacional e opositivo do valor do signo, determinado pelas relações estabelecidas no sistema que integra.

Na conclusão do referido artigo, ao destacar o bloqueio que a noção saussuriana de signo como princípio único representava para o exame da semiologia da língua, Benveniste (1989, p. 67) afirma que a ultrapassagem dessa abordagem será feita por duas vias: “- na análise intralingüística, pela abertura de uma nova dimensão da significância, a do discurso (...); - na análise translinguística dos textos, das obras, pela elaboração de uma metassemântica que se constituirá sobre a semântica da enunciação.” A ultrapassagem da abordagem formalista não significa a ruptura com essa perspectiva ou o descarte da noção de signo linguístico formulada por Saussure (2004). Na verdade, em qualquer das vias, a noção de signo está pressuposta, mas não funciona como princípio único para abordagem da significação. O reconhecimento do plano semântico da língua, implicado na sua realidade como discurso, faz com que a significação funcione em outra dimensão e não seja tomada apenas no plano semiótico, no qual o signo se apresenta como uma unidade com força operatória. Além disso, a análise translinguística de textos e obras amplia consideravelmente o

escopo da abordagem da significância da língua, o que demanda a elaboração de outros princípios e a consideração de outros aspectos teórico-epistemológicos aí implicados.

A nosso ver, a primeira via já se encontra relativamente pavimentada, pois as bases para realização de pesquisas sobre a significação, levando em consideração os planos semiótico e semântico da língua já estão lançadas e ultrapassam um modelo formalista, justamente por incluir o discurso como elemento fundamental para compreensão da estrutura e do funcionamento da significância linguística. Por outro lado, o caminho para estruturação da segunda via precisa ainda ser desbravado. As investigações sobre o discurso poético podem se situar nessa segunda via, e há muito a ser explorado.

REFERENCIAL TEÓRICO

Benveniste procurou desenvolver um estudo sobre o discurso poético, tomando por base poemas de Baudelaire em “As Flores do Mal”. O estudo deveria ter sido publicado em uma edição da revista “Langages”, organizada por R. Barthes e publicada em 1968, mas não chegou a ser concluído e só foi publicado em 2008, a partir do trabalho de doutorado desenvolvido por Laplantine (2008), como já destacamos. O material que integra o chamado Dossiê Baudelaire (DB) é composto por 367 fólios com notas manuscritas de diferentes naturezas. No trabalho de tese, Laplantine (2008) apresentou as notas manuscritas em *fac simile* e procedeu a sua transcrição. Como apontado por Fenoglio (2019), o material presente no DB apresenta uma problemática considerável, decorrente, sobretudo, do inacabamento das notas manuscritas e da distância que separa suas naturezas. Nossa entrada no DB tem por intuito buscar elementos capazes de subsidiar uma investigação sobre a significância no discurso poético de João Cabral de Melo Neto.

No DB, é possível notar a preocupação de Benveniste em estabelecer a oposição entre linguagem poética e linguagem ordinária ou entre poesia e prosa, acompanhada pela tentativa de delimitação de uma categoria de análise capaz de indicar a especificidade da poética no discurso. A noção de signo é substituída pela palavra poética, com o reconhecimento das especificidades da significação que opera no interior do poema: “A palavra é para o poeta outra coisa inteiramente diferente do que para o locutor. Há uma teoria da palavra na

linguagem poética que ainda está para ser elaborada, (...)." (BENVENISTE apud LAPLANTINE, 2008, env. 22, fº 29)².

O aspecto referencial do discurso poético é destacado como elemento que marca essa especificidade, pois distintamente do discurso ordinário, cuja referência integra a enunciação e pode remeter a objetos que lhe são externos, no poema a referência é interna. No entanto, a oposição entre linguagem poética e linguagem ordinária ou entre prosa e poesia é deslocada ou mesmo diluída à medida que a poética é tomada como um efeito discursivo. Nesses termos, sentido e referência passam a ser situados não no plano do signo, mas no plano do discurso inteiro enquanto realização de certo exercício poético: "(...) O fato de que a língua poética não tem denotação situa o problema no nível não do signo, mas do discurso inteiro, ou melhor da função do poema enquanto realização de certo exercício da língua poética. (...)" (BENVENISTE apud LAPLANTINE, 2008, envelope 22, fl. 253).

Ao efetuar o desbloqueio da via para abordagem das dimensões da significação dos textos e obras, Benveniste se depara com o problema da delimitação de uma unidade a partir da qual seria possível abordar a significância poética, justamente pelo fato de esta se situar no plano do discurso inteiro ou da função do poema como realização da língua poética. A "poiesis" se mostra irreduzível ao poema e extrapola o plano das formas. Logo, a relação entre forma e sentido é redimensionada no interior do discurso poético. Em outros termos, a significância poética deve ser tomada como um efeito ou uma função que vai além dos limites de uma unidade como signo ou mesmo da palavra poética e decorre dos procedimentos de combinações de palavras que o poeta faz no poema. No discurso poético, sentidos e referências são criados pela escolha e arranjo de palavras.

No folio 198, Benveniste endossa esse aspecto da significação poética, destacando que não há nenhum signo isolado que possa ser considerado específico do discurso poético. Tudo está na junção entre as palavras. Nesse sentido, a tarefa do linguista seria buscar estudar o princípio subjacente à sintagmatização realizada pelo poeta e, a partir daí, analisar as relações significantes que dela resultam:

De qualquer forma, me parece que, na poesia,

1º) Não há nenhum signo isolado que, por si só, possa ser considerado como específico para a linguagem poética ou

2 As traduções das notas do DB apresentadas aqui foram feitas por nós. As transcrições são lineares.

exercendo o efeito poético (exceto por alguns clichês “espada” “onda” “azul”)

2º) Tudo está na junção. O trabalho do poeta consiste literalmente reunir palavras em conjuntos sujeitos à medição.

3º) O linguista, portanto, tem de estudar: 1º) o princípio desta sintagmática particular . 2º) as relações significantes assim obtidas.

(BENVENISTE apud LAPLANTINE, 2008, env. 20, fº 4)

Nesse sentido, para Benveniste, a sintagmática particular do discurso poético mobiliza planos sucessivos de invenção e agrupamentos novos de palavras que geram um sentido poético e produzem emoção relacionada à sonoridade do verso. O efeito poético decorre justamente do modo com que o poeta combina as palavras, e esse efeito varia em função das condições criadas pelo discurso e pela experiência. Os elementos semióticos do discurso operam uma abertura a diversas possibilidades de significância, cujos limites são demarcados de acordo com a experiência.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

As análises a serem apresentadas não pretendem exaurir as possibilidades de leitura ou de abordagem dos sentidos nos poemas. Pela exposição feita até aqui, sabemos que não é possível significar da mesma forma por sistemas semiológicos diferentes. De igual modo, também não vislumbramos a possibilidade de decompor a malha significante do poema e restituir suas partes com nova amplitude. Cada sistema semiológico abarca uma parte da significação da linguagem e tem a propriedade de significar de modo específico. O que buscamos aqui é apreender princípios subjacentes aos procedimentos empregados pelo poeta para construção de uma sintagmática particular na qual é apresentado o seu universo de experiência.

João Cabral de Melo Neto possui um vasto repertório de obras, com características muito singulares em sua organização semiótica, na abordagem temática e no modo com que expressa a sua realidade através do poema. Sua obra é composta por inúmeros poemas voltados ao fazer poético e à linguagem. Os dois poemas aqui examinados estão presentes na obra “A educação pela pedra” (2008 [1966]), que reúne quarenta e oito poemas, dispostos em quatro partes diferenciadas tipograficamente pelas letras “(a)”, “(b)”, “(A)” e “(B)”. Desse conjunto, selecionamos apenas dois: “A educação pela pedra”, que intitula a obra, e “Catar feijão”:

A Educação pela pedra

1

Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal (pela de dicção elas começa as aulas). A lição de moral, sua resistência fria ao que flui e a fluir, a ser maleada; a de poética, sua carnadura concreta; a de economia, seu adensar-se compacta: lições da pedra (de fora para dentro, cartilha muda), para quem soletrá-la.

2

Outraeducação pela pedra: no Sertão (de dentro para fora, e pré-didática). No Sertão a pedra não sabe lecionar, e se lecionasse, não ensinaria nada; lá não se aprende a pedra: lá a pedra, uma pedra de nascente, entranha a alma.

1

Catar feijão se limita comescrever: joga-se os grãos na água do alguidar e as palavras na folha de papel; depois, joga-se fora o que boiar. Certo, toda palavra boiará no papel, água congelada, por chumbo seu verbo: pois para catar esse feijão, soprarnele, jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco: o de que entre os grãos pesados entre um grão qualquer, pedra ou indigesto, um grão imastigável, de quebrar dente. Certo, quando o catar palavras: a pedra dá à frase seu grão mais vivo: obstrui a leitura fluvial, flutual, aquela a atenção, isca-a com o risco.

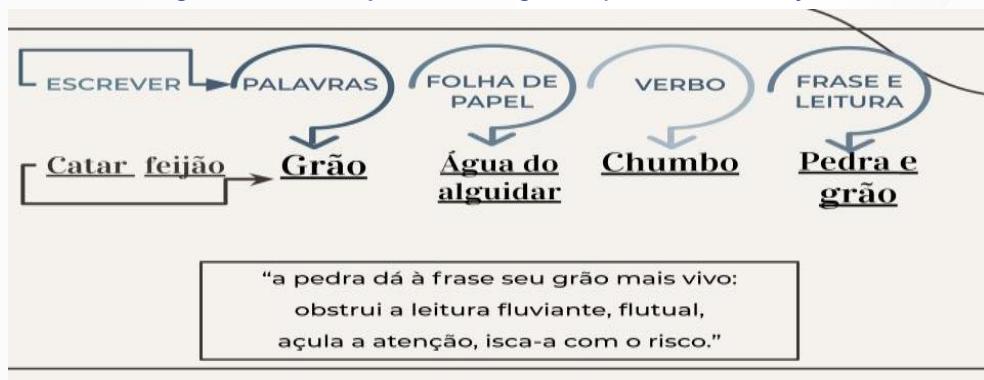
A escolha de uma palavra como “pedra” já é indicativa de uma sintagmática particular, que ressignifica termos comuns a partir de novas combinações. Em uma acepção mais usual, “pedra” remeteria ao mineral, fragmento de rocha. No poema “A educação pela pedra”, a palavra “pedra” é personificada por sua aptidão para ensinar por lições e pela vivência. São apontadas três lições dadas pela pedra: “a lição de moral, sua resistência fria ao que flui e fluir, a ser maleada”, “a de poética, sua carnadura concreta” e “a de economia, seu adensar-se compacta”. Ao final da primeira parte do poema, o poeta fala de “lições da pedra, para quem soletrá-la”. Com a expressão “soletrar”, evoca-se um outro aspecto para o termo “pedra”, relacionado, agora, às propriedades da palavra. O termo também aparece no poema “Catar feijão” presente na mesma obra, mas em outra parte, sem conexão aparente com o primeiro poema.

No segundo poema, Melo Neto (2008) coloca em relação o ato de catar feijão e o ato de escrever desde o primeiro verso do poema. A aliança entre os atos é estabelecida pela expressão “limita”, que, em uma acepção bastante específica, pode remeter tanto a “comparar” ou “assemelhar”, quanto a “pôr limite”. A primeira possibilidade é corroborada na sequência dos versos do poema, nos quais são estabelecidas as analogias entre catar feijão e escrever. A segunda possibilidade ganha respaldo com os sentidos da palavra “risco”, que

aparece na segunda parte do poema. No caso de “catar feijão”, “risco” pode remeter ao traço que estabelece os limites na disposição dos grãos; já no caso de “escrever”, “risco” pode indicar traço ou rabisco. Em ambos, “risco” também evoca “perigo” ou “possibilidade”, e uma outra rede de relações é criada. Diferente do signo linguístico, cuja totalidade resulta da união de um significante a um significado, a palavra poética abre uma rede de possibilidades de associações não excludentes. No discurso poético, o princípio que rege a sintagmatização não é a uniformidade dos sentidos, normalmente efetuada pelo plano semântico da língua, e, sim, um amalgamamento que redimensiona a amplitude da significância.

No poema, as relações de correspondência entre os atos de catar feijão e escrever são feitas por associações entre elementos pertencentes às duas esferas, que se assemelham pelas relações de seleção e combinação que demandam. Ilustramos essas analogias no esquema abaixo:

Figura 01 – Ilustração das analogias no poema “Catar feijão”.



Fonte: Autoria própria.

Ao estabelecer as correspondências, o poeta amplia a dimensão significante, deixando à mostra outras possibilidades de significação a partir de novas alianças entre palavras. Fica evidente a metalinguagem da poesia cabralina, voltada tanto para a palavra quanto para o fazer poético. Após estabelecer essas relações de correspondências, Melo Neto volta a abordar a pedra nos três últimos versos do poema. Cada verso remonta a uma lição apresentada no poema "A educação pela pedra": "a pedra dá à frase seu grão mais vivo" (lição poética, sua carnadura concreta); "obstrui a leitura fluviente, flutual" (lição de moral, a que flui e a fluir) e "açula a atenção, isca-a com o risco" (lição de economia, seu adensar-se compacta). Os sentidos de pedra, evocados no

primeiro poema, são retomados em “Catar feijão”, e redimensionados a partir das associações estabelecidas e direcionadas pela experiência. Como mineral, fragmento de rocha, a pedra é comumente encontrada entre os grãos do feijão e, nessa mesma acepção, também mantém relação com a escrita, sobretudo se considerarmos os históricos registros rupestres, a escrita cuneiforme ou hieróglifos. Assim, nessa acepção, é possível estabelecer a relações de analogia entre os atos de catar feijão e escrever.

Uma segunda possibilidade para o termo “pedra” o associa ao conceito de palavra. Basta observar os versos “lições da pedra (de fora para dentro, cartilha muda), para quem soletrá-la”, em “A educação pela pedra” ou “A pedra dá à frase seu grão mais vivo:”, no poema “Catar feijão”. Assim, “pedra” e “palavra” apresentam aspectos como concretude, contingenciamento ou resistência àquilo que flui ou a fluir e adensamento, e isso reforça a correspondência estabelecida entre catar feijão e escrever.

No caso da lição de economia, o último verso do poema “Catar feijão” apresenta em sua forma um exemplo da lição de economia tratada em “A educação pela pedra”, pois inúmeras possibilidades de sentido são postas à mostra nele. Basta observar algumas possibilidades de sentido da palavra “risco”, mencionadas acima: “possibilidade”, “perigo”, “rabisco”, “traço”. No caso da acepção de “traço”, pode indicar o limite da disposição dos grãos de feijão (no ato de catar feijão) ou o rabisco usado para escrever.

Para cada possibilidade de sentido, cria-se uma rede de possibilidades de associação e interpretação. Assim, aquilo que diz a lição de economia dada pela pedra no poema “A educação pela pedra” é exemplificado no poema “Catar feijão”. Ao observar que os três últimos versos desse poema demonstram as lições da pedra, anunciadas em “A educação pela pedra”, o próprio sentido de “pedra” é associado ao sentido de “palavra”. Ora, a significância aí extrapola também o poema, pois a restituição dos sentidos só é possível quando os dois poemas são postos em relação. Trata-se de um mecanismo particular da sintagmática desse poeta, cujo princípio se funda no estabelecimento de correspondências, e estas não estão restritas a um poema. É preciso considerar também o poeta como um plano de funcionamento da significância poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos poemas apresentados aqui, é possível verificar que a metalinguagem e as correspondências constituem importantes recursos semiológicos da sintagmática particular de João Cabral de Melo Neto. Por meio de analogias criadas em arranjos novos de palavras, a expressão da poética cabralina demanda

do leitor o estabelecimento de correspondências para apreensão do universo de seu experiência. Além disso, a sintagmática de Melo Neto (2008) faz com que o leitor se volte para a palavra, tomando-a como objeto de reflexão à medida que é levado a sair da linearidade significante que integra os versos do poema.

Em outros termos, no plano dos poemas apresentados, o estabelecimento de correspondências e a metalinguagem funcionam como princípios de uma sintagmática particular e constituem procedimentos ou recursos semiológicos por meio dos quais o poeta demanda de seu leitor a tomada da palavra como objeto, seja para compreender as correspondências estabelecidas, seja para vislumbrar as dimensões significantes evocadas. Logo, a sintagmatização poética de Melo Neto (2008) leva o leitor a sair da linearidade significante do discurso ordinário e desautomatizar da linguagem. Por meio das correspondências e da metalinguagem o poeta faz operar o princípio de sua sintagmática particular. A observação desses procedimentos pode servir como uma via possível para apreensão do universo de experiência do autor e permite vislumbrar uma singularização estilística em sua poesia.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, É.. *Baudelaire. Présentation et transcription de Chloé Laplantine.* Limoges: Lambert- Lucas, 2011.

BENVENISTE, É.. *Últimas aulas no Collège de France (1968 e 1969).* Edição estabelecida por Jean-Claude Coquet e Irène Fenoglio. Trad. Daniel Costa da Silva et al. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BENVENISTE, É.. *Problemas de linguística geral I.* Campinas: Pontes, 1988.

BENVENISTE, É.. *Problemas de linguística geral II.* Campinas: Pontes, 1989.

FENOGLIO, Irène. *Émile Benveniste: a gênese de um pensamento.* Organização de Valdir do Nascimento Flores, Verónica Galíndez e Heloisa Monteiro Rosário. Brasília: Editora UnB, 2019.

FIORIN, José Luiz. Linguagem e Interdisciplinaridade. ALEA, Rio de Janeiro, v. 10, n1, p. 29-53, jan. e jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/nTDjhCdwBqjsFGYct5ckdcd/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 02-10- 2014. . Acesso em: 12 de jan. 2020.

LAPLANTINE, C.. *Émile Benveniste: poétique de la théorie. Publications et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire.* Tese (Doutorado). Ecole Doctorale Pratiques et théories du sens. Université Paris 8. Saint-Denis. 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas.* Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

SAUSSURE, F. [1916]. *Curso de linguística geral.* São Paulo: Cultrix, 2004.

“O MUNDO ESTAVA CALADO QUANDO NÓS MORREMOS”: LITERATURA, VIOLENCIA E O TRAUMA DO GENOCÍDIO DE RUANDA EM SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Kleyton Ricardo Wanderley Pereira¹

RESUMO

De acordo com a Psicanálise, o trauma é uma fixação psíquica do indivíduo numa situação de choque violento, de ruptura, onde a pessoa sobrevivente é marcada por um estado crônico de angústia que a torna incapaz de verbalizar essa experiência. Para Sigmund Freud (1914), a única forma de superar essas memórias traumáticas é perlaborá-las através de um processo que ficou conhecido como a “cura pela fala”, a saber, pela memória do paciente acessar à origem dos sintomas para projetar um outro futuro. Scholastique Mukasonga é uma escritora ruandesa, de uma família tutsi, que sobreviveu ao trauma das guerras, da violência e do genocídio étnico ocorrido em seu país nos anos 1990. Suas obras (Baratas, 2006; A mulher de pés descalços, 2008; e Nossa senhora do Nilo, 2012) são o testemunho individual (SELIGMANN-SILVA, 1999; 2003) de um contexto de guerra que mistura ficção às memórias do país em que ela nasceu. Neste trabalho, investigamos como o processo de escrita de suas “memórias” são, não só uma maneira de Mukasonga abrir as suas mais profundas feridas e contar o inenarrável (HUA, 2006) de suas experiências-limite através da ficção literária, mas também como essas experiências individuais fazem parte de uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006) que, como resistência ao apagamento histórico, busca perpetuar as lembranças de todos que estavam fadados ao extermínio, denunciando a brutalidade de suas mortes.

Palavras-chave: Literatura e trauma; Literatura de Testemunho; Literatura ruandesa.

1 Doutor em Letras/Teoria da Literatura pela UFPE. Professor adjunto do Curso de Licenciatura em Letras – Português Inglês da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), na Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST) – PE, kleyton.pereira@ufrpe.br

INTRODUÇÃO

O TRAUMA SEGUNDO A PSICANÁLISE

Neste trabalho procuro articular os conceitos de trauma (FREUD, 1914), memória (HALBWACHS, 2006; HUA, 2006) e testemunho (SELIGMANN-SILVA, 1999; 2003) como parte de um processo de ressignificação da violência e do genocídio em Ruanda na obra ficcional de Scholastique Mukasonga, escritora que sobreviveu ao trauma das guerras civis e do genocídio étnico em seu país de origem, ocorrido nos anos 1990. Dessa maneira, são objetivos dessa análise investigar como o processo de escrita das “memórias” é uma maneira de a autora: a) abrir as suas mais profundas feridas e narrar o inenarrável de suas experiências-limites através da ficção literária; b) compartilhar essas experiências individuais em uma memória coletiva que busca perpetuar as lembranças daqueles que estavam fadados ao extermínio.

Encontrada em quase todos idiomas do Ocidente com a mesma grafia², a palavra trauma vem do grego ‘ferida’ (*τραύμα*) e há muito é utilizada pelo jargão médico para designar lesões físicas que são provocadas por agentes externos. Nos estudos das psicopatologias, procurou-se ampliar o sentido fisiológico para sua dimensão psíquica e, assim, o trauma se refere a “acontecimentos que rompem radicalmente com o estado das coisas do psiquismo, provocando um desarranjo em nossas formas habituais de funcionar e compreender as coisas e impondo o árduo trabalho da construção de uma nova reordenação do mundo” (RUDGE, 2009, p.8-9).

O trauma e suas consequências ocupam uma parcela fundamental na teoria freudiana, junto com a histeria, o inconsciente, a sexualidade e outros temas. No contexto da Viena do final do século XIX, em que a repressão era muito severa, especialmente para as mulheres, Freud desenvolveu, em sua teoria, a relação existente entre os acontecimentos traumáticos, a partir dos conflitos psíquicos da ordem sexual durante a infância, através do relato de suas pacientes. Segundo Freud, a memória de um acontecimento traumático era dissociada porque provocava angústia uma vez que entrava em conflito com as ideias ou desejos do sujeito. Essa dissociação funcionaria como uma forma de defesa de um conflito psíquico no sujeito.

2 Exemplos disso em algumas das línguas mais faladas no Ocidente: *Trauma* (alemão); *trauma*, *traumatisme* (francês); *trauma* (inglês); *trauma, traumatismo* (espanhol); *trauma* (italiano).

Para o psicanalista, a busca pela gênese dos traumas levaria o analista cada vez mais a um caminho sem fim, a um passado distante na infância do sujeito, período considerado determinante pela psicanálise, para a construção do psiquismo adulto, e a um acontecimento de natureza sexual. Este acontecimento, no entanto, só se revelaria traumático num segundo momento, um *a posteriori* (*Nachträglichkeit*)³, ou seja, quando houvesse o reconhecimento, por parte do sujeito, do conflito psíquico da ação e desencadeasse neste um sentimento de angústia capaz de dissociar aquela memória do acontecimento traumático, na medida em que ela entrava em conflito com as ideias e os desejos do sujeito, numa tentativa de preservá-lo (Cf. RUDGE, 2009). Naquele tempo, essa teoria seria amplamente criticada pela comunidade médica e pela sociedade por colocar em pauta o tema da sexualidade da criança e os constantes abusos sexuais que teriam sofrido durante a infância, relatados nas sessões de terapia pelos pacientes. Apesar disso, esse conceito de *Nachträglichkeit* será não só de fundamental importância para a Psicanálise, sendo retomado anos depois por Freud e outros psicanalistas da época, como também influenciará até hoje outros campos do conhecimento que trabalham com a história e a memória, dimensões da temporalidade, uma vez que não pode haver coincidência entre o discurso histórico e o acontecimento passado, pois as ideias, desejos e interesses do presente influenciam na reconstrução do passado (Cf. RUDGE, 2009, p.21).

Após o desfecho da Primeira Guerra Mundial, em 1918, foi realizado foi realizado um Congresso Internacional de Psicanalistas em Budapeste, marco na história da Psicanálise, conferindo-lhe prestígio científico e causando um profundo interesse prático nos seus estudos. Nesse evento, as discussões foram voltadas para as experiências traumáticas de soldados e sobreviventes da guerra. As chamadas neuroses de guerra resultam de uma fixação no momento do acidente traumático, que passa a ser reeditado nos sonhos e ressurge na forma de ataques que transportam o sujeito para o momento do trauma – *flashback* (Cf. RUDGE, 2009, p.40). Dessa maneira, tais traumas levam os sujeitos a uma fixação no momento do acidente que é repetido na histeria, a partir da transposição para aquela situação, como se não tivessem

3 Segundo Ana Maria Rudge (2009, p. 21): “A ideia da temporalidade *a posteriori* representa uma concepção de causalidade diversa da tradicional, que prevê uma ação linear do passado sobre o presente. Ela indica que, a cada momento, o presente se associa ao passado e transforma a sua significação. Embora tenha sido introduzida nesse momento precoce da elaboração da teoria psicanalítica, essa noção de temporalidade será conservada ao longo de toda a obra freudiana e ainda é fundamental, nos dias de hoje, na psicanálise.”

se desvinculado do trauma. Assim, a ‘síndrome do sobrevivente’, como depois será conhecida principalmente após a Shoah judaica (Holocausto), é caracterizada pela: 1) incapacidade de verbalizar a experiência traumática; e 2) pela culpa constante por ter sobrevivido.

No entanto, embora pareçam não ter semelhança com os conflitos psíquicos de ordem sexual da infância, para Freud os sintomas traumáticos da vida adulta não estão totalmente apartados daquelas experiências, pois “o psiquismo do sujeito acometido de neurose traumática também é constituído a partir de suas experiências infantis, e que sua constituição é fundamental para se entender os efeitos do acontecimento traumático em sua vida.” (RUDGE, 2009, p.42).

Na busca pela superação do trauma e da situação crônica que se repete, Freud (2006) vai sugerir uma técnica baseada em três processos entre paciente e terapeuta: 1) **recordar**, chamando à consciência dessas cenas enterradas na memória do sujeito; 2) **repetir**, ou atuar (*act out*) que se revela na relação objetal; 3) por fim, **perlaborar** (do alemão *Durcharbeit*, que quer dizer literalmente ‘trabalhar através’, ou ‘perlaborar’), ou seja, a cura pela fala. Para Feud (2006, p.170), “Deve-se dar ao paciente tempo para conhecer melhor esta resistência com a qual acabou de se familiarizar, para elaborá-la, para superá-la, pela continuação, em desafio a ela, do trabalho analítico.” Dessa maneira, podemos dizer que a análise é um processo de retornar, a partir do presente, à origem e arqueologia dos sintomas para projetar um outro futuro.

TESTEMUNHO COMO SOBREVIVÊNCIA

Se para alcançar a ‘cura pela palavra’ é necessário que o sujeito fale sobre sua experiência traumática, como é possível descrever um choque tão violento e inenarrável ruptura com o real quanto uma guerra ou o extermínio de um povo? Como descrever o impacto com algo que, como dizia Jacques Lacan, não tem correspondência com o simbólico? O testemunho⁴ de eventos traumáticos nos colocam diante do limite da linguagem na “simultânea necessidade e impossibilidade” de narrar o inenarrável “excesso de realidade” através da memória cindida do momento-limite. Por esse motivo, o conceito de testemunho põe

4 A palavra testemunho vem do latim *testis*, que quer dizer tanto “aquele que assiste” como também “testículo” (*testes*, no plural), uma vez que na antiguidade clássica só os homens tinham o direito de dar seu testemunho publicamente, ‘atestado’ de sua virilidade, enquanto as mulheres eram excluídas, evidenciando assim o caráter misógino do termo.

em questão fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. De acordo com o crítico Márcio Seligmann-Silva (1999, p.40):

O testemunho se coloca desde o início sobre o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho, enquanto narração, testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (real) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentração-ária descontrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.

Pensar um espaço para a escuta (e leitura) da voz (e escrita) daqueles que antes não tinham direito a ela tem um papel central nos estudos literários, principalmente das minorias (SELIGMANN-SILVA, 1999). Isso porque a ‘literalização’ consiste na capacidade de traduzir os fragmentos do trauma vivido em imagens ou metáforas e a imaginação se coloca como um meio para enfrentar a crise revelada nessa incapacidade de testemunhar⁵ e de imaginar o real do trauma. Do ponto de vista do testemunho, a ficção literária, indissociável da vida, é chamada diante do trauma para, pelas portas da imaginação, assumir um compromisso ético de encenar a criação do ‘real’ diante do pavor do contato com certas catástrofes e traumas da humanidade.

Assim como o trauma é caracterizado na estrutura temporal da Psicanálise como uma memória do passado que não passa e se repete várias vezes no presente, também a literatura de testemunho nos

[...] apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado ‘presente’ para a elaboração do testemunho. [...] Ao invés de visar a uma representação do passado, a literatura de testemunho tem em mira a sua

5 Segundo Márcio Seligmann-Silva (2002), a partir das ideias de Dori Laub, um sobrevivente da Shoah e analista de sobreviventes, existe, nos testemunhos dos sobreviventes de genocídios, uma dificuldade e, até mesmo, impossibilidade de tradução total da experiência em termos de pensamento, da memória e da linguagem, além da demora entre o fato, a elaboração por parte da vítima e seu testemunho. Apesar disso, o autor destaca a ‘necessidade’ da narração da cena traumática com sua complexa relação entre os vários discursos – das testemunhas, da memória coletiva, da cena pública, o jurídico e o histórico – ressaltando a necessidade absoluta do testemunho como condição da sobrevivência.

construção a partir de um presente. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.150).

Nesse sentido recorro à obra de Scholastique Mukasonga que passo a analisar mais adiante, como uma forma de testemunho individual de alguém que busca perlaborar seu trauma, mas também na forma de testemunho coletivo de resistência ao memoricídio (apagamento da memória) do genocídio em Ruanda. A autora encontrou na escrita uma forma de dar corpo e voz aos seus mortos e sepultá-los com as palavras.

RUANDA: PRENÚNCIOS DE UMA TRAGÉDIA

O genocídio em Ruanda deve ser compreendido a partir da lógica do colonialismo. Isso porque o horror do colonialismo levou a dois tipos de impulsos genocidas: primeiro, o do nativo pelo colonizador; segundo o do nativo de eliminar o colono (MAMDANI, 2002). Neste último caso, os tutsis eram vistos pelos hutus como estrangeiros que deveriam ser expulsos de suas terras. Com o fim da Primeira Grande Guerra, Ruanda e Burundi passaram do domínio da Alemanha para a Bélgica. Durante todo o período de domínio colonial belga, os Hutu, grupo étnico de maioria no país, foram explorados de maneira predatória, enquanto a elite Tutsi foi privilegiada, o que acirrou ainda mais as disputas existentes entre as diferentes etnias. A partir de 1931, as autoridades coloniais impuseram aos colonizados o uso de cartão que identificasse o grupo étnico a que o portador pertencia, reforçando uma política de segregação que incidiria no ódio entre os grupos, até seu desfecho trágico em 1994.

Em 1959, com a morte do último rei Tutsi, Mutara Rudahigwa, os Hutu lideraram uma série de massacres causando a fuga de milhares de Tutsis. Esses massacres se repetirão em outros momentos na história da Ruanda: em 1963, em Nyamata, quando o exército Hutu conduziu uma série de massacres generalizados; e em 1973, quando os militares, liderados pelo major Juvénal Habyarimana, deflagraram um golpe de estado.

Foi assim que, pós repetidas perseguições e massacres, durante os meses de abril e julho de 1994, Ruanda foi palco de um dos maiores genocídios do século XX, quando aproximadamente 80% da população da etnia Tutsi do país foi brutalmente assassinada. Segundo dados não oficiais, mais de um milhão de pessoas, entre tutsis e hutus moderados, foram mortas, esquartejadas por machetes, humilhadas, mutiladas e sexualmente violentadas, em especial as mulheres, a partir da atuação premeditada e organizada de agentes do governo, lideranças locais de bairros e vilas em todo o país, com o propósito

de exterminá-las de maneira definitiva. Mais do que isto: com o propósito de, através do seu completo extermínio, apagar-lhes da memória, negar-lhes a existência.

As inúmeras tentativas de paz após os acontecimentos de 1994 resultaram em um desfecho rápido e forçado aos problemas, principalmente silenciando as vítimas sobreviventes que precisavam lidar com o trauma da guerra e elaborar o luto pelos seus mortos. A eles foi pedido que esquecessem e não falassem mais sobre o assunto, numa tentativa de destruir a memória, impossibilitando a reelaboração da maior tragédia da história recente do país e a possibilidade de um futuro. O Estado, assumindo um discurso de união nacional e conciliação entre Tutsi e Hutu, tentou dar um rápido desfecho construindo seus *lieux de mémoire* (museus e memoriais), exumando cadáveres enterrados em fossas coletivas, publicando um dicionário com o nome dos desaparecidos. Foram criadas comissões para apurar a verdade dos acontecimentos. Mas como elas não previam sanções penais para os culpados, transformaram-se num “ritual de anistia disfarçado de boas intenções” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.77), corroborando o projeto de suposta reconciliação e unificação do governo ruandense.

Tal prática de apagamento é violenta na medida em que a negação da memória se configura como a negação da própria voz e da existência.

O acesso à voz, e à possibilidade de se colocar no mundo como sujeito do discurso, privilegia os vencedores e silencia os vencidos. Se o genocídio procura aniquilar o povo subjugado, anular e distorcer a existência dos acontecimentos vividos por ele, é possível dizer que o arquivamento da história tradicional, o dos vencedores, compromete e perverte a transmissão da memória, a reelaboração do passado e a possibilidade de futuro. O arquivo que silencia os sobreviventes é, portanto, uma forma de destruição que se converte em fato histórico [...], legitimado pelas estruturas sociais. (LAGO E LOUSA, 2008, p.77-78)

Apesar disso, as vozes das mulheres sobreviventes ao genocídio constroem testemunhos que possibilitam perlaborar o trauma vivido por elas e salvaguardar a memória daqueles que morreram. Seus textos, construídos na fronteira entre a literatura ficcional e o testemunho histórico, são ferramentas para reelaboração do passado por meio da narrativa. Nesse contexto de

sobrevivência, a obra de Scholastique Mukasonga⁶ rompe com o silenciamento e preenche as lacunas da história, imposta pelo genocídio.

MUKASONGA E O TESTEMUNHO DOS MORTOS

Nascida na Província de Gikongoro, Ruanda, em 1956, de uma família Tutsi, Scholastique Mukasonga teve que viver desde cedo fugindo constantemente das disputas e perseguições étnicas em seu país, vivendo em campos de refugiados, migrando para o Burundi, em 1973, e posteriormente para a França, em 1992, onde permanece até os dias atuais. Dois anos após migrar para a Europa, Mukasonga perderia vinte e sete membros de sua família durante o genocídio, dentre eles quase todos os irmãos e irmãs, seu pai e sua mãe. Em *A mulher de pés descalços* (2008), a autora abre com uma dedicatória-epitáfio à memória de sua mãe Stefania:

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio, e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso sobre osso e crânio sobre crânio.

Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entenda – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente (MUKASONGA, 2017, p. 6-7).

Em meio a esse processo de (r/d)escrever as memórias da mãe e as próprias, a narradora se dedica a recontar os acontecimentos que antecederam o genocídio e as memórias afetivas que recuperam elementos da cultura Tutsi:

6 Recentemente, em 2017, a autora foi convidada a participar da FLIP, onde lançou seus três livros traduzidos para o português e publicados pela Editora Nós (ver referências) pertencentes ao gênero ‘Literatura estrangeira’, segundo informações do site da própria editora. Os textos foram originalmente publicados em francês, pela Editora Gallimard, na coleção *Continents Noirs*, na seguinte ordem cronológica: *Inyenzi ou les Cafards* (2006), sob o gênero *Mémoires et autobiographies* (Memórias e Autobiografias); *La femme aux pieds nus* (2008) e; *Notre-Dame du Nil* (2012), ambos sob o gênero *Romans et récits* (Romances e narrativas).

narrativas de tradição oral, cantigas melancólicas e outras histórias contados pela personagem Stefania ao redor das chamas da cozinha, palavras no seu idioma materno, a organização da casa e das mulheres da comunidade, as tradições, os rituais, uma série de elementos que vão (recom)por em cena elemento desse imaginário. Através de um jogo dialético, segundo Rodrigues (Cf. 2018), Mukasonga insere uma dupla memória em sua obra: o desejo de preservar o passado de sua cultura e assume a tarefa de preservar a memória da família através da figura materna, como uma autêntica guardiã.

– Você reconhece quem são? pergunta Cândida. Olhe bem, eles estão aqui e eu estou com eles, você reconhece os seus? Reconhece Stefania?

Cândida é apenas uma sombra cada vez mais tênue e a voz dela é só um eco distante:

– Você tem um pano grande o suficiente para cobrir todos eles... para cobrir todos... todos? (MUKASONGA, 2018a, p.156)

Podemos dizer que, dessa forma, sua obra se transforma na possibilidade de não só vivenciar o luto e poder enterrar seus mortos, mas também de garantir a “permanência deles no mundo, de contar aquilo que viveram, de denunciar a brutalidade de suas mortes” (LAGO E LOUSA, 2018, p.78).

Funcionando como uma espécie de pré-lúdio dos acontecimentos, o romance *Nossa Senhora do Nilo* (2012) narra a história de um colégio católico só de meninas que aplica rigorosamente o limite de cotas de 10% de alunas da etnia Tutsi e as mais variadas formas opressoras de controle e disciplina dos corpos e dos pensamentos impostos pela colonização, principalmente às mulheres. É assim que serão formadas as futuras damas que casarão com os homens mais importantes da elite ruandesa, uma vez que “As internas do liceu são filhas de ministros, de militares de alta patente, de homens de negócios, de ricos comerciantes. O casamento das filhas é uma questão política para eles e as moças têm orgulho de si, elas sabem o valor que têm.” (MUKASONGA, 2017, p. 5).

É no espaço do liceu católico Nossa Senhora do Nilo, nome que dá título à obra, microcosmo de observação da sociedade pós-colonial, que são percebidas as tensões étnicas e sociais profundamente arraigadas em Ruanda, que vão aos poucos alimentando, primeiro o apagamento da ancestralidade pela renúncia de seus nomes, sua língua materna, seus costumes, suas crenças; e posteriormente, a segregação, o discurso de ódio e a violência no convívio diário entre as personagens. É assim que acontece na obra com a personagem

Verônica, humilhada e estuprada, com sua existência negada e a memória apagada pelas marcas da violência⁷: “Eles tiraram a roupa da Tutsi e a forçaram, batendo nela, a dançar nua diante da imagem. Depois a colocaram no trono, vestiram-na com o chapéu e afastaram suas pernas. Não vou contar o que fizeram com os bastões e com ela” (MUKASONGA, 2017, p. 257).

A lógica premeditada de perseguição, humilhação o extermínio se apresenta através das ações da personagem Gloriosa, representante da ideologia Hutu estatal. Acreditando estar a serviço de seu país, ela articula a higienização do liceu com a Juventude Militante Ruandesa – JMR para livrá-lo de “parasitas, de impurezas, de imundices, que fazem este lugar ser indigno”, ressaltando que é o “trabalho dos verdadeiros militantes.” (MUKASONGA, 2017, p.230). Essa mesma visão de higienização étnica e racial será sustentada no romance pelo padre Herménégilde, nacionalista que abusava sexualmente das meninas do liceu e espalha rumores de uma conspiração tutsi para dominar o país⁸, fundamentada no discurso antissemita:

Os tutsis são como são os judeus [...] . Talvez eles não queriam conquistar o mundo, mas [...] estão maquinando possíveis complôs contra nossa revolução social. Já expulsamos muitos deles de Ruanda e estamos de olho nos que restaram, [...] a começar pelos parasitas que estão em nossas escolas e universidades. (MUKASONGA, 2017, p.126)

O testemunho de Mukasonga, nesse sentido, rompe o silêncio e denuncia uma série de violências⁹ principalmente contra as mulheres Tutsi, na tentativa

-
- 7 O genocídio em Ruanda teve um peso maior para as mulheres uma vez que os assassinatos eram precedidos de estupros coletivos e outras formas de violências sexuais como compensação para os assassinos. Os estupros e assassinatos eram realizados publicamente para aumentar o impacto da violência e assustar os moradores locais. Além disso, eles eram realizados por pessoas com HIV para perpetuar a violência e assegurar o lento extermínio das sobreviventes.
 - 8 A esse respeito, Mahmood Mamdani (2002, p.233) dirá: “os autores do genocídio se viam como as verdadeiras vítimas de um drama político em andamento, vítimas de ontem que ainda podem ser vítimas novamente. Essa certeza moral explica a fácil transição das vítimas de ontem para assassinos na manhã seguinte.” (Tradução nossa).
 - 9 O genocídio em Ruanda teve um peso maior para as mulheres uma vez que os assassinatos eram precedidos de estupros coletivos e outras formas de violências sexuais como compensação para os assassinos. Os estupros e assassinatos eram realizados publicamente para aumentar o impacto da violência e assustar os moradores locais. Além disso, eles eram realizados por pessoas infectadas pelo vírus da AIDS, para perpetuar a violência e assegurar o lento extermínio das sobreviventes.

de revelar a condição feminina atravessada pelas variadas formas de violência e extermínio. Esta mesma dimensão também está presente nos outros dois livros da autora traduzidos no Brasil. Em *Baratas* (2018), encontramos um relato de memória coletiva e individual que descreve, de maneira crescente, as consequências dos massacres até culminar com o episódio mais sangrento de 1994. Nele encontramos uma verdadeira *via crucis* em “pequenas humilhações cotidianas, o medo e a política segregacionistas de erradicação de uma população submetida à condição de animal a ser destruído”, diz Leonardo Tonus, na apresentação do livro (2018).

O roteiro dos capítulos segue desde os anos 50, passando pelo período de independência no início dos anos 60, pelo ápice do genocídio em 1994, até o momento em que a narradora relata o reencontro com seu país, dez anos após os acontecimentos. O que vemos é o testemunho que reconstrói a vida dos que tiveram seus corpos, sua existência e sua memória dilacerados pelo genocídio e as angustiantes reflexões da narradora que constantemente se culpa por ter sobrevivido:

Da morte dos meus, só me restam buracos negros e fragmentos de horror. O que mais faz sofrer? Ignorar como foram mortos ou saber como os mataram? O terror do qual foram tomados, o horror que sofreram, às vezes é como se eu tivesse o dever de senti-los, às vezes é como eu tivesse o dever de escapar. Não me resta nada a não ser a lancinante recriminação de estar viva em meio a todos os meus mortos. Mas o que é o meu sofrimento, comparado ao que eles sofreram antes de obter de seus carrascos essa morte que, para eles, foi sua única libertação. (MUKASONGA, 2018b, p.136)

Assim, para expiar a culpa por sobreviver, a narradora tenta reconstruir no último capítulo da obra, intitulado “2004: na estrada do país dos mortos”, os fragmentos dessas memórias ao percorrer, dez anos após o genocídio, os caminhos para os lugares e vilarejos que foram destruídos e (re/ins)escrever (n)a história a lembrança de todos aqueles que tiveram seus gritos de dor silenciados pela tragédia, mas que, nas suas palavras, “no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo de papel.” (MUKASONGA, 2018b, p.182). Ou seja, as palavras são a possibilidade simbólica de cobrir a memória dos mortos com o pano da mortalha, dando-lhes a dignidade de serem velados e enterrados, e ao mesmo tempo permitir ao sobrevivente fazer o luto que lhe foi tirado pela violência do genocídio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto, vimos, a partir do olhar da psicanálise freudiana, como a teoria do trauma se constrói e como é possível superá-lo. De forma semelhante à “cura pela fala”, a literatura de testemunho pode ressignificar o trauma através do seu perlaborar. Assim, ficções literárias sobre eventos traumáticos permitem o não silenciamento dessas memórias pela homogeneização do discurso ou mesmo pelo seletivo apagamento histórico provocado pelo discurso oficial.

No caso específico de Scholastique Mukasonga, sua obra como resistência ao discurso hegemônico da história e ao silenciamento do genocídio em Ruanda se impõe como um dilema ético entre preservar e reescrever a memória daqueles que morreram e tiveram não apenas o direito à vida negado, mas também o direito à própria existência. Através do testemunho, a literatura se transforma em um lugar privilegiado de (des/re)construção da memória individual e coletiva a partir da ficção e do imaginário. Como uma Antígona contemporânea, Mukasonga empreendeu o retorno à terra devastada, ao mundo aniquilado pela barbárie, para dar sepultura aos seus mortos, ato simbólico de fechamento de um ciclo, em bora as feridas abertas nunca parem de sangrar. A tentativa de auto-narração estende-se metonimicamente para uma narrativa mais ampla, a da nação que se destruída, ressurge, exibindo ao mundo, pelo discurso vigoroso e destemido da filha, irmã, anunciando ao mundo a tragédia que não se pode calar.

O registro literário dos crimes cometidos em Ruanda contra os da etnia Tutsi, a omissão do mundo, como na tragédia do Biafra, na Nigéria, a conivência e a participação de líderes políticos e religiosos transformaram os acontecimentos ali registrados das maiores atrocidades a que o século XX assistiu na comodidade dos seus lares, no luxo dos seus refúgios, indiferentes ao genocídio de uma nação.

Por fim, a escrita de Mukasonga vem ao encontro da carência de informação correta e de depoimento destemido de que sofre a contemporaneidade. A edulcoração de algumas notícias e a exacerbão de outras, lançam nuvens sobre a compreensão mais aprofundada de fatos que se encenam perto de nós mas que a preguiça de aprofundar e o descaso por se referir imediata e diretamente a nós. Seu o texto arranca o leitor do seu conforto de mero espectador e empurra-o para o confrontamento dos conflitos que a sua experiência dolorosa transmuta em arte. A escrita como catarse é o caminho encontrado por esta ruandesa que teima em falar de um mundo que não se sepultou no passado. De mortos que não foram sacrificados em vão. De mortos, mais vivos que nunca na pena inspirada da mulher que vive para contar ou conta para viver.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In.: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.163-171.

HATZFELD, Jean. **Machete season**: the killers in Rwanda speak – a report. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2005.

LAGO E LOUSA, Pilar. Mulheres anarquivadas: testemunho, violência e condição feminina em *Nossa Senhora do Nilo*, de Scholastique Mukasonga. **Revista Travessias**, Cascavel, v.12, n.3, p.76-95, set./dez. 2018. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/20902/13548>>. Acesso em: 12 abril 2020.

MANDANI, Mahmood. **When victims become killers**: colonialism, nativism, and the genocide in Rwanda. Princeton, New Jersey: PrincetonUniversity Press, 2002.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. São Paulo: Editora Nós, 2018a.

_____. **Baratas**. São Paulo: Editora Nós, 2018b.

_____. **Nossa senhora do Nilo**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. Prelúdio a um genocídio: memória, rumor e teor testemunhal na narrativa de Scholastique Mokasonga. In.: **Calígrama**, Belo Horizonte, vol. 23, n. 3, p.63-82, 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/13986/1125612005>>. Acesso em 12 abril 2020.

RUDGE, Ana Maria. **Trauma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. **Resgate**, Campinas, vol. XVIII, n. 19, p. 46-66, jan./ju., 2010. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645678/12978>>. Acesso em: 08 abril 2020.

_____. Literatura e trauma. **Revista Pró-Posições**, Campinas, vol.13, N.3 (39), set./dez., 2002. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399>>. Acesso em: 08 abril 2020.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, N.1, p.65-82, 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 08 abril 2020.

AS LITERATURAS NEGRAS NA ESCOLA: ESCREVIVÊNCIAS DE COMBATE AO COLONIALISMO.

Adrielly da Silva Gomes¹
Maria de Fátima Vilar de Melo²

RESUMO

Diante de uma sociedade estruturalmente racista, faz-se necessário que, nas escolas, os estudantes possam conhecer novas epistemologias e literaturas negras. No hodierno, com a popularização das redes sociais, e com muitos profissionais ampliando seus trabalhos para o meu digital, é possível tomar conhecimento de diversos artistas contemporâneos. Esses têm lançado livros físicos, digitais, mas também colocado sua poesia nas redes sociais, além das discussões importantes, que poetas e poetisas negras têm levantado nas redes acerca das problemáticas sociais vigentes. Dessa maneira, o objetivo central deste trabalho é refletir sobre as literaturas negras em sala de aula como esrevivências capazes de combater o colonialismo, possibilitando aos estudantes conhecimento sobre escritores e escritoras de diferentes épocas. Assim sendo, não apenas os livros físicos, mas as redes sociais serão importantes que esses estudantes possam apreender um conhecimento que está mais perto que distante. Além disso, será importante para levar artistas negros (as) para a sala de aula e levantar o debate de luta e representação contra o colonialismo e o racismo estrutural, que estão imbricados na sociedade e são basilares nos discursos que fortalecem o âmbito social. A estrutura racista fincada a partir do colonialismo gera, historicamente, um apagamento da arte negra e das epistemologias que emergem dessa população em forma de arte. Portanto, este trabalho também será importante para pensar novas formas de ensinar literatura em sala de aula, sem deixar de lado a bagagem

¹ Mestranda em Ciências da Linguagem, na Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP. adriellygomes2951@gmail.com

² Professora da Pós- Graduação em Ciências da Linguagem, na Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP fatima.vilar@unicap.br

dos estudantes e uso das mídias sociais que, neste caso, poderiam ajudar a aproximar artistas negros e negras que transformam suas poesias e prosas em histórias de ação combativa contra a opressão.

Palavras-chave: Literaturas Negras, Colonialismo, Racismo Estrutural, Educação, Redes Sociais.

INTRODUÇÃO

Silvio de Almeida (2019) enfatiza que o racismo estrutural não se trata da violência de um indivíduo sobre outro, mas de um grupo sobre outro, levando os violentados a perderem direitos básicos na sociedade, serem vítimas de esterótipos e marginalizados. Foi isso que aconteceu com o povo preto historicamente na sociedade e isso reflete, também, em como esses povos são tratados socialmente, não é apenas o corpo negro que é marginalizado numa sociedade estruturalmente racista, mas todas as características que remetem a esses povos. Como exemplo, temos a deminização das religiões de matrizes africanas, as exclusões de epistemes que remetem ao povo negro, as artes, dentre outros.

Diante deste processo, o objetivo deste artigo é buscar refletir como as literaturas negras, sendo levadas para as escolas, podem ser escrevivências de combate ao colonialismo. Dessa maneira, a contribuição deste artigo para a sociedade está ligada ao letramento crítico, que virá a criar estudantes pensativos diante da sociedade que estáposta. Além disso, para que a reflexão seja eficaz, é importante respeitar e levar em consideração a bagagem dos estudantes, o que eles já levam consigo para a sala de aula, de acordo com as observações e gostos que eles adquiriram no dia a dia. A teoria que nos leva a pensar sobre este prisma é a dos *Multiletramentos* de Roxane Rojo (2012), visto que a autora defende a educação por meio de uma cultura diversa, em que, também, as tecnologias digitais possam estar inseridas.

Acerca das tecnologias digitais, pretende-se, também, visto que estamos utilizando a teoria dos *Multiletramentos*, pensar como os estudantes podem aprender a partir das redes sociais, pois é importante que as literaturas apresentadas em sala de aula se refira, não apenas a os autores que fizeram história, mas aos que estão construindo um caminho no presente. Esse pode ser um caminho para os estudantes conhecer autores e autoras negras locais e até compartilhar os que conhecem com os colegas em sala e professores.

Ademais, para propôr uma modificação é importante mencionar o porquê que algo precisa ser modificado e para fundamentar teoricamente as reflexões que este artigo propõe, serão importantes não apenas as teorias de Rojo (2012) e de Almeida (2019), mas também, as reflexões de Abdias Nascimento (2019), sociólogo brasileiro que discorre sobre o processo brasileiro de exclusão das questões raciais até mesmo no âmbito literário. Nascimento também buscará informar o quanto a oralidade foi importante para a população negra ao longo do processo de colonização do Brasil e como ela utilizou as adversidades a que estavam submetidas para a contação de histórias, e para manter a

sua cultura viva. Abdias Nascimento é uma importante referência para pensar criticamente sobre as literaturas que estamos adeptos, mas também pra pensar em novas literaturas para contribuir com a formação dos estudantes.

Ainda, para ligar-se aos conceitos de Abdias Nascimento, Silvio de Almeida e Rojo, será de extrema importância para a pesquisa as reflexões de Anibal Quijano (2005) sobre colonialismo. A priori, os conceitos serão importantes para fundamentar o título da pesquisa, se busca-se combater o colonialismo é importante discorrer sobre ele. Para Quijano, colonialidade e modernidade é um tandem que constitui uma a outra, sendo que a modernidade é a para o autor a parte visível, bonita, enquanto a colonialidade é aquilo que está às escondidas. Por trás do discurso de progresso, desbravamento, crescimento das colônias, tem-se o colonialismo, ou seja, o massacre a diversos povos, a imposição das culturas, o apagamento, a escravidão. Em nome da modernidade, mata-se, e impõe-se a残酷de.

Um outro conceito importante para o artigo é o de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo, em sua dissertação de mestrado, para se referir à escrita de pessoas pretas. Para a autora, essas pessoas negras não escrevem apenas sobre si, mas sobre o outro, havendo assim uma eu coletivo. O conceito é importante para pesquisa porque estamos falando de literaturas negras, e, dessa forma, a experiência desses autores poderiam falar, também, sobre a realidade dos estudantes que estariam entrar em contato, e, por isso, a bagagem dos alunos precisa ser levada em consideração.

Esses conceitos centrais são importantes para a construção deste artigo visto que um, de certa maneira, justifica o outro. É a linha de raciocínio criada para a elaboração do texto entendendo o processo histórico-social, para discutir o processo de inserção das literaturas em sala de aula, para depois pensar como as redes sociais poderiam contribuir para este processo. E, por fim, é importante citar a importância desta inserção de autores negros na sala de aula para pôr em prática a lei 10.639/03, que prevê o ensino da cultura afro-brasileira na escola, é possível inserir tal história na sala de aula de maneira interdisciplinar por meio do ensino de Literatura, Língua Portuguesa. E, para fundamentar a interdisciplinaridade, recorrerei ao Félix Guattari (1992), que defende a importância da pesquisa para os indivíduos no geral, e é sugestivo quando enfatiza a necessidade de haver pesquisas em que pautem as minorias. O autor também coloca que a interdisciplinaridade não consiste apenas nas disciplinas se tocarem, mas se imbricarem a ponto de gerar novos conhecimentos e conceitos.

METODOLOGIA

A pesquisa para a construção do texto é de cunho bibliográfico e será dividida em dois momentos: o primeiro momento consiste em discorrer sobre o processo de estruturação do racismo em sociedade. Nesta fase da escrita será importante mencionar os autores que fundamentam a construção do racismo moderno pelo globo e como este processo ocorreu e ocorre diariamente no Brasil. Ainda, será importante discorrer sobre a lei 10.639/03, em ligação com a interdisciplinaridade e a escrevivência para fundamentar a importância das literaturas negras em sala de aula.

O segundo momento para a reflexão sugerida neste texto, está ancorada nos estudos dos multiletramentos. Dessa maneira, será importante discorrer sobre o conceito, levantar as perspectivas da autora, para, então, traçar formas de como os conceitos poderão ajudar na aprendizagem dos estudantes. É importante retomar que este texto visa as redes sociais como mediadora para o acesso aos autores negros que estão traçando projetos hoje.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como mencionado anteriormente, o primeiro momento para a elaboração deste artigo se dá a partir da discussão sobre o processo de estruturação do racismo na sociedade e sobre a lei 10.639/03. Dessa forma, inicialmente, é importante mencionar que, Segundo Quijano (2005), no texto Colonialidade do Poder, a ideia moderna de raça foi responsável por tornar vertical as relações sociais, assim como os níveis de humanidade. Dessa forma, quanto mais negro um indivíduo fosse, mais desumanizado ele seria, e quanto mais branco, mais humanizado ele seria perante a sociedade.

Esta visão imposta pelo processo de modernidade/colonialidade vai ser responsável por criar e fortalecer a história entre os vencidos e vencedores, sendo, portanto, os vencidos, as populações colonizadas. Essa, também, é uma maneira de fortalecer historicamente visões acríticas sobre o processo de colonização e fortalecer discursos e esteriótipos que margeiam forçadamente os povos indígenas e os povos negros. Além disso, é importante mencionar que os termos “índio” e “negro” foram, também, formas de reduzir os povos, sendo, portanto, termos coloniais, que passaram a ser naturalizados. Veroneli (2021) explica que o sistema de classificação racial criado pelo pelos povos colonizadores moldaram e estruturaram cada âmbito das relações globais, inclusive o geográfico, o religioso, a episteme, dentre outros.

Quijano (2005) explica a colonialidade a partir da modernidade, enfatizando que uma é constitutiva da outra, sendo a modernidade o lado iluminado, que todos verão como necessário para o progresso, para o avanço das sociedades; enquanto que a colonialidade é o lado obscuro, pouco avistado pelas pessoas, Veronelli (2021) também explicará este processo nesses mesmos termos. Ao dizer que a modernidade é o lado iluminado, os autores pretendem explicar que por trás desse discurso da beleza e necessidade de modernização, houve massacre, destruição e escravização de muitos povos durante séculos.

Veronelli (2001) também explicará que o colonialismo fará com que o processo de racialização seja enxergado socialmente como natural e a-histórico, diante disso, é importante retomar Quijano (2005), quando o autor pontua a inexistência das questões de raça antes do processo de colonização. Isso é importante para tornar explícito o que vem sendo explicado por aqui, as questões de raça e racialização passaram a existir a partir da colonização europeia, a partir dos interesses desse povo e de sua expansão capitalista, que, portanto, se deu a partir do massacre.

Ademais, Abdias Nascimento (2019) ao salientar que o processo de escravização foi, na verdade, um crime hediondo, também explicará que o Estado não arcou com as necessidades dos povos negros após a abolição de 1888, deixando muitos indivíduos sem emprego, acesso a educação e até mesmo necessidades básicas, a exemplo da alimentação. É importante mencionar que não era permitido que pessoas negras pudesse ler ou escrever e, diante disso, Nascimento (2019) pontuará que a oralidade foi importante para a manutenção das culturas africanas, agora, na diáspora. Assim sendo, a partir da oralidade os povos negros tentavam manter viva as duas culturas, e contavam histórias, cantavam músicas, realizavam seus rituais, o autor explicará que a prática oral era uma característica da cultura africana. Assim, a partir da oralidade os jovens eram educados, as transações comerciais ocorriam, e a cultura permanecia viva.

Após anos de massacre, em uma sociedade estruturalmente racista, é possível perceber que a forma como se aprende nas escolas, nas universidades, ou seja, nas instituições também está tomada pelos pensamentos e discursos hegemônicos que fortalecem o racismo, como enfatiza, também, Abdias Nascimento (2019). Por isso, pode-se considerar que a Lei 10.639/03 é uma forma de tentar correr atrás dos danos históricos causados pelo processo de massacre que pessoas pretas enfrentaram ao serem sequestradas para a diáspora. E, por isso, é importante levar em consideração a vivência desses povos para que a Lei possa ser aplicada em sala de aula. Apesar de se falar do ensino da história afro-brasileira nas escolas, é importante pontuar uma

interdisciplinaridade para a aplicação desta lei, que pode ser aplicável não apenas por professores da disciplina de história, mas, também, de outras disciplinas, inclusive de literatura.

Dessa forma, é possível mencionar a importância da interdisciplinaridade que, segundo Félix Guattari (1992) parte do âmbito cognitivo, para os âmbitos sociais, políticos, dentre outros, por isso, o autor vai defender a fomentação de uma mudança de comportamentos sociais, a partir do que ele vai chamar de ecologia científica. O estudo de Guattari (1992) é importante para este trabalho porque este artigo também propõe uma mudança de comportamento, sendo assim, de ampliação dos estudos, assim como também propõe a interdisciplinaridade.

Outrossim, conceito de escrevivência, cunhado pela autora Conceição Evaristo é, por si só, interdisciplinar em diversos aspectos, pois remete fortemente à literatura, mas também não deixa de lado as vivências da população negra, que para ser entendida é importante buscar conteúdos históricos e sociais. Conceição Evaristo explica que a escrevivência não é apenas uma escrita de si, pois mesmo que um autor ou autora negra escreva em primeira pessoa, em algum momento o seu texto será ampliado para outras pessoas pretas, se tornando, ali, um “eu coletivo”. Por isso, levar autores e autoras negras para a sala de aula é possibilitar que os estudantes possam conhecer este processo de escrevivência, enquanto compreendem o processo histórico social da população negra e a potência da literatura afro-brasileira.

É importante, portanto, colocar em evidência que, embora pessoalmente não haja discordância com pedagogias anti-coloniais, o que se propõe neste artigo não é descolonizar, mas decolonizar. A diferença entre os dois termos vem da autora Catherine Walsh, que é exemplificado por Veronelli (2021), ao propôr um processo de decolonização no ensino, não se pensa em excluir os outros saberes que foram construídos e estão na sociedade, mas ampliar as possibilidades de saberes. A importância da proposição está em os estudantes possam ter uma visão ampla e conhecer a potência dos povos pretos que está sempre marcada pelo epistemicídio.

PEDAGOGIA DOS MULTILETRAMENTOS COMO MEDIAÇÃO PARA A AMPLIAÇÃO DA APRENDIZAGEM

Segundo Roxane Rojo (2012), seria importante que o ensino visasse os letramentos múltiplos e o processo deveria ser abrangente de modo a fomentar a leitura crítica com foco, também, em análises e produções textuais com uma semióse múltipla e que verse a multiculturalidade. A autora explica que

nem sempre trabalhar com multiletramentos é adiconar tecnologias digitais, mas ter o cuidado em focar nas culturas que o alunado tem como referência, ou seja, respeitar a bagagem do estudante.

A nossa reflexão propõe o uso das tecnologias digitais, sobretudo, das redes sociais para a pesquisa e compartilhamento de autores e autoras negras que usam a internet para compartilhar seus trabalhos. Deixar que o estudante leve para a sala de aula o que se identifica, o que, muitas vezes, pode estar presente na comunidade em volta e que faz parte da vida e construção dele, é fomentar um ensino plural. Segundo Rojo (2012) focar nas culturas de referências do alunado é fomenta a busca de “um enfoque crítico, pluralista, ético e democrático” (ROJO, 2012, p. 8). Além disso, respeitar a bagagem do estudante é, também, gerar um letramente crítico.

É importante, segundo Rojo (2012), falar sobre a realidade que está em volta do estudante, visto que tendo uma visão crítica eles podem questionar o que está posto, e até buscar maneiras diferentes de mudança social. Há um exemplo na obra *Multiletramentos na escola* em que a autora explica que não falar sobre a realidade que está posta para os estudantes pode, muitas vezes, ajudar a fomentar a violência, visto que se o alunado não tem uma visão crítica sobre o que entorno, ele pode, posteriormente, reproduzir as formas de violência.

Ademais, a estudiosa explica que a necessidade de haver uma pedagogia dos multiletramentos não está centrada apenas na existância das várias TIC's, mas na necessidade de levar para o alunado a existência de uma variadade de culturas presentes na sala de aula de uma sociedade, então, globalizada. Dessa maneira, o interesse era, não apenas fazer com que os estudantes conhecessem as culturas, mas inserir esta necessidade ao curriculo da escola.

Diante do que é explicando por Roxane Rojo, a pedagogia dos multiletramentos cabe na proposta do artigo, visto que está sendo proposta a ampliação da aprendizagem das literaturas, a partir das literaturas negras. Isso é, também, entender a pluriversalidade das culturas e levar em consideração o letramento digital para a possível realização do processo de aprendizagem. Não se pretende, aqui, excluir teorias, autores, e literaturas já consideradas canônicas, mas ampliar o conhecimento dos estudantes e levar à visão crítica, respeitando o que está no seu entorno e ajuda em sua formação enquanto indivíduo em sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já entendemos que o colonialismo é um processo complexo e contínuo. A escrevivência, por sua vez, coloca no centro da reflexão as experiências de pessoas pretas, que se enunciam por meio da escrita, que ao falar de si, acabam abrangendo o outro e alargando a sua escrita pessoal para um coletivo. Se o colonialismo está sempre continuidade, a escrevivência não é uma arma, mas um caminho de luta para inibi-lo, visto que é o contrário do que o colonialismo propõe. Se o colonialismo pretende calar e invisibilizar pessoas pretas e o capitalismo global tende a cooptar as formas de combate a este processo, a escrevivência é um caminho que está aberto e pode ser percorrido para que pessoas pretas, juntas, possam reflexionar, se conhecer, entender as contradições da sociedade e arranjar formas para lutar contra este processo desumanizador.

Por outro lado, é importante ensinarmos para nossos estudantes como percorrer por este caminho, em que vielas eles podem adentrar para chegar até lá e como podem fazê-lo. Usar as tecnologias digitais para evidenciar pessoas pretas que têm lutado continuamente pela sobrevivência do seu corpo, da sua arte, da sua episteme é uma forma de percorrer este caminho e promover a criticidade a partir do entendimento as contradições da sociedade racista e capitalista. Por isso, levar as literaturas negras para a sala de aula é uma estratégia para combater o colonialismo, que não será inibido com facilidade, mas que pode haver uma caminhada em comunhão à educação para que essa luta seja alargada. Esses estudantes, podem acessar às escrevivências de diversos autores e autoras, mas podem encontrar neste caminho uma forma de construir as suas, entendendo que é um processo de luta coletiva.

É importante mencionar que em momento algum é utilizada durante o texto o termo “descolonização” com o “s”, isso ocorre porque o intuito desta sugestão não é excluir, mas incluir, alargar, tornar o conhecimento rico e diverso. É importante compreender o passado, para se ter um presente e pensar em um futuro, como enfatiza Nascimento (2019), negar os acontecimentos nefastos da colonização pode contribuir para o esquecimento do massacre, e esquecer a colonização não é o que se propõe, visto que não se pode cobrar uma dívida da qual não se tem conhecimento. Claro, não é um intuito deste artigo, também, limitar o conhecimento aos sofrimentos e violências sofridas pelas pessoas pretas, por isso, se propõe conhecer esses autores e autoras negras, que transformam suas histórias em potência, que mostram que o povo preto pode fazer arte, e que são maiores que o projeto de desumanização colonialista.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural.** Belo Horizonte: Letramento, 2019.
EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** – 4. ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
GUATTARI, Félix. Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, 108, p. 19-26, jan-mar, 1992.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder**, Eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLASCO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo:** documentos de uma Militância Pan-Africanista. 3. ed. rev. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

ROJO, Roxane Helena R. Multiletramentos na escola. São Paulo: Parábola, Editorial 2012.

VERONELLI, Gabriela. Sobre a colonialidade da linguagem. **Revista X.** v. 16, n. 1, p. 80-100, 2021.

A EXPERIÊNCIA DA ELIMINAÇÃO: UMA BREVE ANÁLISE DO MEDO E DA VIOLÊNCIA LEGITIMADOS POR REGIMES DITATORIAIS NO CONTO “O JANTAR”, DE JULIÁN FUKS

Ivon Rabêlo Rodrigues¹

RESUMO

Propomos uma leitura do conto “O jantar”, de Julián Fuks, enfocando as configurações do medo e da violência perpetrados por regimes ditoriais como maldades banais. O conto narra a visita de um jovem brasileiro a uma velha tia que mora na Argentina, com o propósito de participar de uma reunião que deveria ser prazerosa a ambos: um jantar em família. No entanto, a trama vai se revelando como uma situação opressora e como real ameaça à liberdade de expressão e à própria vida. O senso comum apregoa que o medo seria fundamental para a sobrevivência, já que é um indicador de possíveis perigos. Em se tratado de violência, há que se insurgir contra, desconstruindo qualquer noção de legalidade ou legitimidade impostas por autoridades políticas “defensoras” do funcionamento adequado de diversos segmentos na máquina estatal. Objetivando enfatizar a maneira pela qual o autor mimetiza os percalços do combate que o protagonista enfrenta ao sentir-se imulado por uma lembrança dolorosa dos atos de barbárie impetrados pelo regime político de exceção que desestruturou sua família, recorremos ao pensamento de Bauman (2012), Arendt (2014) e Zizek (2014) para endossar a proposta do autor em atrelar a narrativa às grandes questões éticas, em uma associação que nos permite inquietações e reflexões, levando-nos ao reconhecimento de

1 Graduado em Letras com dupla licenciatura em Língua Portuguesa/Literatura Brasileira e Língua Inglesa/Literatura Inglesa na Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde - Centro de Ensino Superior de Arcoverde/AESA-CESA. Especialista em Literatura Brasileira pela FAFIRE – Recife/PE. Mestre em Literatura e Interculturalidade pela UEPB – Campina Grande/PB. E-mail: ivonrabelo@hotmail.com

que o propósito da criação literária ultrapassa a mera fruição estética e a complacência passiva para construir-se como matéria de denúncia e protesto.

Palavras-chave: Violência, Ditadura, Literatura brasileira contemporânea.

INTRODUÇÃO

No inverno do ano de 2012, seguindo uma tradição que remonta à época de sua fundação na Universidade de Cambridge, no Reino Unido, a revista *Granta* publicou uma edição em português dedicada aos melhores jovens escritores brasileiros nascidos a partir de 1972 e que tivessem publicado no Brasil algum texto ficcional. Entre as produções literárias desses jovens autores figura o conto a ser analisado aqui neste ensaio, intitulado “O jantar” e escrito pelo paulista descendente de pais argentinos Julián Fuks.

O texto narra a visita de um jovem homem chamado Sebastián a uma velha tia que mora na Argentina, com o propósito de participar de uma reunião que deveria ser prazerosa a ambos: um jantar em família. Desde o instante em que se vê diante da porta da casa e antes que alguém pudesse abri-la, muitas sensações percorrem sua mente e o seu corpo, como assim o narrador nos descreve: “Nada além de uma escuridão mais densa [...], um calor incalculado abafando o casaco e inundando-lhes os poros, um instante de pura iminência com seus implacáveis rigores.” (FUKS, 2012 in GRANTA, 2012, p. 113)

Esta sensação é o medo, descrito no conto em seu primeiro parágrafo e interpretado como algo que ainda não é definível pelo leitor, uma vez que não se sabe o porquê do “calor incalculado”. No entanto o personagem já mostra sinais de que o ambiente que o espera não concederá tanta tranquilidade. A reação de Sebastián (o medo perceptível que ele sente por estar prestes a entrar naquele lugar) é explicada nas palavras do sociólogo polonês Zygmunt Bauman:

O medo nos estimula a assumir uma ação defensiva, e isso confere proximidade, tangibilidade e credibilidade às ameaças, genuínas ou supostas, de que ele presumivelmente emana. É nossa reação à ansiedade que reclassifica a premonição sombria como realidade cotidiana, dando ao espectro um corpo de carne e osso. O medo se enraíza em nossos motivos e propósitos, se estabelece em nossas ações e satura nossas rotinas diárias. Se dificilmente precisa de qualquer outro estímulo externo é porque as ações que incita dia após dia fornecem toda a motivação, toda a justificativa e toda a energia exigidas para mantê-lo vivo, expandindo-se e florescendo. (BAUMAN, 2008, p. 124).

O senso comum apregoa que o medo é fundamental para a sobrevivência, já que ele é o indicador de um possível perigo e risco à vida. Ao se manifestar

como um sentimento inevitável que atinge a todos, homens e animais, o medo do inesperado, do desconhecido, do que foi incutido dentro da nossa mente, do que não se pode ver ou prever gera a ansiedade e a expectativa que permeiam a vida do ser humano.

De acordo com Bauman (2008, p. 125), tem-se a clara noção de que as ações inspiradas pelo medo (“aparentemente preventivas ou defensivas”) em hipótese alguma consideram reduzir o seu vigor nocivo e nem mesmo estão próximas de uma completa finalização. Assim sendo, a motivação do temor do protagonista se fundamentará e se revelará aos poucos no enredo do objeto de nossa análise crítica.

Enfatizando a maneira pela qual o autor do conto mimetiza os percalços do combate que o protagonista enfrenta ao sentir-se imolado por uma lembrança dolorosa dos atos de barbárie impetrados pelo regime político de exceção que desestruturou sua família, recorremos ao pensamento de Bauman (2012), Arendt (2014) e Zizek (2014) para atrelar a narrativa a questões éticas, em uma associação que nos permite inquietações e reflexões, levando-nos ao reconhecimento de que o propósito da criação literária ultrapassa a mera fruição estética e a complacência passiva para construir-se como matéria de denúncia e protesto.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao entrar na casa, Sebastián percebe que somente ele e a tia farão a refeição juntos: a mulher, em “uma total recusa pelas convenções familiares” (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p. 115), eliminando qualquer contato ou referência aos filhos e netos que poderiam estar presentes na ocasião, revelando-se uma pessoa que não dispõe atenção ou interesse sobre sua própria família e nem se deixa incitar por perguntas triviais ou até mesmo mais sérias, acerca de parentes próximos ou distantes.

Sebastián sente-se convencido de que não receberá da tia o acolhimento esperado por alguém que veio de outro país para visitar um ente querido. Os laços familiares, espontaneamente reforçados entre familiares próximos, contorcem-se na diegese do conto, apontando para uma ruptura e consequente isolamento entre indivíduos participantes do mesmo círculo familiar e as estruturas sociais das quais deveriam fazer parte.

A filósofa judia de origem alemã Hannah Arendt elaborou uma apurada análise do regime totalitário que assolou a Europa nas primeiras décadas do século XX, enfocando os produtos da lógica nazista e propondo compreender a organização do movimento e suas consequências em um livro intitulado

Origens do totalitarismo (1951). Na obra, Arendt reflete sobre o isolamento do indivíduo provocado pela prisão e confinamento nos campos de concentração:

Os campos destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade humana numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são; [...] Em circunstâncias normais isso nunca pode ser conseguido, porque a espontaneidade jamais pode ser inteiramente eliminada, uma vez que se relaciona não apenas com a liberdade humana, mas com a própria vida, no sentido da simples manutenção da existência. (ARENDT, 2013, p. 372).

Certamente a personagem da tia no conto em questão não foi confinada em algum campo de concentração nazista. Nossa pretensão em referendar a autora acima citada é estabelecer um paralelo entre o comportamento excluente e degradante da personagem no conto (proposta maior de regimes políticos que estabelecem como seu fulcro a dominação completa do indivíduo através de sua exclusão) e a reversão total da espontaneidade na conduta humana (elemento vital à solidez das relações familiares).

Em uma retomada do propósito degradante do regime totalitarista, a tia de Sebastián encarna na ficção literária essa força limitadora e opressiva exercida pela “experiência do domínio total” que coloca em suspensão a proximidade natural entre os seres humanos, excluindo-os de um convívio real talvez necessário à “simples manutenção da existência”.

À mesa do jantar a conversa é conduzia com impessoalidade até o instante em que ambos defendem seus pontos de vista divergentes acerca da situação do país e das práticas políticas adotadas. A tia, cujo nome no conto não é citado, opina sobre o assunto com uma raiva facilmente perceptível por Sebastián, dirigindo seus ataques ao regime político em vigor e à atuação da presidente do país que, segundo as palavras dela, “se apossou da Casa Rosada apenas para fazer seus estragos” (FUKS, 2012 in GRANTA, 2012, p. 116).

Em sua fala exaltada, a mulher reforça a ideia de que o atual contexto político na Argentina é assolado por “obscuras tramas” e que conta com o apoio de “uma ignorante massa popular” (FUKS, 2012 in GRANTA, 2012, p. 117). Sentindo-se passivo ante o desfilar de um discurso banal de ódio gratuito, incoerente, redutor e separatista, o protagonista resolve “romper sua própria covardia” tecendo um comentário breve, alegando equívocos e informando à

tia sobre o “extremo prestígio” de que desfrutam as pessoas detratadas por ela, tanto entre a população portenha quanto entre os brasileiros.

Reagindo de maneira a anular quaisquer sentidos cabíveis provenientes dos comentários do sobrinho, a mulher retoma seu discurso e intensifica a dramaticidade de tudo que é dito, reforçando em suas palavras a defesa dos velhos militares argentinos, propondo que sejam perdoados e esquecidos todos os “seus excessos e pecados” (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p. 118).

Neste momento da diegese, o protagonista se afunda em um solilóquio no qual se pergunta como aquela mulher em sua frente pode “defender abertamente aqueles carrascos”, sabendo que por causa desses homens seus pais e ele próprio foram submetidos a um “destino errático” de refugiados em outro país. A reação de Sebastián é alicerçada na impossibilidade de entender de que maneira alheia e irresponsável “ela se permite tal insensibilidade, se também a família dela, se a irmã dela foi por eles vitimada?” (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p. 118).

Em acordo com o que assevera Arendt (2013), as situações de tratamento ostensivo aplicadas aos detentos nas práticas dos regimes totalitaristas são de uma crueldade inconcebível e inconsequente, mesmo quando os forçam a uma fuga de sua própria pátria, assim como ocorreu aos pais do nosso protagonista. Observemos o que diz a filósofa:

O que é difícil entender [...] é que esses crimes ocorriam num mundo fantasma materializado num sistema em que, afinal, existiam todos os dados sensoriais da realidade, faltando-lhes apenas aquela estrutura de consequências e responsabilidade sem a qual a realidade não passa de um conjunto de dados incompreensíveis. Como resultado, passa a existir um lugar onde os homens podem ser torturados e massacrados sem que nem os atormentadores nem os atormentados, e muito menos o observador de fora, saibam que o que está acontecendo é algo mais do que um jogo cruel ou um sonho absurdo. (ARENDT, 2013, p. 378).

No espaço do confinamento e da tortura as fantasias mais bizarras e malignas tomam corpo e forjam o avesso da realidade de que nos fala a autora, compondo um quadro de dados sistematizados pelo absurdo da intolerância e da maldade gratuitas, sem precedentes, que pode inclusive arrebatar os familiares mais próximos.

A indiferença e o descaso da tia, assim como a sua defesa e apologia ao comportamento dos carrascos já idosos, imprimem no sobrinho a não aceitação daquela insistência irracional em demonstrar complacência com os

militares envolvidos, ao negar as responsabilidades da crueldade praticada por um regime governista ditatorial.

No desamparo de suas constatações e no recolhimento da sua divagação Sebastián vira o rosto para não encarar a tia e então se dá conta da presença de um “daqueles homens de uniforme” (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p. 119) sentado no sofá, mordendo o cabo de uma caneta e lendo um jornal antigo que teve algumas notícias recortadas, já amarelado pelo tempo. A visão daquele homem naquela sala o faz mergulhar em um estado de letargia memorialista, em uma volta no tempo, na lembrança de uma festa de casamento em família, quando ele era criança.

Na ocasião, o comportamento estranho, inquieto e agressivo do pai é relembrado e vê-se explicada sua intensa aflição, uma vez que o gesto de morder a caneta executado pelo homem de uniforme no sofá se põe em analogia direta com o ato de morder um naco de carne realizado por um velho general presente na festa de casamento e identificado como Jorge Videla, a causa da intranquilidade do pai.

Sebastián se deixa tocar pela revelação, pela compreensão dos fatos do passado, agora tão bem nítidos no momento daquele jantar, daquela sala, daquela casa. Sente a mesmíssima aflição que o pai “há de ter sentido”, a mesma “angústia que devia comprimi-lo” (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p. 119) e isso o compelle ao embate, quando já não consegue se calar e deixar de expressar sua revolta.

Utilizando-se de termos “abrasivos”, ele relata os horrores perpetrados pelos militares quando no exercício do poder ditatorial, defendendo a punição merecida:

Trinta mil pessoas eles mataram. Para não falar de todos os torturados, os perseguidos, todas as crianças sequestradas, todas as migrações forçadas que eles foram responsáveis. Por mais caquéticos que se vejam esses militares hoje, há uma importância simbólica em que sejam, de algum modo, punidos. Para que eles e seus seguidores saibam tão bem quanto possível o mal terrível que perpetraram. (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p.120).

Ao ouvir a verdade sobre o terror indisfarçado, a mulher se nega a aceitar tais palavras; mesmo que em um átimo ela pareça tocada pelos relatos do sobrinho, num gesto de recusa e revide a tia dirige-lhe o mesmíssimo discurso de “dominação inexorável”, o mesmo “empenho sistemático de amplificar os males” (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p.120), alastrando suas justificativas

para dentro de uma lógica insana que abarca o reconhecimento e a legitimação dos regimes políticos ditatoriais:

Esses números são sempre inflacionados. Não morreu tanta gente assim, só os mais rebeldes, os mais inconsequentes, os insubordinados. Acontece aqui na Argentina o mesmo que aconteceu no Chile de Pinochet, na Espanha de Franco: um empenho sistemático de amplificar os males. Só não ocorre o mesmo no Brasil porque os militares de vocês sempre foram muito brandos, não havendo qualquer culpa a imputar-lhes. Morreram alguns aqui, ou no Chile, até no Brasil? Morreram. Mas o contexto faz de muitas mortes atos justificáveis. Quando a ordem corre perigo, quando se tem uma pátria a salvar... (FUKS, 2012 *in GRANTA*, 2012, p.120-121).

O desenho que a mulher faz do mal cometido pelo regime ditatorial parece ser indispensável e inevitável para uma ordem que se supõe a ordem maior. Não interessam os meios usados, o que importa é o objetivo final, a “salvação” da pátria. Na ideologia do totalitarismo, a possibilidade das ações truculentas para que se consiga a solução dos “problemas” da nação é um fato consumado, criando-se uma arquitetura antissocial de arbitrariedade legalizada.

Conforme a análise aguda de Arendt (2013), a aceitação de um aparelhamento ideológico nem sempre ocorre de modo coerente, valorando de modo compulsivo suas estruturas mais superficiais e desconsiderando-se as pretensões igualitárias e os diversificados sentidos humanitários não atribuídos ao pensamento e às práticas que se querem aceitas. Para a filósofa judia,

acima da insensatez da sociedade totalitária, entrona-se o ridículo supersentido da sua superstição ideológica. As ideologias somente são opiniões inócuas, arbitrárias e desituídas de crítica enquanto não se as leva a sério. Uma vez que se lhes toma literalmente a pretensão de validade total, tornam-se núcleos de sistemas de lógica nos quais, como nos sistemas dos paranoicos, tudo se segue compreensiva e até mesmo compulsoriamente, uma vez que se aceita a primeira premissa. A insanidade desses sistemas reside não apenas na primeira premissa, mas na própria lógica em que se baseiam. A curiosa lógica de todos os ismos, sua simplória confiança no valor salvador da devoção obstinada que não atende a fatores específicos e variados, já contém os primeiros germes do desprezo a realidades e aos fatos próprios do totalitarismo. (ARENNDT, 2013, p. 388).

A insensatez da existência de um mundo débil que se põe em funcionamento pela anuênciia concedida por seus seguidores reifica a comprovação de uma ausência de bom senso e observação pragmática acerca dos sentidos operantes em suas práticas, legitimadas pelos indivíduos imbecilizados na devoção inconteste.

Submersos no propósito de promover a destruição da pessoa humana através da manipulação do corpo e do pensamento, reestabelecendo uma ordem supostamente maculada e que fora atingida em seus elementos ditos “imprescindíveis”, aqueles “homens de uniforme” de quem se fala no texto literário destituíram os direitos civis e cercearam a liberdade dos cidadãos em vários países do mundo, usurpando suas rationalidades, eliminando os vestígios de suas individualidades e assim aniquilando suas potencialidades.

Ouvir as palavras da tia faz com que Sebastián sinta-se preso “entre as paredes que encerravam o terror”, voltando em pensamentos a uma estrutura de opressão e a um “cenário do mal maior”. Assim, a narrativa relembrava as práticas do terror em suas minúcias, relatando com se fossem as palavras de um guia turístico o percurso de agonia e dor dos homens e mulheres que foram presos, torturados e mortos por um violento regime totalitário:

Os presos eram despidos de suas roupas comuns e submetidos a um lento e meticoloso suplício [...]. Tudo valia, torcer braços e pernas, dar golpes na coluna, tudo era possível, lacerar a pele, quebrar ossos, aplicar choques específicos, tudo era legítimo, usar os instrumentos mais diversos – não haveria controle algum de feridos. Depois de um dia ou dois [...] eram trancados em grandes arcas de madeira semelhante a caixões. Passavam em média uma semana aqui, enquanto eram conferidas as informações que haviam fornecido, contrastadas a outros depoimentos, mas não havia tempo-limite para o horror, para o martírio. Mantinham-nos alimentados com o mínimo, água e uns pedaços ínfimos de pão, e para distraí-los deixava-se o rádio tocando o dia inteiro, a um volume altíssimo, estorvando qualquer pensamento e qualquer chance de comunicação. [...] Se havia alguma grávida [...], nutriam-na com a comida dos guardas, evitavam castigos que pudesse danar o feto, fustigavam-na apenas nos braços e nas pernas, arrancavam seus cabelos, suas unhas. Quando estava prestes a dar à luz, separavam-na nesta sala reservada aos partos, e no mesmo dia o bebê era levado a outra família [...]. A mãe então se juntava à leva de escolhidos da semana, [...] recebia na veia a substância que a faria relaxar para o traslado que lhe era previsto. Os corpos já desmaiados eram carregados para

dentro das vans [...] e logo metidos em aviões [...]. Quando o avião se afastava o bastante da costa, quando tudo o que se via era o céu azul e o largo rio, do alto eram lançados os corpos ainda amolecidos pela anestesia, obliterados até da vertigem, um a um despencando no vazio. No baque surdo do corpo contra a superfície fria da água é que se encerrava cada voo da morte. (FUKS, 2012 in GRANTA, 2012, p.121-122).

O longo trecho do conto reproduzido aqui é um testemunho claro e chocante de tudo o que as ideologias totalitárias conseguem proporcionar à humanidade. Reconhecer nesses atos bizarros uma distorção ideológica que “perturbe violentamente os parâmetros básicos da vida social” (ZIZEK, 2014, p. 13) é o mínimo a ser feito, é a constatação mais superficial a que podemos chegar acerca dessas práticas.

Em seu pensamento sobre diversas ações sociais de protesto realizadas na modernidade contra as opressões sofridas por diversos regimes políticos e econômicos em várias partes do mundo, o filósofo e cientista social esloveno Slavoj Zizek repensa as práticas sociais a partir do uso banalizado do conceito de violência em suas diversas modalidades e dessa forma endossa nossa análise sobre os atos de violência expostos no texto literário.

Polêmico, mal interpretado e incisivo, Zizek elaborou uma proposição sobre as ações do pacifista indiano Mahatma Gandhi, alegando terem sido elas “mais violentas” do que os assassinatos realizados pelo nazista Adolf Hitler, ressignificando o uso gratuito da palavra “violência”, tornando-a um conceito amplo e direcionando-a a um entendimento mais preciso ao deslocar o foco de observação de determinadas ações violentas praticadas isoladamente para os agentes (instituições) que as realizaram, bem como para os propósitos de tais atos. Vejamos o que suas palavras nos dizem:

Eu tento vender a ideia convencional de que Gandhi objetivava mudar o sistema e não destruir pessoas, mas como isso é lugar comum, busco uma formulação mais provocativa, expandindo de forma esquisita o significado da palavra “violência” para nela incluir mudanças institucionais. [...] Para que caracterizar as tentativas de Gandhi de minar o Estado britânico na Índia como “mais violentas” do que os assassinatos em massa de Hitler? Para chamar atenção para a violência fundamental que sustenta o funcionamento “normal” do Estado [...], assim como para a não menos fundamental violência que sustenta toda e qualquer tentativa de minar o funcionamento do Estado [...]. É por esse motivo que a reação do poder estatal contra aqueles que o ameaçam é brutal, e é por isso que,

em sua brutalidade, essa reação é precisamente “reativa”, protecionista. Portanto, longe de buscar uma forma excêntrica e gratuita, a extensão da noção de violência está baseada em um *insight teórico* fundamental, enquanto a limitação da violência a seu aspecto físico diretamente visível, longe de ser “normal”, depende de uma distorção ideológica. (ZIZEK, 2014, p. 12-13).

Insurgir-se contra o poder estatal é a tentativa de libertação de uma opressão sofrida em decorrência da ideologia institucional deturpada que elege como seus inimigos os cidadãos inconformados, argutos contestadores das ações políticas de favorecimento e privilégios desiguais aplicadas a uma sociedade nada equilibrada, em termos de classificação social.

No conto em análise, o discurso de brutalidade da personagem da tia (adepta dessa violência “reativa” e erroneamente “protecionista”, cega em seu ideário de bestialidade) é desconstruído pelos pensamentos do sobrinho que resgata para a realidade da diegese os detalhes das ações costumeiras e violentas do governo da ditadura, minando por dentro a noção da uma suposta legalidade do poder estatal “defensor” de seu funcionamento “normal”, refazendo desse modo a verdade das ideologias políticas de um sistema totalitário.

O ato de protestar, como ação também violenta, gerado pela recusa àquelas práticas violentas e injustas é o resultado de uma estratificação social a que estamos submetidos. No texto literário essa contestação ocorre tanto no plano mental quanto no plano da ação, uma vez que o personagem se convenceu de que precisava nos dizer em voz alta dos horrores de um regime político assassino e não apenas relembrar cenas de tortura e morte. No entanto a aproximação do desfecho da narrativa não nos deixa entrever e nem desfrutar de um balanço positivo.

Após despertar da lembrança de cenas terríveis acima descritas, Sebastián percebe o tremor sutil de um sorriso no canto dos lábios da mulher que acaba de levantar da mesa, findo o jantar. Ela sorri, entretanto ele sabe que o sorriso se dirige a alguém por trás dele que não se manifesta, alguém que não mais ocupa o sofá.

A presença soturna do homem uniformizado se agiganta e se aproxima, “faz-se sombra e como sombra cresce, tornando-se aos poucos inconteste”, pousando de leve as duas mãos em seus ombros, “que o agarram com suavidade mas não pretendem soltá-lo, duas mãos que o prendem à cadeira e sem tapar-lhe a boca o emudecem, duas mãos que tudo evocam e tudo evanescent da memória, duas mãos leves que no entanto imprimem em suas costas o peso maior de toda a história” (FUKS, 2012 *in* GRANTA, 2012, p.122-123),

encerrando aquilo que desde o princípio se anunciaava como um retrocesso histórico possível de ocorrer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito de toda criação literária seria apenas causar prazer estético em seus apreciadores, fortalecendo um pensamento universal de que o homem elabora seus artefatos artísticos por pura necessidade de diversão e para seu próprio deleite. Ao lermos uma obra literária produzida na contemporaneidade, percebemos que o propósito de sua criação ultrapassa a mera fruição estética e a complacência passiva.

Na proposta de muitos dos autores contemporâneos vemos a estética ser atrelada a grandes questões éticas, em uma associação que nos faz perceber a importância social de um projeto artístico bem elaborado, em que linguagem e pensamento estejam presentes de modo a provocar inquietações nos leitores e os insuflar à reflexão que conduz ao conhecimento amplo acerca de vários assuntos polêmicos da nossa vida, perpassando as concepções superficiais que geralmente alimentamos em relação a questões sociais.

No conto analisado aqui sobrecarregamos nosso foco de atenção na dimensão ética que subjaz ao trabalho com a linguagem realizado de modo sofisticado pelo escritor Julián Fuks, sendo inconcebível para nós tê-lo feito de outro modo, afinal o próprio texto literário suscita essa investigação.

Partindo dos dados biográficos do autor do texto (ele próprio filho de pais argentinos refugiados), nos vimos sendo conduzidos em direção à realidade empírica do espaço geográfico em que vivemos, a América Latina, território de junção de diversas culturas que carregam em seus percursos históricos rastros de sangrentas guerras civis e violentos regimes políticos ditatoriais.

Não que o final trágico do conto seja esperado por todos nós, ao contrário, analisamos, refletimos e agimos para poder (re)escrever nossa própria história sem a tinta cor de sangue da violência, atentos que devemos estar aos resultados da não aceitação das ideologias que pregam o cerceamento e a dominação.

Perceber que os dados da atualidade e os fatos da ficção guardam entre si uma assustadora semelhança é uma constatação dura que temos o dever de assumir, na iminência de que o medo dos resquícios de uma mentalidade totalitária possa vir, para a infelicidade do ser humano e por descuido nosso, pulverizar a tentativa de obtenção dos estados de relativa tranquilidade a que nos dispomos na convivência em sociedades consideradas democráticas e laicas.

Fugir da repetição dolorosa de determinados contextos sociais e políticos massacrantes, preocupar-nos e ocupar-nos em preservar nossas liberdades

e igualdades que algumas práticas dominantes insistem em sobrepujar, anulando nossas capacidades intelectuais de pensar e praticar a vida em grupos sociais distintos de maneira equilibrada certamente é o melhor caminho, a ideologia mais saudável e propícia como resposta aos desencontros da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

FUKS, Julián. “O jantar”. In: **GRANTA**, 9: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

LITERATURA E VIDA SOCIAL: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO CONTO “FELIZ ANO NOVO”, DE RUBEM FONSECA

Gabriela Brasilino de Melo Simões¹

Brenda Carlos de Andrade²

RESUMO

Para chegar à conjuntura atual, a sociedade passou por inúmeras modificações coletivas e edificou-se mediante a binarismos responsáveis por organizar as relações sociais. Hodieramente, torna-se perceptível que essas relações influenciam no funcionamento da coletividade e refletem na construção das obras literárias. Em vista disso, o presente trabalho possui como objetivo analisar o conto *Feliz Ano Novo* (2012), de autoria Rubem Fonseca, sob a perspectiva da sociologia da literatura, de forma a se mostrar presente a influência do externo em detrimento ao interno. Igualmente, se tem como objetivo apresentar o contexto dos personagens socialmente marginalizados, os quais, inseridos em uma situação de extrema pobreza, recorrem à violência brutal para garantir os seus subsídios básicos. Com base nisso, a pesquisa, de caráter bibliográfico e abordagem qualitativa, está embasada em pressupostos teóricos que buscam resgatar o diálogo existente entre sociedade e literatura com Antonio Cândido (2006), Carneiro e Rodrigues (2017) e Otsuka (2009), nos fundamentos que apresentam o conceito de dialogismo construído por Mikhail Bakhtin (2003) e nas noções que também resgatam os conceitos de sociedade, cultura e classes sociais discutidas por Homi Bhabha (1998). À luz deste exposto, o trabalho possui como motivação evidenciar o cenário socialmente discriminatório presente na sociedade e a forma como essa circunstância influencia na ficção, dado o seu constante processo dialético entre externo e interno. Ademais, toma-se como justificativa o ato de

1 Mestranda de Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco - PE, gabrielabrilino4@gmail.com;

2 Professora orientadora: Doutora da Universidade Federal Rural de Pernambuco - PE, brenda.carlosdeandrade@gmail.com

observar a narrativa fonsequiana com base na perspectiva de denúncia social, de maneira que seja observado o contexto daqueles que vivem às margens da sociedade e acreditam na violência como único meio para sobrevivência.

Palavras-chave: Sociologia da literatura; Vida social; Feliz Ano Novo; Rubem Fonseca.

INTRODUÇÃO

Enotório que a construção da sociedade se manifesta através de uma pluralidade social responsável por organizar as relações entre os indivíduos. A partir desta organização, que tende a privilegiar os não pertencentes à minoria socialmente discriminada, é possível identificar um processo de dinâmica social que segregá a elite dos marginalizados. Desta forma, essa segregação move a sociedade e torna-se influenciadora na vida dos desfavorecidos, de modo que sejam privados de oportunidades básicas para sobrevivência. Por conseguinte, conforme essa circunstância demonstra-se presente na rotina da sociedade, as artes, consequentemente, são influenciadas. Na literatura, a título de exemplo, a coletividade expressa-se por meio da descrição do espaço e dos residentes desta conjuntura, certificando assim a influência que o externo detém sobre o interno.

Por esse motivo, o presente trabalho possui como objetivo analisar a obra *Feliz Ano Novo* de autoria Rubem Fonseca sob a perspectiva da sociologia da literatura, para assim demonstrar a influência que o externo detém sobre o interno. A partir da análise da obra, também se toma como objetivo retratar a vida dos personagens socialmente marginalizados, para assim destacar que a violência se manifesta presente na rotina desta parcela da população. Além da violência, praticada no intuito de se obter os subsídios básicos para sobrevivência, igualmente evidencia-se a situação de extrema pobreza que os personagens se encontram inseridos.

Para tanto, o trabalho encontra seu fundamento na busca por evidenciar que o cenário de desigualdade social torna-se um dos principais motivadores da violência urbana e, consequentemente, acarreta na construção das obras literárias, pois apresentam-se inseridas em um constante processo dialético do externo com interno. Além disso, a motivação para a pesquisa surge, uma vez que, a partir das experiências de vida e ideologia do escritor, sua narrativa segue por um caminho de denúncia social, a qual existe em razão do contexto de violência e exclusão que é atribuída às pessoas socialmente marginalizadas.

METODOLOGIA

A presente pesquisa, de caráter bibliográfico e abordagem qualitativa, busca embasamento teórico em Antonio Cândido (2006), Carneiro e Rodrigues (2017) e Otsuka (2009) para discutir acerca do diálogo existente entre sociedade e literatura; Mikhail Bakhtin (2003) para resgatar o conceito de dialogismo, a fim de se entender o processo dialógico existente entre

externo e interno; e, Homi Bhabha (1998) para conceituar sociedade, cultura e classes sociais, no intuito de se obter um melhor entendimento do funcionamento da coletividade.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para se chegar à construção da sociedade vigente, diversas modificações sucederam-se no decorrer dos séculos. *A priori*, é importante destacar que a organização do mundo manifesta-se através de noções hegemônicas que, desde o princípio, segmentam a coletividade em grupos fundamentados em relações binárias, como: civilizado *versus* bárbaro, homem *versus* mulher, branco *versus* negro, elite *versus* marginalizado, dentre outros binarismos responsáveis pela conjuntura dos indivíduos. Em virtude desta construção social, destaca-se o fato de que:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito - de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual - que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. (BHABHA, 1998, p. 19)

À luz deste exposto, pode-se observar que diversos âmbitos da sociedade estão configurados de acordo com a cultura hegemônica em vigor, excluindo a representação daqueles considerados como minoria. Consoante Cândido (2006, p. 51), esse fato demonstra que “o ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais quase até os nossos dias foi, para usar uma expressão corriqueira, o do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros”. Com base nisso, durante muito tempo a realidade dos indivíduos sócio-históricamente privilegiados se fazia presente nos aspectos de constituição da sociedade, tal como nas artes. Na literatura, a título de exemplo, era comum existir a ilustração da burguesia dentro dos romances, uma vez que essa parcela da população na época vigente era considerada um exemplo de postura a ser seguida.

Contudo, no atual contexto, ainda que os binarismos persistam nos diversos setores da sociedade, agora convivem com a acentuada movimentação dos grupos minoritários e marginalizados, que manifestando diferentes culturas na organização hegemônica, corroboram com o surgimento do hibridismo cultural nessas sociedades.

No que tange à literatura, anteriormente resgatada como exemplo desta estruturação, também recebeu modificações que se adequam ao contexto de novos modelos sociais, visto que, conforme Carneiro e Rodrigues, (2017, p. 95) “[...] para entender uma obra literária é necessário fundir texto e contexto, levando em consideração o diálogo entre ambos, pois o social é um elemento que desempenha um papel importante na construção do texto.” Dessa maneira, o meio tornou-se um dos essenciais objetos de análise para se entender as obras literárias e, consequentemente, sua estilística. Para tanto, o ramo de estudo da sociologia da literatura surgiu oferecendo ferramentas importantes para a compreensão do diálogo que existe entre externo e interno, isto é, meio e obra.

Fundamentado, assim, neste ramo de estudo, Antonio Cândido teceu significativas ponderações responsáveis por assimilar a influência da sociedade na literatura. A princípio, o crítico literário brasileiro trouxe a noção de que:

[...] para não ser acusada de onívora e totalitária, a sociologia não pode pretender o lugar da teoria literária. Embora possa constituir um elemento importante para a análise estrutural, o que propriamente lhe cabe são os aspectos sociais da criação, da apreciação, da circulação das obras. (CANDIDO, 2006, p. 58)

Por conseguinte, os panoramas sociais trabalhados no processo de criação demonstram importância no desenvolvimento da análise literária, visto que a construção da obra também ilustra as estruturas vigentes da sociedade, como os modos de vida e as classes sociais. Assim sendo, neste processo dialógico entre externo e interno, as influências desses aspectos e desses grupos servem para entender que:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo, o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, com os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2003, p. 348)

Desse modo, com base nesse processo dialógico, a relação entre a estrutura da obra e o social pode ser observada, levando em consideração o fato de que “[...] os textos estão em constante diálogo com a tradição, sofrendo influência tanto de fatores sociais como de outros textos.” (CARNEIRO;

RODRIGUES, 2017, p.92). Sendo assim, a sociologia da literatura busca traçar o diálogo existente entre texto e contexto, de modo que todos os fatores que norteiam a obra sejam observados, como a passagem de tempo e a mudanças no espaço.

Entretanto, é válido destacar que uma obra não pode simplesmente ser observada pelos seus aspectos sociais, mas sim precisa ser colocada em uma posição de soma destes com os seus elementos estéticos, para que assim ambos se convertam em um fator de construção artística notável, visto que “não se trata, portanto, de apenas remeter ao contexto genético da obra, mas sim de apresentar a articulação precisa entre a forma artística e a estruturação do processo social correspondente, investigando suas mediações.” (OTSUKA, 2009, p. 107). Ainda, é importante destacar que, de acordo com Cândido (2006, p. 61) “Esquematizando, diríamos que, no limite, as formas eruditas de literatura dispensam o ponto de vista sociológico, mas de modo algum a análise estética; enquanto as suas formas orais dispensariam a análise estética, mas de modo algum o ponto de vista sociológico.” Posto isto, com base nesta conexão sócio-artística, ainda segundo o crítico brasileiro (CANDIDO, 2006), por mais que exista alguma segregação do social e da estética, a compreensão da realidade deve existir visando uma interpretação da estética que abrange a dimensão social, de forma que ambas caminhem em conjunto e não separadamente, como ocasionalmente ocorre em algumas obras. Desse modo, baseando-se nesta articulação com a dimensão coletiva, cenários com representatividade social poderão ser observados, em grau maior, na literatura moderna e contemporânea, pois tendem a conter mais traços socialmente críticos, resgatando corriqueiramente temáticas literárias pautadas na divisão sexual, desigualdade social, violência e relações de poder. É digno de ressalva que essas temáticas aparecem principalmente na literatura moderna e contemporânea, uma vez que os textos colocaram de lado o foco pela representação da burguesia e passaram a ilustrar outras facetas da coletividade, como os cenários sexistas, violentos, periféricos e de cultura popular.

Destaca-se o fato de que, além das influências anteriormente já mencionadas, as obras também recebem outros tipos de mediações, como o diálogo existente entre autor, obra e público. No que diz respeito a este diálogo, evidencia-se que “eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.” (CANDIDO, 2006, p. 30). Em vista disso, neste processo dialógico entre o externo e interno, é preciso não somente realizar questionamentos a respeito das relações existentes entre a

obra e o contexto que a envolve, mas também é necessário observar a realidade e as possíveis influências que serão posicionadas diante do autor e como a construção artística será recepcionada pelo público.

No que tange ao autor, é reconhecido como um sujeito cercado de construções e desconstruções ideológicas, das quais em conjunto com os condicionamentos sociais e as modificações espaço-temporais vigentes de sua época, constrói a obra e sua respectiva estética. Para Candido (2006, p. 34), “o que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo.”

A obra, por sua vez, de acordo com Candido (2006, p. 40), “depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”, isto é, a ideologia e os condicionamentos sociais que giram em torno do artista resultam no conteúdo de sua criação. Por fim, o público se torna uma das peças mais importantes neste processo de diálogo, pois “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.” (CANDIDO, 2006, p. 48). Em outras palavras, a partir do público, situado em um dado contexto espaço-temporal, a obra ganha vida, podendo receber variadas interpretações que irão se modificar mediante a realidade de cada indivíduo.

Assim sendo, além de estar inserida em um diálogo de texto-contexto, a obra também recebe influências dos condicionamentos sociais e, inclusive, ideológicos, pertencentes aos seus criadores e seus respectivos leitores, formando assim um constante processo de diálogo entre autor, obra e público. Para Candido (2006):

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 2006, p. 63)

É válido salientar que esse processo dialógico torna-se pertinente, pois resgata a noção de pluralidade da obra literária. Analisar, portanto, essa pluralidade com base no contexto em que a obra está inserida demonstrou ser um dos interesses da sociologia da literatura, âmbito dos estudos que recebe cada vez mais destaque entre os escritores e críticos brasileiros, dado que:

Esse foi o primeiro passo para uma nova forma de analisar a nossa literatura, fazendo uma interpretação da sociedade brasileira, estudando as obras literárias como um sistema, ou seja, como um conjunto interligado para entender determinado período, percebendo a formação da continuidade literária, elaborando dessa forma um conceito de sistema literário. (CARNEIRO; RODRIGUES, 2017, p.94)

Portanto, a partir da sociologia da literatura, pode-se constatar a influência do externo sobre interno e o diálogo existente entre autor-obra-público, de forma que diversas facetas da sociedade sejam apresentadas, incluindo a plural realidade brasileira.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O conto *Feliz Ano Novo*, oriundo de uma coletânea de contos de mesmo nome, foi publicado pela primeira vez no ano de 1975 pelo escritor Rubem Fonseca, o qual, por meio de uma perspectiva de denúncia social, ilustra a vida de alguns jovens assaltantes residentes do estado do Rio de Janeiro. O autor, que dentre inúmeros trabalhos, aprofundou-se na literatura e, em especial, na construção de contos, romances e crônicas, ficou conhecido por sua ficção cosmopolita, que mediante uma visão ideológica do escritor, busca representar a violência nos grandes centros, praticadas e acometidas tanto por parte da elite, quanto por parte dos marginalizados. Destaca-se o fato de que as experiências de vida e, consequentemente, as perspectivas ideológicas adquiridas por Rubem Fonseca no decurso de sua carreira, o fizeram construir suas obras com base no retrato da sociedade, o que para Cândido (2006, p.35) certifica que as “[...] forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor”. Igualmente, é importante evidenciar que a publicação da coletânea de contos em questão ocorreu no auge da ditadura militar brasileira, momento em que a censura era responsável pela proibição da circulação de inúmeras obras, abrangendo também a própria coleção de contos de Fonseca. Assim sendo, a proibição dessas obras se deu devido às modificações que a literatura brasileira estava apresentando, principalmente no que diz respeito às críticas sócio-políticas efetuadas. De acordo com Otsuka (2009):

O período pré-1964 foi, como se sabe, de acirramento da luta popular e intensa politização das artes, dinamizada pelas transfusões de experiência social, no contato de intelectuais e estudantes com camponeses e operários. Aquele movimento representava uma aliança de classes nova, que possibilitou

certa descompartimentação no plano da cultura, mas que no plano político tinha limitações, como o golpe de 1964 iria mostrar. (OTSUKA, 2009, p. 109)

No que tange ao conto *Feliz Ano Novo*, o retrato social é guiado, de forma cronológica, através das ponderações do narrador-personagem e, consequentemente, autodiegético, que segundo Aguiar e Silva (2007) narra a história com base em seus condicionamentos e ideologias. É importante destacar que o narrador-personagem não se identifica no decorrer da história, o que torna possível, ao leitor, relacionar a não exposição de seu nome como um mecanismo de não reconhecimento, visto que o protagonista se apresenta como a autoridade e mandante dos assaltos. Além do narrador, o desenrolar da trama recebe auxílio dos coadjuvantes Pereba, Zequinha e Lambreta, participantes efetivos das investidas planejadas pelo narrador-personagem, e Dona Candinha, fornecedora de alguns armamentos.

Tendo em vista que “[...] sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana [...]” (CANDIDO, 2006, p. 31), é possível observar que através do conto ocorre um processo dialógico entre literatura e sociedade, pois, a partir da representação do externo, é possível realizar a construção do interno nas suas mais variadas minúcias, tais como espaço e personagens. Diante disso, para se realizar uma análise da sociedade com base na literatura, é importante evidenciar que “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 2006, p. 14). Para tanto, as particularidades que constituem as obras, como, por exemplo, no conto *Feliz Ano Novo*, precisam estar em diálogo com as concepções norteadoras da sociedade, uma vez que, de acordo com Carneiro e Rodrigues (2017), a estética está vinculada ao social.

Diante disso, inicialmente no conto torna-se possível identificar características que retomam a sociedade brasileira contemporânea, a começar pela linguagem utilizada. É digno de ressalva que em uma obra, segundo Cândido (2006, p. 40), “[...] os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma.” Sendo assim, por se tratar de jovens que moram na periferia, a comunicação apresenta-se mediante a uma linguagem informal e cotidiana, que ao ser empregada pelo autor, transmite o contexto ao qual os personagens estão inseridos, de forma que gírias e dialetos específicos do ambiente e época sejam evidenciados:

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.
Vai mijar noutro lugar, tô sem água.
Pereba saiu e foi mijar na escada.
Onde você afanou a TV? Pereba perguntou.
Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba Você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo? (FONSECA, 2012, p.8)

É importante observar que Rubem Fonseca possui a particularidade de escrita reconhecida pela linguagem informal e obscena. Esse fato transporta o leitor a realizar uma comparação com as literaturas anteriores à época moderna, pois, em sua grande maioria, narravam as histórias através de eufemismos, enquanto a ficção fonsequiana opta pela linguagem clara, obscena e violenta, retratando uma realidade que muitas vezes pode até ser considerada imoral por alguns leitores.

No que diz respeito ao público leitor, são considerados uma importante agente na relação que existe entre literatura e sociedade, visto que a partir do processo dialético entre autor-obra-público, cada leitor irá processar suas interpretações relativas à narrativa com base em suas respectivas realidades, pois “somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionantes do momento e do meio.” (CANDIDO, 2006, p. 46). Por conseguinte, além de resgatar uma linguagem que não segue os padrões linguísticos e, muitas vezes, é considerada obscena por parte dos leitores, o escritor também apresenta no conto uma linguagem brutal, responsável por ilustrar a realidade violenta em que os personagens estão inseridos, como pode ser observado a seguir: “Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer estouro os miolos.” (FONSECA, 2012, p. 11). Sendo assim, com base nos trechos supracitados, torna-se visível a temática da marginalidade, encarregada de apresentar uma sociedade edificada e fundamentada na desigualdade social. Em *Feliz Ano Novo*, os personagens encontram-se em situação de extrema pobreza, tendo que recorrer a meios alternativos e desconfortáveis para se ter o básico de suas subsistências:

Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros. [...]
Tô morrendo de fome, disse Pereba.
De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem. (FONSECA, 2012, p. 8)

No decorrer do conto, também é possível observar a relação comparativa entre as camadas sociais, de modo que a elite se manifeste como privilegiada e renegada de sacrifícios para sobrevivência, ao contrário do que ocorre com jovens assaltantes:

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irritem, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço. Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 2012, p.11)

Ainda, é possível observar a constante sensação de inferioridade que os personagens do conto vivenciam em relação aos indivíduos representados como a burguesia. Considerando, assim, que “as diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto” (BHABHA, 1998, p. 21-22), esse sentimento de inferioridade experimentado por parte dos marginalizados aflora mediante à construção da sociedade estar pautada em diferenças de classe, enaltecedo e privilegiando os socialmente mais favorecidos, como é exemplificado no trecho a seguir: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.” (FONSECA, 2012, p.8). Diante disso, torna-se presente o binarismo entre a elite e os marginalizados, ambos situados em uma sociedade alicerçada ao capitalismo. É válido ressaltar que, em suas obras, o autor Rubem Fonseca, constantemente, busca retratar os dois viés apresentados, isto é, a perspectiva dos mais favorecidos e dos desfavorecidos socialmente. No que diz respeito ao conto *Feliz Ano Novo*, pode-se observar o retrato social baseado na representação daqueles que se encontram às margens da sociedade, de forma que a necessidade de sobrevivência os façam trilhar por caminhos ruins e violentos:

Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de joia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora. (FONSECA, 2012, p. 10)

No que diz respeito à violência, no conto se manifesta como um dos mecanismos para se efetuar as abordagens e assim garantir o sustento diário dos assaltantes. Assim sendo, a violência praticada pelo narrador-personagem e os seus colegas exprime-se, portanto, de forma brutal ao longo de todo o roubo apresentado na história:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FONSECA, 2012, p.11)

Diante disso, pode-se constatar que a violência expressada na história aparece como um método de denúncia social, comprovando assim a função social que a literatura desempenha na sociedade. A partir da violência descrita, é possível observar também o funcionamento da sociedade contemporânea e dos seus valores, os quais, dado o contexto em *Feliz Ano Novo*, retomam a desigualdade social que vigora na sociedade capitalista. A partir da desigualdade, o único caminho encontrado para sobrevivência dos personagens se apresenta através dos crimes, que além de violentos, são reconhecidos sob uma perspectiva de graciosidade por parte agressores:

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. (FONSECA, 2012, p. 11-12)

Nota-se, também, a violência e a repulsa existente entre os jovens e aqueles que deveriam ser responsáveis por representar o poder e a ordem na coletividade, tal como os policiais. Logo, de forma nítida, tanto é presenciado o comportamento de desaprovação por parte dos personagens, quanto o desejo de usufruir da violência sobre os indivíduos de autoridade:

Zequinha pegou a Magnum. Joia, joia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá.” (FONSECA, 2012, p. 9)

Similarmente, é importante destacar que a violência praticada pelos personagens do conto não se restringe à agressão física, mas também sexual, de

maneira que as mulheres, desde o início da história, sejam retratadas com objetificação e desrespeito:

Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba.
Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto.
E você... Inocêncio?
Acho que vou papar aquela moreninha.
A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá. (FONSECA, 2012, p.12)

O fato acima retoma novamente a influência do externo de forma reflexiva no interno, pois a sociedade além de se ser estruturada com base na violência, igualmente ergueu-se por intermédio de um binarismo sexista que segregava o âmbito masculino do feminino, fazendo com que este seja menos-prezado e objetificado. Por conseguinte, o conto reflete uma situação real que pode ser encontrada no contexto externo à obra, tanto através da linguagem sexista utilizada, quanto por meio das atitudes brutais contra às mulheres que permanecem enraizadas na sociedade desde os seus primórdios.

Em vista disso, no constante processo de diálogo existente entre a diegese e a realidade, a narrativa apresenta um cenário violento e marcado por uma desigualdade social que serve de contexto para representar a sociedade brasileira contemporânea. As ideologias e experiências de vida do escritor Rubem Fonseca também guiam a história, de forma que os resquícios da repressão da ditadura militar estejam presentes. Trata-se de um constante diálogo, não só entre o externo e interno, mas também um diálogo que se estabelece entre o autor-obra-público, afinal, conforme Cândido (2006, p. 31), “Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.” Ainda de acordo com o autor (2006, p. 34), “Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público.” Portanto, o conto *Feliz Ano Novo*, apresenta-se como reflexo de uma sociedade que segregava os marginalizados e, por isso, mediante à crise dos mesmos dentro dessa coletividade opressora, caminhos precisam ser escolhidos para se obter a subsistência. É uma realidade atual e refletida na obra, o que comprova a importância da sociologia da literatura como fator que trabalha o diálogo da esfera literária

com âmbito social e, por consequência, a influência que existe do externo sob o interno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise do conto *Feliz Ano Novo* de autoria Rubem Fonseca, o presente trabalho buscou, mesmo que brevemente, apresentar as contribuições da sociologia da literatura para a construção de uma obra literária. Com base nisso, na análise do conto, tornou-se evidente a influência que o externo detém sobre o interno, de maneira que a realidade violenta da sociedade refletisse na construção da narrativa fonsequiana. Nesse processo dialógico do meio com a obra, evidenciou-se também a intervenção existente do escritor, pois, a partir de suas experiências de vida e ideologias, a ficção segue por um caminho característico.

Em vista disso, conclui-se que a construção da sociedade transporta con-sigo distanciamentos que retiram oportunidades da vida de inúmeras pessoas marginalizadas. Tal como na realidade, o conto *Feliz Ano Novo* retratou, em sua diegese, a parcela da população que vive em situação de descaso e recorre a meios violentos na intenção de obter os subsídios básicos. Além disso, o conto apresenta o ambiente que os personagens estavam inseridos, de modo que o leitor pudesse se familiarizar não só com os espaços físicos, mas, também, com os fatores de caracterização social, tal como a linguagem utilizada. Além dessa circunstância, é importante ressaltar que, com a representação da elite em parte da narrativa, pode-se tornar evidente o contraste social responsável por retratar e segregar a coletividade do país.

Sendo assim, mediante ao meio e aos aspectos ideológicos do escritor, o conto ilustrou um cenário socialmente discriminatório encubido por executar uma dinâmica de exclusão com a população desfavorecida. Em razão desta marginalização, os personagens do conto encontravam-se em situação de extrema pobreza e buscavam na violência brutal recursos para suas sobrevivências. Em suma, o conto *Feliz Ano Novo*, através de uma crua denúncia social, traz o diálogo existente entre externo e interno, apresentando o cenário marginal que serve de rotina na vida de inúmeras pessoas na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura.** Coimbra: Almedina, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi K.. Introdução: Locais da cultura. In: BHABHA, Homi K.. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora Ufmg, 1998. p. 19-42.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CARNEIRO, Ana Paula Lima; RODRIGUES, Manoel Freire. Pensamento crítico de Antonio Candido: algumas considerações. **Revista do GELNE**, Natal, v. 19, n. 2, p. 90-100 (2017).

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

OTSUKA, Edu. Literatura e sociedade hoje. **Revista Literatura e Sociedade.** Universidade de São Paulo, v. 14, n. 12 (2009).

POR ENTRE FANTASMAS E MÁQUINAS DE GUERRA: O ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO, O CASO FERNANDO BONASSI E RODRIGO SANTOS

Doutoranda Wanice Garcia Barbosa (UFG)¹

Orientador Doutor Jorge Santana (UFG)²

RESUMO

A pesquisa tem como proposta comprovar que as narrativas de Fernando Bonassi, Rodrigo Santos e Ana Maria Machado mais especificamente, O caso **Prova Contrária**, escrita em 2003, O conto **Barataria**, O romance Tropical o **Sol da liberdade** (2012), podem ser lidas como ficções de resistência ao regime militar instituído no Brasil, valorizando as vozes feminina, a partir dos conceitos de “fantasmagoria”, de Stephen Frosh e Jaques Derrida e “máquina de guerra”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e Márcio Seligmann Silva. Assim sendo, essa pesquisa se justifica por comprovar que tais narrativas podem ser lidas como armas de resistência contra os regimes totalitários através da voz feminina descrita por escritores masculinos e uma descrita por autora feminina que oprimem os que representam um perigo ao poder estatal. Pretende-se comprovar através da representação artística que os grupos marginalizados, mulheres, foram e continuam sendo sujeitos vítimas desse pensamento reacionário, e, por esse motivo, as narrativas em questão evocam espectros de traumas históricos e se instituem como “máquinas de guerra” contra as coerções institucionalizadas.

Palavra-chave: Narrativa. Feminino. Máquina de Guerra. Fantasmagoria. Resistência

1 UFG. wanicegarcia@gmail.com / CV: <http://lattes.cnpq.br/6402133139430717>

2 UFG. jorgeeufg@bol.com.br

ABSTRACT

The research aims to prove that the narratives of Fernando Bonassi, Rodrigo Santos and Ana Maria Machado, more specifically, *O caso Prova Contrária*, written in 2003, *O conto Barataria*, *O romance Tropical o Sol da Liberdade* (2012), can be read as fictions of resistance to the military regime instituted in Brazil, valuing female voices, from the concepts of "phantasmagoria", by Stephen Frosh and Jaques Derrida and "war machine", formulated by Gilles Deleuze and Félix Guattari and Márcio Seligmann Silva . Therefore, this research is justified by proving that such narratives can be read as weapons of resistance against totalitarian regimes through the female voice described by male writers and one described by a female author who oppress those who represent a danger to state power. It is intended to prove through artistic representation that marginalized groups, women, were and continue to be victims of this reactionary thinking, and, for this reason, the narratives in question evoke specters of historical traumas and establish themselves as "war machines" against institutionalized coercion.

Keyword: Narrative. Feminine. War machine. Phantasmagoria. Resista

INTRODUÇÃO/FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa tem como proposta comprovar que as narrativas de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos e Ana Maria Machado, mais especificamente, **Prova Contrária**, escrita em 2003, conto **Baratária**, de 2017 e a **Tropical o Sol da Liberdade** (2012) esse romance começou a ser escrito em 1982 e sua primeira edição é do ano de 1988, podem ser lidas como ficções de resistência ao regime militar instituído no Brasil a partir dos conceitos de “fantasmagoria”, de Stephen Frosh e “máquina de guerra”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e Marcio Seligmann e como essa resistência é representada na voz feminina narrada por homens e a voz feminina narrada por uma mulher.

As narrativas em questão tratam-se de representações ficcionais que transcendem os paradigmas expressivos do romance de estética naturalista dos 60/70, sobretudo da literatura de feição jornalística – romance-reportagem, espécie de *littérature vérité* - que apesar tentar ir contra o sistema ditatorial, acabava por corroborar com a retórica militar a partir do uso de uma linguagem maniqueísta, linear, ordenada e reducionista. De fato, o que difere a linguagem das narrativas é que os autores investem contra o pragmatismo naturalista que norteava grande parte dos romances da década de 70, e que se propunham a afrontar o social/ditatorial a partir de uma linguagem que repetia os mesmos procedimentos do discurso militar. Segundo Flora Süsskind em sua obra **Tal Brasil, Qual romance?** de 1984:

Tanto há naturalismo capazes de romper modelos estéticos e séries históricas, como outros de cunho conservador que ajudam a preservar uma ideologia estética onde se mesclam as ideias de identidade, univocidade e nacionalidade. Seria possível pensar, portanto, em duas espécies de repetição naturalistas. As que operariam transformações cujo projeto básico estaria na restauração na preservação. E outras, diferenciais, assimétricas, labirínticas, que, dialeticamente, ameaçariam a própria ideologia estética, naturalista que lhes serve de base. As primeiras dariam *um salto em “trompe-l’oeil”* as outras, um salto dialético, uma ruptura -ideológica (SÜSSEKIND, 1984, p. 93).

De fato, as narrativas de Bonassi, Santos e Machado não são devotas de temas tais como identidade, univocidade realista e nacionalidade; elas realizam um percurso contrário e fogem destas características que eram inerentes a muitas narrativas brasileiras às quais utilizavam a referencialidade do real como fator determinante de uma representação centrada em termos de uma

linguagem e temática afinadas com o naturalismo estético, mas vale lembrar as obras de Bonassi e Santos são escritores e representam personagens femininas e foram escritas depois do regime resgatando memórias, diferentemente da obra de Machado uma mulher que irá apresentar um texto cujas as personagens também femininas, Machado produziu após a anistia, e nesse período obras femininas não recebiam atenção devida nem pela empresa e nem pela ditadura, por ser de uma mulher, percebe-se que na obra deixou-se passar vários lances que seria proibido pela censura da época, esse fator é um forte aliado para esse estudo.

Aliás, Süsskind fala que o realismo/naturalismo foi muito utilizado pela narrativa brasileira durante a década de 1970, para radiografar e procurar enunciar explicações acerca de contextos, pois o realismo/naturalismo se caracterizam por lidar e radiografar assuntos da realidade social sob uma focalização objetiva, preocupada com a realidade empírica e a lógica do encadeamento factual. Tais obras, por sua vez, elaboram estratégias expressivas contrárias a tal estética naturalista e do “suplício”, para usar uma designação proposta por Süsskind (1984), e se instituem no Deleuze e Guattari designam por “máquinas de guerra”. Segundo esses autores, tal conceito pode ser visto como uma espécie de potência representativa vinculada a um fazer artístico que investe contra os modelos propostos pelas engrenagens do sistema estatal. Seria uma forma de afrontar e abalar as “ficções do estado”, para usar uma terminologia do escritor e teórico argentino Ricardo Piglia, que se valeram da “ficcionalização do real para apagar a opressão” (PIGLIA, 1994, p.69).

Para entender o conceito de “máquina de guerra” primeiro deve-se pensar na ideia de corpo, que significa a captura da vida, e saber que o ser existe a partir de movimentos corporais que se exprimem através das sensações, das ações e do meio semiótico da linguagem, que é capaz de criar realidades corpóreas através das variações das energias, via corpo e via pensamentos (regimes). Na obra **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**, volume 03, Deleuze e Guattari rememoram a guerra, essa frequentemente ligada ao poder militar, estatal e, sobretudo, às questões políticas. Sendo assim, a guerra possui metas a serem atingidas através de um poderio bélico de um Estado, país contra país, ou dentro de um mesmo país contra uma determinada população. Nesse ponto, o sentido de Deleuze e Guattari desfoca o sentido literal e bélico do conceito “máquina de guerra”, afirmando se tratar de “[...] um fluxo de guerra absoluta que escoa de um polo ofensivo a um polo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra)” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 97).

Para esses autores, a literatura é mais uma “máquina de guerra”, por se encaixar em seu conceito de guerra potência, conectada a um improviso nômade que não se deixar dominar, cria linhas de fuga, movendo de forma a abalar a máquina estatal produtora e legitimadora daquilo que Piglia denominou “ficções do estado”. Por ser um organismo marcado por conexões, o desejo e a necessidade são fluxos que não se deixam aprisionar, que fogem e desterritorializam através de linhas de fuga recriando assim um novo mapa em um estado cíclico.

No volume 05 de **Mil Platôs: Tratado de Nomadologia**, os autores ressaltam a questão em relação ações exteriores da “máquina de guerra” ligada ao aparelho de estado e sua relação com a multiplicidade, e não se deixando aprisionar: Nesse ponto, o conceito “[...] faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho”. É “testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida” (DELEUZE & GUATTARI, 2002b, p.13).

Nas obras de Bonassi, Santos e Machado podemos ver elementos destacados por Deleuze e Guattari a partir do conceito de “máquina de guerra”: “O Estado não para de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo” (DELEUZE & GUATTARI, 2002b, p. 34). Tais ficções se predispõem a abalar a circularidade ideal representativa a partir das brechas e abalos instaurados pela linguagem.

Outro elemento que corrobora para romper com os círculos ideais e a normatividade narrativa é a imagem fantasmagórica. Na concepção de Stephen Frosh, a fantasmagoria configura um elemento característico de um processo em que “[...] o presente é preenchido pelo passado” (FROSH, 2018, p.138). Ou seja, a imagem fantasmagórica pode ser encarada não somente como um símbolo de projeções psicológicas individuais, mas também como entidade representativa de traumas históricos que evocam uma sociabilidade terrível e fraturada. Melinda Mandelbaum já adverte que a partir da teoria freudiana

[...] aprendemos que tudo o que se vive, individual ou coletivamente, deixa traços na memória – bem-aventurados ou traumáticos – que em momentos apropriados vêm à luz, impondo-nos o contato com eles. Podem ser como as madeleines proustianas, trazidas à lembrança inesperadamente, desde a infância do autor, muitos anos depois, ao degustar certa tarde uma madeleine com chá. Mas Stephen Frosh está interessado em se debruçar sobre aqueles traços de memória que foram inscritos pelos eventos traumáticos

– acontecimentos que, dada a sua intensidade e violência, excedem nossa capacidade psíquica de contê-los num registro simbólico, seja como lembrança, narrativa pessoal ou evocação. Tais eventos se inscrevem na forma do registro bruto da história e da memória, obrigando-nos ao convívio íntimo com a estranheza e o incômodo, como presenças cuja concretude nos atordoa. Diferentes das evocações e lembranças, esses registros têm uma qualidade peculiar, mate - rial, que se manifesta em formas que hibridizam o psíquico e o não psíquico, tais como somatizações, conversões, alucinações e projeções, parecendo extrapolar o que circunscreveríamos como o campo do propriamente mental. As assombrações e fantasmas, dada essa bizarra materialidade, questionam os limites do psiquismo, sem nunca deixarem de ser fenômenos psicológicos, ainda que compostos, como toda psicologia, de elementos da história e da cultura. (MANDELBAUM, 2021, p.1-2)

Assim, toda imagem fantasmagórica pode ser interpretada como ‘figura social’ que, nos instigando a seguir seus rastros, irá nos conduzir a um ‘denso local’ sócio, histórico e cultural.

São índices assombrosos que evocam uma temporalidade pretérita e que se encontram associados a formas de organização social, vinculados, portanto, aos sistemas autoritários militarizados da América Latina, e que se mostram persistentes, pairando como espectros no espaço ocupado pelos narradores de Ana Maria Machado, Rodrigo Santos e Fernando Bonassi.

A Literatura e as artes, como bem sabemos, também acenderam espaço para a reflexão artística acerca do evento traumático, pois, como pontua Seligmann-Silva (2008, p. 6), num artigo intitulado Testemunho da Shoah e literatura: o evento exige ser narrado “[...] porque o sobrevivente sente esta necessidade e a sociedade tem um compromisso moral de escutá-lo.[...] porque os crimes devem ser registrados, documentados e a Justiça tem parte essencial no trabalho de luto e de memória.”

No caso, a articulação dos elementos que compõem esses índices fantasmáticos revelaria a presentificação da violência mantenedora dessa forma de organização social, isto é, a associação dos índices de fantasmagoria evocados pelos narradores de Machado, Bonassi e Santos revelaria e permanência, na sociabilidade brasileira, de práticas autoritárias derivadas do regime militar. A violência associada a esse contexto histórico, é reelaborada ao longo dos anos subsequentes de modo a assumir diferentes roupagens, invadindo o presente desses narradores e personagens e se concretizando em vários momentos das narrativas. Por isso as narrativas aqui selecionadas para composição deste

projeto são fundamentais para a exposição de um painel analítico e investigativo do período que ficou marcado na memória do mundo ibero-americano como sendo este, indiscutivelmente, o mais traumático e infeliz no cenário político e social: o período da arbitrariedade militar, vale ressaltar que o papel das mulheres ditas submissas as questões sociais se apresentaram fortes nessas narrativas.

Assim sendo, a produção literária desse período também conseguiu destoar de obras que repetiam os maneirismos do discurso militarista, linear, claro e objetivo. Para Regina Dellcastagné:

Códigos, símbolos, alegorias, a própria fragmentação do discurso, o recurso à memória, o dialogismo, a polifonia, todo um intrincado jogo de significados e de possibilidades ficcionais foi construído para a produção de obras originais, que dialogam com o seu tempo mas não se deixam aprisionar por ele. “Engajados”, preocupados com a denúncia da opressão política do Brasil dos anos 1960 e 1970, [...] não cederam ao panfletarismo nem tampouco ao esquematismo didático a que, em alguns momentos, se viu reduzida a arte. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 139)

Na obra de Machado, **Tropical sol da liberdade** (2012), apresenta um momento único, pois permite refletir as características estéticas que permitem o diálogo entre o romance e a sociedade, formando assim um ponto de vista diferenciado por destacar o papel feminino na sociedade da época, esta era vista apenas como um corpo destituído da razão, e assim sendo suas obras não traziam perigo eminente ao regime da época, tornando um importante elemento de resistência não visto e nem perceptível.

A memória funciona como um fantasma, uma estrutura capaz de resgatar e, ao mesmo tempo, libertar a vítima das incoerências impostas pelo momento traumático vivido. É com base nas memórias da personagem principal do romance as consequências psíquicas deixadas pela Ditadura Militar na protagonista, marcada por traços de insegurança, falta de perspectiva, apatia, lapsos de memória e crises de identidade frequentes.

As obras são distintas, a memória da personagem, não nomeada, de Bonassi tem relação com a mãe de Lena, Amália, de obra de Machado ambas apesar de viventes da Ditadura Militar são classificadas como coadjuvantes durante o regime, Bonassi e Machado tentam mostrar o contrário disto, pois o papel das mulheres ditas “Dona de Casa” é tão significativo quanto a daqueles que estiveram à frente da batalha isto é mostrado na trajetória das narrativas através de memórias ligadas aos objetos.

Amalia mãe de Lena assim como ela, as mães, esposas, namoradas, amantes, irmãs e outras denominações possíveis a serem nomeadas passaram incontáveis dias em busca de seus antigos amados, sem saber o que deles havia sido feito. As buscas intermináveis transfiguraram em lutas. Em **Tropical sol da liberdade** (2012) e **Prova contraria** levam a reflexão sobre o real papel dessas mulheres destituídas da nomenclatura de militantes, sobre esse tema temos a passagem de um diálogo de Lena com um amigo que lhe propõe contar sobre o período ditatorial e a repressão e essa percebe que não é possível desconhecer a presença dessas mulheres que se posicionaram na linha de frente para proteger tudo e todos:

Se algum dia, como Honório desejava, se escrevesse a história da mulher brasileira na periferia dos fatos, sua trajetória para a consciência política, esse relato tinha que passar pelo movimento estudantil de 1968. E, nele, pela Passeata dos Cem Mil, onde a multidão elegeu uma mãe que a representasse, numa antevisão das inúmeras mães que iam fazer sua via-crúcis pelos porões do regime nos anos seguintes à cata de notícias dos filhos, e que, se no Brasil não chegaram à organização que as mães argentinas iam atingir depois, ao se assumirem como “As Loucas da Plaza de Mayo”, nem por isso sofreram um pesadelo menor. Como se houvesse termômetro de pesadelo ou uma escala Richter de medir perda de filho. (MACHADO, 2012, p. 97)

do regime no interior das famílias foram incomensuráveis, mesmo naquelas em que todos os filhos, pais, maridos e esposas retornaram à casa, no caso Bonassi não se percebe se houve o retorno, mas um espectro real ou imaginário o que fica a cargo do leitor. Logo ao abrir o primeiro álbum de fotografias, Amália e Lena relembram de todos os eventos que as transfiguraram fazendo que criassem linhas de fuga e desterritorizassem, na obra mostra a dificuldade em criar outros territórios seguros possíveis de se viver, mas sem deixar de denunciar para que tudo não ficasse apenas nas fotos e nas memória, como relata Maria Amélia Teles:

[...] as desigualdades históricas entre homens e mulheres foram reelaboradas e aprofundadas pela ditadura, que não admitia, em nenhuma hipótese, que mulheres desenvolvessem ações não condizentes com os estereótipos femininos de submissão, dependência e falta de iniciativa (TELES, 2017, p 284).

Assim apresenta-se a personagem de Bonassi, ela vai abrindo as caixas de mudanças e a cada caixa existe uma dolorosa lembrança, espectros, fantasmas. Em **Prova Contrária**, livro de 2003, Bonassi parte de um fato histórico relacionado ao sancionamento da Lei 9.140, em dezembro de 1995, quando o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso concebeu uma lei que reconheceu como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação política, ou acusação de participação, em atividades subversivas, no período de 1961 a 1979, assumindo a responsabilidade do Estado brasileiro pelas arbitrariedades cometidas por seus agentes, prevendo a indenização financeira aos familiares das vítimas, mas ignorando a investigação das circunstâncias e a identificação dos agentes envolvidos nesses atos brutais.

Colocado esse cenário como pano de fundo documental, a narrativa de Bonassi, pautada pela incompletude, se estabelece a partir de um jogo cênico ao apresentar uma personagem feminina trancada num apartamento entre pilhas de caixas e uma série de fragmentos memorialístico que teimam em lhe assombrar o presente a partir do rumor de uma ciranda de três vozes: o narrador, a referida mulher e uma figura masculina. Conforme Paloma Vidal, transitando pelos campos da documentação histórica, da encenação dramática e da narrativa fragmentada, e por intermédio

[...] de uma forma híbrida, o texto de Bonassi busca irromper no silêncio do trauma, mesmo admitindo que “o silêncio sempre pode mais”. A superposição de gêneros, que fragmenta o texto em cenas breves e diálogos entrecortados, é o modo encontrado para falar sobre uma experiência que ainda hoje nos causa perplexidade. E assim, no contraponto das falas que nunca se completam e que, por sua vez, interrompem narrativas pontuadas por frases curtas, vão se revelando os não-ditos de uma história recente: o medo, a culpa, a traição, a vergonha. “Depois que tudo assentou”, neste momento em que as preocupações são outras, em que a democracia se fortifica, um escritor que viveu sua infância e sua adolescência sob a ditadura retoma – sob a ótica de sujeitos que já não têm por que mascarar suas dúvidas, falhas, faltas e contradições – a discussão ética sobre a possibilidade de narrar o desastre. Não se trata, como na literatura de testemunho, da tentativa de narrar uma experiência vivida que de tão extrema se torna inenarrável. Aqui há um distanciamento, quarenta anos se passaram, uma casa nova acaba de ser comprada, as cicatrizes começam a se fechar. Ainda assim, quando se coloca a pergunta sobre a relação deste presente com aquele passado, as feridas reabertas impõem limites à narrativa, que encontra

na fragmentação a forma de responder a esse novo desafio.
(VIDAL, 2003, p.225-226)

A obra de Machado cria um elo com a obra de Bonassi e Santos por apresentar duas personagens Lena (filha) que se assemelha com a personagem Lenita de Baratária ambas tiveram suas individualidades fraturadas, e Amália que também desenrola suas memórias fantasmagóricas assim como a personagem não nomeada de Bonassi.

Personagem Lenita fraturada individualmente pela violência e assombrada pelos espectros do regime militar brasileiro de **Baratária**, assim como a personagem de Machado Lena, que sofrem em seus corpos a marca da opressão e da tortura, uma vai a luta e se vinga, Lenita se sente impotente diante do que ainda acontece marcada pelo trauma. Ancorando a narrativa em tempos dispare, o conto de Rodrigo Santos trata de temas relacionados à prática de tortura na década de 70 durante a instauração do regime ditatorial brasileiro e culmina numa posterior desforra da personagem Lenita contra seu algoz, muitos anos depois, numa final de campeonato carioca. Santos integrou o projeto *Literatura Exposta*, iniciativa do Ministério da Cultura e Prefeitura do Rio de Janeiro, e cuja proposta era dar voz a ficcionistas e poetas periféricos, uma vez a “[...] literatura não dá conta sozinha de consertar séculos e séculos da construção social perversa do nosso Brasil. O que a literatura pode fazer – e que esta coletânea Literatura Exposta certamente faz – é provocar, encantar, emocionar, fazer pensar. (LIMA, 2017, p.3)”.

Narrado em terceira pessoa e em três tempos, da infância da protagonista, passando pela tortura nos porões do DOPS e culminando com sua desforra perante seu torturador Cazarré atualmente, o conto não se furta da utilização de uma dicção seca (nua) e objetiva (crua), típica do “realismo feroz” (CANDIDO, 1989)³ nos moldes da ficção de Rubem Fonseca para expor de

3 Na definição de Antonio Candido, o caráter inovador da literatura brasileira do período dos anos 60 manifestou-se na tendência à experimentação, sobretudo, quando a narrativa passou a incorporar, de maneira ostensiva, outras linguagens, mais precisamente, aquelas relacionadas ao universo midiático – jornal, televisão e publicidade. Esse aspecto não está ausente na produção em prosa de Rubem Fonseca, mas apesar do experimentalismo formal, não é o uso desses procedimentos que definiram o caráter inovador da sua obra. O quesito da novidade, segundo as palavras de Candido, estaria vinculado a uma espécie de “realismo feroz”, desdobraamento da vertente naturalista produzido pela conjunção de temas relacionados à era da violência urbana com um modo de narrar lacônico e preciso. Uma modalidade discursiva que “[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de

maneira abjeta e pornográfica a metodologia outrora empregada pelo estado militar para conseguir o que queria a qualquer custo:

“E agora, você vai dizer quem eram os outros componentes da sua célula terrorista ou não?” Lenita achou o grito que calara no fundo da cova. Com o polegar, o demônio empurrou a barata para dentro dela. A estrutura áspera do inseto e o seu desespero em fugir a arranhava por dentro. Ela gritava, e gritava, e se debatia inutilmente com os braços amarrados, fazendo a corda de sisal cortar a pele de seus pulsos. Na sua cegueira seletiva, ela via apenas o escudo do Flamengo do braço de Cazarré e seu sorriso. A primeira barata sumiu dentro de si. O carrasco meteu a mão na caixa e voltou com mais um punhado. “Ah, então a comuninhinha tem medo de baratas?” — ria em uníssono com Parrudo, que segurava suas pernas. “Vamos ver quantas baratas cabem nessa xereca arrombada!” Os insetos, pressionados contra a palma da mão do algoz e sua virilha, buscavam loucos algum lugar por onde fugir, e ela sentia, sentia cada um deles entrando em sua vagina machucada, como tentaram entrar em sua boca e em seus olhos naquela sepultura. Ela implorava, e ouvia a voz de Cazarré dizer “Calma, não tem pressa nenhuma, temos todo o tempo do mundo”, enquanto as últimas barreiras de sua coragem caíam sob aquela desumanidade. E ela falou. Não voluntariamente, ou consciente de estar condenando seus companheiros à morte, mas falou. Em seus berros insanos, ela disse tudo o que queriam ouvir: nomes, lugares, ações. Aquele inferno era muito mais do que poderia suportar. (SANTOS, 2017, p.64).

A leitura do conto evoca os fantasmas de uma situação particular, presente, mas historicamente alicerçada no pretérito, e pode ser encontrada em

notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p.211)” Segundo Antonio Candido, esta tendência à elaboração de narrativas nos moldes desse chamado “realismo feroz”, que absorve todos os níveis de uma determinada realidade factual ao mesmo tempo em que é permeada por uma linguagem telegráfica e coloquial – atravessada por variados níveis de violência – foi motivada, de certo modo, pela conjuntura que se estabeleceu após os anos de chumbo, pós-64, e pelo repúdio aos ideais apregoados pelas vanguardas. Vanguardas, que sempre tiveram o propósito de resguardar a arte moderna dos domínios crescentes do mercado capitalista. Ao trazer à baila a problemática violência em seus mais diversos níveis, as narrativas que se assentaram no naturalismo e nos seus desdobramentos – tais como o “realismo feroz” aludido por Candido – também contribuíram para revelar a imagem de um país em desagregação, que não correspondia aos ideais ilusórios de prosperidade alardeados pelo governo militar.

outros casos de pessoas que vivenciaram situações parecidas e ainda eram tidas como “inimigos internos” como mostra o decreto 314/67, em que se refere a “todo aquele que por seus atos, palavras ou opiniões fosse contrário ao regime militar. [...], sem esclarecer que atos eram esses [...]” (ROLIM, 1997, p.255). O corpo de uma mulher as suas partes eróticas tornam-se sua vulnerabilidade, pois na visão dos escritores invocam essa perspectiva da marca não somente do corpo naturante e do corpo desejante.

A história do Brasil cruza com a história de tantos brasileiros que foram oprimidos e coagidos de formas violentas, e que é possível encontrar registros dessas práticas, e até mesmo explicação para tais condutas por meio da literatura. Jaime Ginzburg descreve esses hábitos violentos como:

De uma perspectiva pacifista, poderíamos elaborar a hipótese de que a propensão constante à violência indica uma dificuldade – uma palavra insuficiente, sem dúvida – de resolver problemas de modo pacífico. Isso teria como pressuposto que os estadistas, políticos e militares gostariam de ter a paz e não conseguem obtê-la. A avaliação histórica rigorosa não leva a essa conclusão, mas a uma hipótese mais pessimista. Para explicar a constância com que ocorrem destruições em massa de seres humanos, até a atualidade, é necessário considerar que os governantes que têm iniciativas de genocídio e extermínio o fazem, com cálculo e determinação, como escolhas deliberadas. Fazem isso porque decidem fazer, querem fazer e têm apoio para fazê-lo. O genocídio não é uma exceção da política moderna, é uma de suas práticas ordinárias. (GINZBURG, 2013, p.13-14)

E no conto de Santos, a ênfase na aplicação prática da tortura acaba sendo determinante para quebrar o psicológico de Lenita e fazê-la fornecer as informações que os militares tanto necessitavam. Destroçada física e psicologicamente, só resta a Lenita remoer o sentimento de fracasso e culpa pelos anos vindouros no Chile, exilada de sua dignidade pessoal e assombrada socialmente:

E ela falou. Não voluntariamente, ou consciente de estar condenando seus companheiros à morte, mas falou. Em seus berros insanos, ela disse tudo o que queriam ouvir: nomes, lugares, ações. Aquele inferno era muito mais do que poderia suportar. Só se deu conta dois dias depois, quando foi vestida, encapuzada e largada na Central do Brasil às 3 da manhã. Em casa, sua família comemorava seu retorno e seus amigos

arranjavam sua viagem para o Chile, mas em seu íntimo vinha a todo momento a lembrança daquela cela escura e das patas serrilhadas se esfregando na pele fina de sua vagina. Mas o pior era a certeza, mesmo obscura, de que havia destruído a operação e a vida de todos aqueles que a apoiavam. “Você viu que o Randolfo sumiu?” — sussurrou um companheiro às suas costas, e Lenita se retirou, sentindo algo se embolar entre seu estômago e sua garganta. (SANTOS, 2017, p.60-61).

Para o professor Jaime Ginzburg, na sua obra *Literatura, violência e melancolia*, a história do militarismo é marcada por atos agressivos, físicos e psicológicos que se valem de experiências às dores físicas diretas e indiretas, assim dizendo:

O percurso militar em busca de novos membros é caracterizado por agressões físicas. Uso de chicote, açoite e soco, além de humilhação pública e constrangimento. [...], o recrutamento está ligado à necessidade de que se estabeleça o princípio de ordem. E este, para que se firme, deve corresponder ao emprego da dor e à submissão do corpo. (GINZBURG, 2013, p.17)

O foco na dor e na submissão do corpo de Lenita pelos castigos impostos pelos seus torturadores ganham ênfase na linguagem crua e didaticamente objetiva, por vezes até irônica, do narrador do conto de Santos. O suplício de Lenita é mostrado de maneira pormenorizada, didática, tal qual um manual sádico seguido pelos militares:

A convicção é pétreia, mas a carne é mole, e se rompe com facilidade. Durante vários dias Lenita permaneceu nua, entre outras presas, enquanto os seus algozes se revezavam em choques, espancamentos e estupros. Viu um brutamontes — que os outros chamavam de “Parrudo” — quebrar a mão de tanto socar seu rosto, não se lembrava de quando abriu os olhos totalmente pela última vez. As coisas começavam como uma conversa amigável, do tipo “eu posso te ajudar, é só você me dizer alguns nomes”, e terminava com terminais jacaré sendo acoplados em seus mamilos, antes da chave ser virada e ela sentir cada volt entrando pela sua pele em forma de raios imaginários. No quarto dia foi pior, foram todas colocadas em fila e molhadas por uma mangueira de incêndio, sob o pretexto de banho. Depois, encheram a sua boca de sal, e naquela hora o choque foi quase insuportável. “Pela

revolução”, ela pensava, “pela liberdade”, trincando os dentes como um cachorro com cinomose enquanto a lâmpada incandescente oscilava com a variação de carga. Lenita já perdera a noção do tempo — junto com outros dentes — mas ainda mantinha o ódio, e o ódio alimentava a sua esperança. Ela não sabia, mas era a manhã do oitavo dia, quando após mais uma sessão de pauladas e beliscões de alicate, um de seus algozes, um baixinho com um bigode fino e uma tatuagem do escudo do Flamengo no antebraço a quem chamavam de “Cazarré”, disse algo que a fez tremer pra dentro. “Eu tenho uma ideia, Parrudo, que vai fazer essa piranha falar. Vamos chamar o Coronel Barata”. E saiu da sala. (SANTOS, 2017, p. 60)

O narrador encerra **Baratária** com a personagem principal sendo retratada como uma mulher que foi destroçada, traumatizada, assombrada e que agora passa a ser agente da violência contra o próprio Estado que a brutalizou e que fora obrigatoriamente conduzida a cenários de repressões e horrores. O leitor se depara com uma protagonista brutalizada e que, apesar de ter resistido a tantas provações, de ter vencido todo aquele período de dores irremediáveis do seu passado (e quiçá, presente), agora se mostra calculista, fria e detentora de um espírito vingativo admirável: “Hoje, tudo era festa”.

Tal atitude corrobora com o que Frosh (2018, p.59) postula acerca das assombrações: fantasmas podem ser comumente encontrados no tecido da história e da cultura, e suas imagens espetrais estão geralmente vinculadas a atos de brutalidade, dor e injustiça, a algo com o que a consciência não lidou adequadamente. Tomando essa perspectiva, o assassinato do carrasco, concretiza um processo de transmissão fantasmagórica em que a violência atentada, no passado histórico, contra a população brasileira considerada politicamente insurgente, é encenada com o mesmo teor violento no tempo presente da trajetória de Lenita.

Assim sendo, esse estudo pretende apresentar as três obras Machado, Santos e Bonassi como agenciamentos maquínicos utilizados para profanar (subjetivação- transpor a história, ir contra o tempo e à eternidade para focar no aqui e agora) os dispositivos (dessubjetivação- o homem como objeto de algo) culturais e políticos, as imagens fantasmagóricas e a máquina Estatal sedentária. Objetiva mostrar o porquê dessas obras serem resistência contra o estado opressor, mostrando a voz feminina através de um olhar masculino e um romance através da visão feminina, capazes de criar linhas de fugas; como fantasmas e inventores da máquina de guerra, que criam para si outros modos de habitar no mundo, inventam seu próprio território, vagam por trajetos

indefinidos abertos pelos traumas históricos – no caso, uma linguagem literária contrária ao maniqueísmo realista/naturalista.

A linguagem e os recursos expressivos das narrativas de Machado, Santos e Bonassi atuam como “máquinas de guerra” evocando fantasmas contra o **Estado de Exceção (2004)**, termo utilizado por Giorgio Agamben na sua obra de mesmo nome para definir regimes violentos:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. (AGAMBEN, 2007 p.13)

Assim, nas “máquinas de guerra” literárias de Santos e Bonassi, o fantasmagórico assombra os dispositivos estatais para demonstrar que a literatura representa um perigo ao estado dominante, sendo capaz de tramitar nos lugares obscuros deixados pelo estado e torna-se um elemento imprescindível para oferecer resistência, abalando as estruturas estatais tidas como sólidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Ana Maria Machado, Fernando Bonassei e Rodrigo Santos mais especificamente, **Tropical o Sol da liberdade** (1988), **Prova Contrária**, escrita em 2003 e **Baratária**, de 2017, podem ser lidas como ficções de resistência ao regime militar instituído no Brasil a partir dos conceitos de “fantasmagoria”, de Stephen Frosh e “máquina de guerra”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Evidenciam-se como as narrativas em questão se instituem como “máquinas de guerra” (DELEUZE-GUATTARI) a partir da articulação de “índices fantasmáticos” (FROSH, 2018) reveladores da representação de violência institucionalizada e sua permanência na sociabilidade brasileira a partir de práticas brutais contra mulheres derivadas do autoritarismo militar brasileiro.

Essa pesquisa se justifica por buscar comprovar que as obras de Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos podem ser lidas como armas de resistência contra os regimes totalitários que oprimem os que representam um perigo ao poder estatal. Pretende-se comprovar através da representação artística que os grupos marginalizados, mulheres, foram e continuam sendo sujeitos vítimas desse pensamento reacionário, e, por esse

motivo, as narrativas em questão evocam imagens fantasmagóricas de traumas históricos e se instituem como “máquinas de guerra” contra as coerções institucionalizadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Araci D. Poleti. Editora Boitempo editorial, São Paulo. 2004.

BONASSI, Fernando. **Prova Contrária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996

DELEUZE, G. **Espinosa – Filosofia Prática** (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal). São Paulo: Escuta. 2002.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro: Editora 34. 1992.

_____. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, v. 3. (Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik, Trad.) Rio de Janeiro: Editora 34. 1996

_____. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, v. 4. (Suely Rolnik, Trad.) Rio de Janeiro: Editora 34. 1997

FRANCO, Renato. Censura e Modernização Cultural à Época da Ditadura. Perspectivas (São Paulo), v.20/21, p.77-92, 1997/19

FROSH, Stephen. **Assombrações**: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. São Paulo: Autores Associados, 2013.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

MANDELBAUM, Belinda. Sobre fantasmas e assombrasões. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 40, n. 66, p. 193-197, dez. 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062018000200021&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 jul. 2021.

NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano II.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Crepúsculo dos ídolos.** Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2000.

_____. **Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

_____. **Genealogia da Moral. Uma polêmica.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FOUCAULT, Michael. **O corpo utópico, as Heterotopias.** Tradução Salma Tannus Muchailj. Ed. Câmara Brasileira do Livro, São Paulo. SP. 2013.

PEREIRA, Maria Antonieta. Ricardo **Piglia y sus precusores. Ediciones.** Corregidor, Buenos Aires- Argentina, 2001.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor.** Editora Iluminuras Ltda, SP, 1994.

ROLIM, Marcos. 1997. **Relatório Azul 1996.** Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Rodrigo. Baratária. In: **Literatura exposta.** Rio de Janeiro. http://literaturaexposta.com.br/home/?fbclid=IwAR0QgTW47km-mObo10STk_4-MdFpl-wVbLcUSBdrZ994irfQplbN3hKYIWKw. Acesso em 10 de Julho de 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. **Violência, memórias da repressão e escrita.** In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (org). Escritas da violência: o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro.** Tradução de Carlos Araújo. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve histórico do feminismo no Brasil e outros ensaios.** São Paulo: Alameda Editorial, 2017.

VIDAL, Paloma. **Fernando Bonassi** - Prova Contrária In: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/download/8957/7989/16070>. Acesso em 12_de Julho de 2021.

LITERATURA INFANTIL NO PROCESSO ENSINO/APRENDIZAGEM: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DOCENTE NO FUNDAMENTAL ANOS INICIAIS

Ana Christina de Sousa Damasceno¹

INTRODUÇÃO

A Literatura Infantil surgiu entre os séculos IX e X na Europa, com narrativas orais pelos povos. A literatura é um possível caminho para a criança desenvolver a imaginação, emoções e sentimentos de forma prazerosa e significativa. Objetivou-se com o presente estudo investigar a importância da Literatura Infantil como processo de ensino/aprendizagem na visão de professores e alunos nos anos iniciais do Ensino Fundamental, dando ênfase à sua acuidade, como ferramenta para o desenvolvimento da criança no espaço escolar e social.

A metodologia utilizada na pesquisa foi do tipo qualitativa, de campo, bibliográfica, com aplicação de questionário fechado e semi-estruturado com quatro professoras e 24 alunos do 3º e 4º do Ensino Fundamental Anos Iniciais, em uma escola do município de Caxingó-Pi. Respaldada por autores que falam sobre a Literatura Infantil e suas contribuições para o desenvolvimento do ensino/aprendizagem das crianças no espaço escolar.

Os resultados obtidos na pesquisa mostraram que os professores e alunos creem que as obras de Literatura Infantil contribuem para desenvolvimento do processo de ensino/aprendizagem dos educandos no espaço escolar. Percebeu-se o interesse em ambas as partes quanto ao uso da Literatura Infantil como ferramenta para o desenvolvimento do ensino/ aprendizagem,

¹ Doutoranda em Ciências da Linguagem (UNICAP), Professora da FAESPA; damascenopeda-gogico@gmail.com.

como, também, a aplicabilidade de projetos que envolvem a mesma no espaço escolar.

A Literatura Infantil, através dos gêneros textuais, permite aos professores e alunos o desenvolvimento do ensino/aprendizagem de forma prazerosa, despertando o interesse pela leitura. Contudo, faz-se necessário um ajuste de momentos de estudo na escola com professores e alunos voltados para esta temática, buscando uma proposta didática onde a Literatura Infantil ocupe um espaço de relevância no processo ensino-aprendizagem, sobretudo diante a alfabetização.

METODOLOGIA (OU MATERIAIS E MÉTODOS)

A observação é uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar.

Na observação não-participante, o pesquisador toma contato com a comunidade, grupo ou realidade estudada, mas sem integrar-se a ela, permanecendo de fora.

Segundo Lima (2008, *apud* GUERRA, 2014) a observação não participante é indicada quando pesquisador considera que o êxito na coleta de dados depende de sua capacidade de resguardar sua identidade.

Este tipo de observação possibilita a obtenção de elementos para a definição do problema da pesquisa, favorece a construção de hipóteses acerca do tema pesquisado e facilita a obtenção de dados sem produzir debate ou suspeitas nos membros das comunidades, grupos ou instituições que estão sendo estudadas.

REFERENCIAL TEÓRICO

O conceito de leitura está geralmente restrito à decodificação da escrita. A atividade de leitura é um processo cognitivo, histórico, cultural e social de produção de sentido. Portanto o ato de ler é antes de tudo compreender o que se lê, por isso não basta decodificar sinais e signos.

De acordo com Freire (1989), a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele. A leitura é associada à forma de ver o mundo. É possível dizer que a leitura é um meio de conhecer.

Sousa (1997) afirma que a leitura é, basicamente, o ato de perceber e atribuir significados através de uma conjunção de fatores pessoais com o momento e o lugar, com as circunstâncias. Portanto, ler é interpretar uma percepção sob as influências de um determinado contexto. Esse processo leva o indivíduo a uma compreensão particular da realidade.

Por isso se torna indispensável que desde os anos iniciais escolares, textos, frases, palavras, sílabas e letras, tudo isso tenha um sentido para a criança, pois é a partir deste processo que ela poderá criar o hábito pela leitura.

A escrita não é um código que simplesmente transpõe graficamente as unidades sonoras mínimas da fala (os fonemas), mas um sistema de representação escrita, notação dos segmentos sonoros da fala (FERREIRO, 1995; MORAIS, 2005, apud SILVA, 2014).

Portanto, a escrita consiste na utilização de sinais para exprimir as ideias humanas. A grafia é uma tecnologia de comunicação, historicamente criada e desenvolvida na sociedade humana e basicamente consiste em registrar marcas em um suporte.

A cultura escrita diz respeito às ações, valores, procedimentos e instrumentos que constituem o mundo letrado. Esse processo possibilita aos alunos compreenderem os usos sociais da escrita e, pedagogicamente, pode gerar práticas e necessidades de leitura e escrita que darão significado às aprendizagens escolares e aos momentos de sistematização propostos em sala de aula.

A escrita, seja ela qual for, sempre foi uma maneira de representar a memória coletiva religiosa, mágica, científica, política, artística e cultural. A invenção do livro e, sobretudo, da impressa são grandes marcos da História da humanidade, depois é claro, da própria invenção da escrita. Esta foi passando do domínio de poucas pessoas para o do público em geral e seu consumo é mais significativo na forma de leitura do que na produção de textos.

O conceito de alfabetização, por muito tempo, ficou atrelado à ideia de que para aprender a ler era necessário apenas a capacidade de decodificar os sinais gráficos, transformando-os em sons, e de que para aprender a escrever era necessário apenas codificar os sons da fala, transformando-os em sinais gráficos.

A partir dos anos 1980, o conceito de alfabetização foi ampliado com as contribuições dos estudos sobre a psicogênese da aquisição da língua escrita, com os trabalhos de Emília Ferreiro e Ana Teberosky. De acordo com esses estudos, o aprendizado do sistema de escrita não se reduziria ao domínio de correspondências entre grafemas e fonemas (a decodificação e codificação), mas se caracterizaria como um processo ativo por meio do qual a criança, desde seus primeiros contatos com a escrita, construiria e reconstruiria hipóteses

sobre a natureza e o funcionamento da língua escrita, compreendida como um sistema de representação.

Ainda segundo Magda Soares (1998), a entrada da criança, ocorre simultaneamente por esses dois processos: “a alfabetização desenvolve-se no contexto de e por meio da aprendizagem das relações fonema/grafema, isto é, em dependência da alfabetização”.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

As observações foram de 20h (10h no 1º/2º anos e 10h no 3º ano). Com o objetivo de não influenciar no andamento das aulas e, consequentemente, nos comportamentos dos alunos e da professora, optou-se por utilizar a observação não-participante, observando tanto as atitudes dos alunos quanto as atitudes das professoras, com a intensão de relacionar o método de ensino aplicado por elas com as respostas dos questionários.

Durante o período de observação, foi possível perceber que as atividades de leituras são desenvolvidas, mas, ainda de forma tímida, ou seja, pode-se considerar pouca. É visível a carência de se trabalhar projetos voltados á leitura, dos alunos fazerem uso da biblioteca. Em uma das turmas observadas, notou-se que a professora propõe momentos de leituras diferenciadas como: leituras do livro didático, contação de histórias e roda de leitura, podendo ser consideradas ainda poucas, sabendo que existe uma gama de formas de se praticar a leitura. No entanto, a professora não deixa coerentes os objetivos, ou melhor, não demonstra ter planejamento do que realmente quer repassar para os alunos. Mas, instiga-os para o conhecimento prévio dos conteúdos a serem abordados e a participarem do momento propício.

Já na outra turma observada, as estratégias de leituras são desenvolvidas de forma mais estimável, onde teve momentos de rodas de leituras com os alunos no pátio da escola, leitura compartilhada e individual, músicas, contação de histórias, recontagem da história mudando o fim, os alunos também tiveram momentos de criar histórias através de livros, imagens, etc.

Percebeu-se ainda, que a professora é bem aplicada no que diz respeito a conteúdo do livro didático adotado pela escola para o ensino de leitura. Foi possível notar também a maneira como ela conduzia os alunos a fazerem as atividades do dia-a-dia, levando os alunos a ter interesse por aquilo que lhe era proposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como base a importância da leitura no processo ensino/aprendizagem nos anos iniciais do Ensino Fundamental, realizada através das diversas bibliografias sobre a importância da leitura, onde tive a oportunidade de refletir o quanto esta prática é importante para a formação do indivíduo e o quanto este ato reflete na sociedade e o quanto deve fazer parte na vida de todos para que seja possível a interpretação de mundo, além do mais, deve ser realizada com prazer para que assim venha despertar cada vez mais o interesse por ler.

Seja no âmbito escolar ou familiar, o gosto pela leitura é adquirido a partir de estímulo e a maneira como é desenvolvida, colaborando assim para uma prática significativa, onde teremos alunos que, com uma linguagem muito mais ampla e valiosa, torna-se parte da sociedade, podendo participar e argumentar, mostrando a força da palavra quando se tem leitura e conhecimento. É indiscutível que a leitura e a escrita requerem atos: o de pensar, o de exercitar, de refletir, além da emoção e do prazer.

Com base nos questionários e observações de aula realizadas, foi possível perceber que existe uma intenção por parte dos professores em trabalhar a leitura através de atividades que desenvolva essa capacidade. Porém, nem sempre tais intenções são realizadas com o objetivo propício, ou seja, ainda está muito presente a questão da cobrança da leitura como prática somente avaliativa e não como forma de interação, reflexão e formação de opinião.

Portanto, a escola e seus respectivos professores servem como exemplos de leitores para os alunos, por isso devem permitir e motivar que ele leia, proporcionando aproximações dos educandos a este conhecimento. Faz-se necessário que a escola, professores e pais estabeleçam uma proposta de incentivo à leitura na vida do aluno, a fim de que encontre o meio de adquirir o conhecimento, as informações, o prazer e o gosto pela leitura, possibilitando o desenvolvimento de leitores competentes.

REFERÊNCIAS

- FREIRE, A.C. **O desenvolvimento da leitura e da escrita.** Rio de Janeiro, 2004.2.
- FREIRE, Paulo. **A Importância do Ato de Ler:** em três artigos que se completam. 22 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

SOARES, Maria Inês Bizzoto. **Alfabetização Linguística; da teoria à prática /** Maria Inês Bizzotto Soares, Maria Luisa Aroeira, Amélia Porto. – Belo Horizonte, ed. Dimensão, 2010.

SOARES, Magda. **Multiletramentos na escola.** São Paulo, ed. Parábola.

SOUZA, Renata Junqueira de. **Leitura do professor, leitura do aluno:** processos de formação continuada. UNESP – Presidente Prudente. Disponível em: www.unesp.br.

TEBEROSKY, A.; COLOMER, T. **Aprender a ler e a escrever: uma proposta construtivista.** Porto Alegre: Artmed, 2003.

OS IMAGINÁRIOS SOBRE A VIOLENCIA CONTRA A MULHER NA MÚSICA DE AUTORIA FEMININA

Aline Mara de Almeida Rocha¹

RESUMO

Com a recente polêmica entre o embargo feminista à canção *Com açúcar* e com afeto de Chico Buarque e a decisão do compositor em excluí-la do seu repertório, alguns questionamentos permanecem expostos quando se trata da representação da mulher na música popular brasileira. Essa discussão, muitas vezes, enquadra a representação em um viés sócio-histórico ou destaca sua necessidade como um traço da criação artística, igualmente situada em uma ampla tradição. Nesse sentido, é notório perceber que, embora o tom reivindicatório feminino tenha orientado o surgimento de outras representações sobre o feminino, ainda ressoa a tradição falocêntrica no imaginário social, facilmente capturado pelas composições musicais na MPB. Dessa forma, propomos, elaborar possíveis interpretativos de canções que remetem à temática a violência contra a mulher, buscando compreender como os imaginários sociais são construídos por diferentes sujeitos. Para tanto, selecionamos 6 canções: *Mônica* (1985), *2 de junho* (2021) e *Dói* (2018), todas de autoria feminina. Além da crítica feminista fundamentada nos trabalhos de Saffiotti (1986) e Rago (1992), Mary Del Priore (2021), recorremos também às contribuições de Stuart Hall (2000) sobre identidade e diferença; aos estudos de Lipovetsky (2000) e Bourdieu (2021) sobre o feminino e à crítica musical nas pesquisas de Santa Cruz (1992), Murgel (2017), entre outros. Observamos assim, que na longa tradição da música popular brasileira, os imaginários sobre a violência contra a mulher são projetados no discurso de modo conflitante, o que tem a ver não só com a ideia de um novo feminino, mas também com as práticas sociais dessa construção.

Palavras-chave: Música, Violência, Mulher, Imaginário.

¹ Mestra pela Universidade Vale do Rio Verde, vinculada ao CEFET/MG. malarine21@gmail.com:

INTRODUÇÃO

Curiosamente, a música, como aparente gênero de tradição popular, apresenta-se como um espaço ideológico extremamente limitado à participação feminina. As representações femininas estão sempre associadas à discussão de temas lírico-amorosos. O apagamento de outras formas de organizar o mundo ou da própria subjetividade revela certos limites impostos à constituição da mulher como sujeito da sua própria história, e mais que isso, segmenta da consciência política social um conjunto de representações do feminino que ajuda a compreender sua dimensão enquanto agente de transformação social.

Como afirma Murgel (2017), até a década de 1950, as produções de compositoras, com exceção de Chiquinha Gonzaga, sequer apareciam na historiografia do país. Por essa razão, torna-se importante trazer o tema da violência para o espaço da composição feminina, buscando compreender como são construídos os imaginários respectivos na narrativa. Com esse intuito, analisamos aqui três canções: *Mônica* (ANGELA RORO, 1985), *Dói* (ANA CANÃS, 2018) e *2 de junho* (ADRIANA CALCANTHOTTO, 2020).

REFERENCIAL TEÓRICO

Segundo Charaudeau (2017, p.578), os imaginários sociodiscursivos são percepções de mundos, que se originam das representações sociais, as quais significam a realidade por um processo de simbolização. Assim, por meio das relações intersubjetivas, esses imaginários se fixam na memória social, com a função de criar valores e justificar as condutas humanas. Os imaginários também são gerados pelo discurso, a partir das narrativas e da argumentação que embasam a atividade de representação sobre os fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos. Como esses discursos podem ser produzidos em diferentes domínios da prática social, um mesmo imaginário pode ser considerado negativo ou positivo, quando inserido em uma dessas instâncias. Isso tem relação com os saberes que articulam os sistemas de pensamento na organização dos imaginários.

Nesse sentido, é necessário buscar o contexto histórico de construção dos imaginários sociais sobre a violência contra a mulher e associá-lo às noções sobre identidade, diferença, racismo e corpo. Para Hall (2000), as identidades que marcam as relações com o corpo, a sexualidade e as relações humanas em geral, são sempre construídas em função do princípio da diferença. Esse processo leva ao que Bourdieu (2021) denomina de *dominação simbólica*, resultado

das relações de poderes que determinam as diferenças entre gêneros, especialmente. Para Lipovetsky (2000), o corpo é um desses domínios contraditórios, que tanto pode se submeter a uma ordem vigente, como escapar dela. Trazemos, então, à discussão o posicionamento de Saffioti (1986), entre outras feministas, para elucidar a influência desses preceitos no campo do imaginário sobre a mulher e sobre a violência sofrida por elas.

Charaudeau (2017, p.581-584) explica que há saberes de conhecimento, que se referem à ordem do racional e são fundamentados por uma verdade objetiva sobre os fatos do mundo, passível de ser verificada e comprovada. Incluem-se nessa categoria os saberes científicos, que se baseiam em experimentos, testes, cálculos e outras formas de prova e os saberes de experiência, que se verificam por meio de saberes empíricos. Ao contrário desses, os saberes de crença estão alicerçados no sujeito, na ordem da atividade subjetiva, e por isso emitem julgamentos. Aqui temos os saberes de revelação, ligados ao campo do sagrado, que veiculam valores absolutos como referenciais da conduta humana. Também os saberes de opinião, que emergem da avaliação e do julgamento pessoal sobre fatos colocados em discussão. Dessa forma, os imaginários sociodiscursivos fazem confundir as fronteiras entre crenças, opiniões e conhecimentos, servindo de base para a criação de seitas, doutrinas, ideologias e estereótipos. Como orienta Charaudeau, o papel do analista é observar como os imaginários se dispõem nas diversas situações comunicativas e perceber as visões de mundo que são construídas por eles.

Portanto, segundo Charaudeau (2017, p.587-588), cabe ao analista o papel de investigar os saberes em que se assentam determinados estereótipos, fazendo emergir do discurso características identitárias de quem os produziu. Ele destaca que os conteúdos desses saberes só podem acessados por meio dos domínios de que fazem parte. Portanto, procuramos construir possíveis interpretativos a partir dos *imaginários sociodiscursivos* sobre a violência contra a mulher no cancionero feminino.

Incialmente é preciso compreender que a narrativa tem a finalidade de contar algum fato fictício ou real e abrange os modos de organização narrativo e descritivo. O modo narrativo é duplamente articulado por uma lógica projetada pela própria narrativa e os procedimentos de construção da encenação narrativa, marcada pelo jogo de presença de um narrador, que estabelece um contrato comunicativo com o destinatário. Os procedimentos narrativos são, então, esses mecanismos de organização do discurso, que combinados de inúmeras formas, produzem efeitos de sentido para um texto particular.

Movidas por uma busca incessante, as pessoas, por meio de seus imaginários, produzem narrativas, que nada mais são que representações de uma

realidade passada ou das ações humanas, as quais são transformadas no universo narrado. Dessa forma, preocupação do narrador é fazer crer no verdadeiro, na realidade, mesmo que os aspectos ficcionais se sobreponham aos demais. Para isso vai mobilizar suas crenças sobre o mundo, o ser humano e a verdade. A lógica narrativa só se constrói no processo de narração, mas é puramente hipotética, já que depende da projeção das categorias semânticas e discursivas no plano da história.

Charaudeau explica (2016, p.117) que o modo descritivo não possui uma lógica de construção interna, pelo fato de estar relacionado com os outros modos de organização do discurso. Em relação ao discurso, temos os *procedimentos de identificação*, ligados ao componente nomear; os *procedimentos de construção objetiva do mundo*, que se referem ao componente localizar e os *procedimentos de construção objetiva e subjetiva do mundo*, que remetem ao componente qualificar. O semiólogo cita o gênero canção como geralmente construído por meio dos *procedimentos de construção subjetiva do mundo*, com os quais o narrador fala sobre suas experiências e crenças. Na atividade descriptiva prevalece o olhar observador sobre os seres, tendo como resultado a atribuição de nomeá-los, localizá-los, qualificarem para individualizar sua existência.

PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DA LÓGICA NARRATIVA

1. Os procedimentos de cronologia

Estão intimamente ligados ao princípio de encadeamento, pois permitem a compreensão das relações de causalidade estabelecidas nas sequências narrativas:

- a. *Cronologia contínua em progressão*- Aqui temos o encadeamento de causa e consequência em uma sequência que progride conforme as ações do actante;
- b. *Cronologia contínua em inversão*- Muito utilizada em narrativas policiais, apresenta por antecipação o resultado de uma sequência de ações, retomando as causas que levaram ao estado final;
- c. *Cronologia descontínua em expectativa*- apresenta uma sequência que é suspensa para a descrição de uma sequência anterior, que gera expectativa ou suspense;
- d. *Cronologia descontínua em alternância*- É quando ocorre a interrupção de uma sequência para dar lugar a outra narrativa, com actantes diferentes, mais igualmente importantes para a trama narrativa.

2. Procedimentos ligados ao ritmo

Estão ligados também ao princípio de encadeamento. A sucessão de acontecimentos pode se dar de forma breve (*condensação*), quando a sequência de ações é lentamente apresentada ou por meio de uma interrupção temporária na narrativa, com a inserção de ações rápidas, que geram uma mudança na atmosfera da cena (*expansão*). A encenação narrativa

No espaço externo da narrativa ou extratextual podemos encontrar dois parceiros (o autor e o leitor real), seres identificados socialmente. O *autor-indivíduo* coincide com o nome ou codinome do escritor e seu projeto de escrita se dirige ao leitor-real. No espaço interno, as identidades discursivas passam a se referir ao narrador e ao leitor-destinatário. De acordo com o semiólogo, também é possível que a encenação narrativa se organize a partir de fatos de uma realidade histórica, é quando temos um *narrador-historiador*. E por fim, temos a figura do *narrador-contador*, que conta narrativas fictícias, o qual refere-se não só ao estatuto do narrador ausente da história, como também ao estatuto daquele que participa dela.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Lançada em 1985, *Mônica*, composição de Angela Roro, é certamente, no circuito da indústria cultural, a primeira música composta (exclusivamente) por uma mulher a tratar sobre o tema feminicídio, o que é inovador no cancioneiro nacional. Santa Cruz (1992) lembra que a violência contra a mulher era proclamada nos sambas da década de 1930, e muitos eram cantados por mulheres. A narrativa da composição de Ro Ro é embasada no caso da estudante Mônica Granuzzo, que foi encontrada morta às margens de uma rodovia do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. As investigações concluíram que Mônica tentou fugir do apartamento de um rapaz durante uma tentativa de estupro, gerando muita comoção e protestos de grupos feministas.

A cena enunciativa começa com um diálogo imaginário entre a locutora e a personagem, que nos faz supor que a vítima sofreu uma castração simbólica. Em torno desse termo, a significação dos demais se compõe, deixando claro o engajamento da locutora em se posicionar contra o discurso misógino. A escolha dos verbos (dançar e castrar), que se alternam ao final dos versos, revela o julgamento moral, assentado na crença de que a mulher não pode ser livre, principalmente em situações nas quais esteja em jogo o seu corpo, um imaginário comumente expresso pelo jargão popular: ajoelhou tem que rezar.

Bourdieu (2021) afirma que devido à necessidade de atrair e agradar os outros, as mulheres submetem o corpo a determinadas exigências sociais,

entre as quais se incluem a maneira de se portar e de se vestir, assim é criada uma distância entre o corpo real e o ideal. Perceba-se que sob o olhar do outro, tudo é visto como desabonador para Mônica. Ações banais como “saía, falava, dançava” são colocadas em uma relação de causa-consequência, que associa os hábitos de Mônica à consumação do crime: “Morreu violentada porque quis”. Já a expressão “podia estar quieta”, embute as crenças sobre o comportamento feminino, como se a sua felicidade estivesse assegurada no silêncio, na vergonha e na repressão sexual “calada, acuada, castrada”. A modalização do verbo **poder**, nesse contexto, emerge de uma concepção negativa sobre a mulher, significando o peso da obrigação, do dever em seguir o comportamento que a sociedade determina como certo. A culpabilização da vítima pelo estupro e por sua própria morte é reforçada pela expressão “por que quis”, complementada pelo som indulgente do piano, repetido a meio tom:

Morreu violentada por que quis saía falava dançava
Podia estar quieta e ser feliz calada acuada castrada
Morreu violentada por que quis saía falava dançava
Podia estar quieta e ser feliz calada acuada castrada
(ANGELA RORO, 1985)

A referência à imprensa também nos leva a refletir sobre os limites da exposição midiática da mulher, vítima de crimes sexuais. Em todas as coberturas da imprensa predominou o sensacionalismo, com a exibição dos corpos no estado em que se encontravam na cena do crime. A narradora questiona a ênfase das notícias de jornal na vida pregressa da mulher, com a divulgação de hábitos e projetos de vida que em nada acrescentam à esfera jurídica. A cobertura midiática apelativa sobre os fatos, combinada com a impunidade dos crimes servem, certamente, como ingredientes para a culpabilização das vítimas:

Aída Curi era rock
Aracelli balão mágico
Cláudia Lessin a geração de Reich.
O que eu não vou classificar
É a dor do pai, a dor da mãe
Que ela poderia ser, mas não vai
Agora não dá mais para sonhar
O seu diário na TV
Não há segredos mais pra ocultar
Todos vão saber que era criança
E que amava muito os pais
Que tinha um gato e outros pecados mais
Queremos o seguinte no jornal

Quem mata menina se dá mal Sendo gente bem ou marginal
Quem fere uma irmã tem seu final (ÂNGELA RORO, 1985).

Os termos “gente de bem e marginal”, dispostos na mesma linha, podem ser lidos como sinônimos, colocando em evidência a aceitação do imaginário social quanto ao modelo patriarcal, cuja maior representação está na figura masculina, o baluarte da família, que transmite os valores de dignidade, trabalho, honestidade e respeito ao bem comum e às instituições, um arquétipo para o sistema heteronormativo. Para Saffioti (1986), na realidade, esse revestimento moral em torno da imagem masculina não passa de um estereótipo, que se mantém graças ao processo de dominação social da mulher, construída nos moldes da obediência, resignação e passividade.

A canção ainda ativa a memória social quando menciona outras mulheres, vítimas do crime de feminicídio (Aída Curi, Aracelli, Cláudia Lessin), que têm em comum o fardo da impunidade. Em 1958, o corpo de Aída Curi foi arremessado de um edifício em construção na famosa av. Atlântica, no Rio de Janeiro, após uma tentativa de estupro. Em 1977, Aracelli, uma criança de oito anos, foi raptada e violentada após a saída da escola. Seu corpo foi encontrado em estado de putrefação, e após exames periciais, constatou-se também sua intoxicação por barbitúrico (sedativo). No mesmo ano o cadáver de Cláudia Lessin é encontrado entre as pedras em uma praia carioca, despido e com um saco cheio de pedras amarrado ao pescoço. Dessa forma, a estratégia da enunciadora de resgatar esses fatos, tanto põe em causa a veracidade da sua narrativa por meio de um *testemunho histórico*, quanto projeta *saberes de conhecimento*, criando assim um *efeito de realidade*, que afasta da narrativa as crenças sobre a cultura do estupro, baseadas em meras opiniões.

Para Saffioti, Rago e Del Priore (1986; 1992, 2021), o estupro é prova da extrema desigualdade de poder entre homens e mulheres, a qual aniquila o direito os desejos e as escolhas femininas, favorecendo a manutenção da ideologia dominante, cujo maior interesse é submeter a mulher ao domínio de ação e vontade do homem. A autora lembra que a prática do estupro nem sempre se dá mediante o uso da violência, já que o sexo, ainda que não consentido, é entendido pelos homens como um dever conjugal nas relações amorosas, tal como se estabelecia no antigo código civil brasileiro. Para Bourdieu (2021), muitos ritos institucionais funcionam como provas de virilidade masculina, quase sempre validadas por seus pares por meio da violência, sendo o estupro coletivo e as idas aos bordéis duas práticas valorizadas para aquele fim. Deste modo, Lipovetsky (2000) reconhece que é necessário tornar a esfera pessoal um domínio de controle público, no entanto, chama atenção para os seus

limites. Nessa dimensão, é importante resgatar que ao trazer a sexualidade para o debate público, as mulheres conseguiram alterações no código penal brasileiro, com a inclusão da lei 13.718/18. Desta forma, qualquer pessoa que está apta a denunciar crimes contra a dignidade sexual, que envolvem o crime de estupro, mesmo quando as relações sexuais não-consentidas aconteçam na esfera íntima dos relacionamentos formais.

Mais de três décadas depois, o tema continua a se enredar nas composições femininas de um modo mais contundente. Em 2018, o single *todxs*, produzido por Ana Cañas e Thiago Barromeo, trouxe várias composições com temáticas feministas, entre as quais, a violência contra a mulher. Por seu mérito, foi indicado ao Grammy latino como um dos melhores álbuns pop de música contemporânea, tendo a composição *Dói* entre uma de suas melhores faixas. As violências simbólica, psicológica e verbal são exploradas dentro de um contexto amoroso convencional, do qual é possível extrair discursivamente todas as etapas de construção do imaginário sobre uma relação tóxica. A enunciadora está em um flagrante conflito interno. Ela parece inicialmente indignar-se com as humilhações sofridas, baseadas em acusações infundadas e agressões verbais, que ferem sua autoestima, no entanto, ocorre um eterno retorno à ideia de que é necessário viver assim para sustentar o relacionamento, ocultando a gravidade da violência sob um status de um comportamento transgressor e banal. (*jeito louco*). De acordo com Teles e Melo, a violência de gênero pode ser definida:

Como a relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher [...]. Ou seja, não é a natureza responsável pelos padrões e limites sociais que determinam comportamentos agressivos aos homens e dóceis e submissos às mulheres. Os costumes, a educação e os meios de comunicação tratam de criar e preservar estereótipos que reforçam a ideia de que o sexo masculino tem o poder de controlar os desejos, as opiniões e a liberdade de ir e vir das mulheres. (TELES E MELO, 2002, p.23).

E é exatamente isso que observamos na narrativa. O imaginário do amor se condiciona pela repetição de um comportamento autodestrutivo de apego desmedido ao outro, que a locutora não se dá conta. Depreende-se ainda que o interesse sexual do companheiro serve como uma estratégia de reconciliação temporária, porque as agressões sempre voltam ocorrer depois que a vítima perdoa o agressor. A incompREENSÃO sobre as atitudes agressivas do companheiro e do próprio sentido dado ao amor no relacionamento, geram um sofrimento psíquico pela tensão que envolve todo o ciclo abusivo:

Você diz coisas tão terríveis
Dói
São coisas todas incabíveis, incabíveis
Hm, hm, me destrói, me destrói
Mas eu só sei viver desse jeito louco (louco, louco)
Quase que a gente separa de novo (de novo e de novo)
Mais uma vez te perdoa
Só o tempo e o seu beijo
Vai entender porque que a gente é assim (assim)
Só pra fazer amor
Amor e dor, amor no fim
Vai entender porque que a gente é assim (assim, assim, assim)
Só pra fazer amor
Amor e dor no fim
(ANA CAÑAS, 2018)

Observa-se que, a enunciadora não consegue elaborar de forma consciente os gatilhos mentais que a mantém nesse ciclo. A cumplicidade entre vítima e agressor faz com que a mulher naturalize a violência perdendo a noção crítica da realidade, e ao mesmo tempo, internalizando as situações de violência como uma experiência necessária. Bourdieu (2021) acredita que os efeitos de qualquer tipo dominação simbólica se revelam por meio de esquemas de percepção, os quais naturalizam, por exemplo, a submissão feminina, fazendo crer que sua ordem social é tão aceitável quanto inofensiva. Saffioti (1986) também reconhece que o domínio masculino se dá de maneira não-consciente, mas atribui ao poder socialmente concedido aos homens como determinante neste processo.

Hall (2000) complementa o debate resgatando o lugar social dos gêneros, o que molda as diferenças entre eles, pois, historicamente, a tendência em associar a mulher à passividade e ao espaço doméstico serviu para fomentar as desigualdades de gênero, já que ao homem coube o domínio da cultura, do trabalho e da própria mulher. Lipovetsky (2000) lembra que a ideia do feminino sempre esteve presente no imaginário masculino, às vezes associada à maternidade, outras vezes, ao poder “diabólico” das feiticeiras ou até mesmo no mito sexual da vagina dentada, no qual se acreditava que o falo podia ser devorado pelo apetite voraz do órgão feminino. Em outras palavras, a temática do feminino foi formatada de maneira negativa, dando a entender que a mulher se constituía uma ameaça para o homem. Não é demais pensar que esse imaginário pode se refletir nos relacionamentos, tendo a violência como seu principal meio de assegurar o domínio do homem sobre a mulher.

Deste modo, como identificam Teles e Melo (2002, p.23), o ciclo do relacionamento abusivo envolve fases. Na fase da tensão, a mulher geralmente tenta conter as atitudes agressivas do homem por coisas insignificantes, chegando a pensar que fez algo de errado para justificara situação. Depois iniciam-se os atos de violência contra a mulher por meio de agressões verbais, psicológica, material e/ou física, momento em que há o distanciamento do agressor. Ele se arrepende e a mulher volta ao relacionamento com a promessa de mudança, mas há o retorno à primeira fase, tornando a mulher confusa e culpada. A denúncia é, portanto, apenas parte de um longo processo de conscientização, no qual a mulher necessita muitas vezes modificar toda a sua vida, e até a sua identidade para permanecer viva.

2 de junho

No país negro e racista
No coração da América Latina
Na cidade do Recife
Terça feira 2 de junho de dois mil e vinte
Vinte e nove graus Celsius
Céu claro
Sai pra trabalhar a empregada
Mesmo no meio da pandemia
E por isso ela leva pela mão
Miguel, cinco anos
Nome de anjo
Miguel Otávio
Primeiro e único
Trinta e cinco metros de voo
Do nono andar
Cinquenta e nove segundos antes de sua mãe voltar
O destino de Ícaro
O sangue de preto
As asas de ar
No país negro e racista
No coração da América Latina.
(ADRIANA CALCANHOTO, 2020).

Santa Cruz (1992) situa que a na MPB produzida/ cantada por mulheres, o racismo já foi tratado como normal e poético, a exemplo daquelas canções que projetavam a imagem sexualizada da mulata durante os anos de 1940. Del Priore (2021) também menciona o teor misógino e racista dos sambas produzidos na época, enfatizando a visão serviçal que envolve o imaginário social sobre as mulheres negras. Já na década de 1990, Adriana Calcanhotto inclui a

questão racial em seus versos, possibilitando reescrever a temática do racismo de uma forma mais politizada na música de autoria feminina. Em 2020, a temática é retomada sob um novo contexto.

Dois de junho de 2020 marca um acontecimento trágico na cidade de Recife: a morte de Miguel, uma criança de 5 anos, que estava sob os cuidados da patroa de sua mãe. A narrativa está dividida em dois momentos: A ida da mãe para o trabalho na companhia do filho e a morte da criança. Inicialmente organizada de forma linear, com localização da sequência no tempo e espaço, a narrativa cria a expectativa de continuidade até que se interrompe a descrição do personagem Miguel, produzindo um efeito de estranhamento em: “Trinta e cinco metros de voo”

Do nono andar.” Na primeira parte da composição, as questões sociais nos possibilitam entender a desumanidade que envolve as relações de trabalho entre a patroa e sua empregada. No contexto da pandemia da COVID-19, mesmo com todos os protocolos sanitários para manter o isolamento e o distanciamento social, a babá tem que se deslocar para o trabalho, levando o filho pequeno, porque precisa se sustentar financeiramente.

Para Almeida (2018), apesar de haver uma ideia de democracia racial no imaginário nacional, suas bases ideológicas são racistas. É a partir dessa proposição que o autor define racismo estrutural, colocado como um elemento essencial para organização político-econômica, que distorce a realidade dos negros, em função da exploração capitalista. Nesse âmbito, não é raro comprovar as relações precárias de trabalho das mulheres negras, quase sempre vinculadas a empregos desvalorizados social e economicamente, “aqueles que não produzem mais-valia, mas que são essenciais, a exemplo das babás e empregadas domésticas [...] São diariamente vítimas de assédio moral, da violência doméstica e do abandono.” (ALMEIDA, 2018, p.145)

É dessa forma que o negro, enquanto pessoa, perde sua importância, que parece unicamente servir às engrenagens capitalistas de produção. Expandindo esse raciocínio, a invisibilidade social do negro se alicerça em um duplo mecanismo de produção do imaginário nacional: o primeiro se formata na memória social com a representação de escravo, aquele que não tinha direitos, não recebia salário, não se inseria no discurso da cidadania; o segundo está calcado na representação da raça forte, que a tudo suportou e conseguiu ser inserida no contexto do trabalho, o qual lhe oferece as condições materiais de sobrevivência.

Aos poucos, vamos identificando que Miguel era negro, mas a narrativa, assim como a velocidade da queda da criança do nono andar, reparte-se entre o concreto da vida social e o abstrato, o lúdico da vida infantil. O lúdico também

é reflexo do imaginário materno, que é criado a partir do corte abrupto com a vida social, quando se individualiza a imagem de Miguel, fugindo das descrições jornalísticas, que noticiam mortes como um mero caso estatístico: *Miguel Otávio, 5 anos, um anjo, primeiro e único*. Sua comparação com Ícaro é um elemento de construção poética, colocado em primeiro plano. Miguel, que só contava com as asas imaginárias da vida, estava perdido no imenso edifício Píer Maurício de Nassau, tentando encontrar sua mãe, após a patroa tê-lo abandonado no elevador do prédio. Sozinha, a criança saiu em busca da mãe, imaginou que poderia transpor todos aqueles andares, escalando as grades de um vão, mas do alto do nono andar a grade se rompeu e como tendo as asas quebradas, ele teve o mesmo final trágico de Ícaro.

O abandono de Miguel Otávio, criança negra de cinco anos, em um elevador de serviço, enquanto a mãe passeava com o animal de estimativa da patroa, ilustra bem como se formatam o racismo estrutural e a violência em nossa formação social. Miguel foi despachado como um objeto sem valor por uma mulher branca e de alto poder aquisitivo, o que desfaz toda a ideia de acaso ou acidente. Para Hall (2014), a identidade é marcada pela diferença e vinculada às condições sociais e materiais. Se estas definem a diferença, esta marca torna-se um critério de exclusão social, e, consequentemente, de injustiça social. Logo, na hipótese de ter sido negligente com o filho da patroa, a babá dificilmente se livraria da acusação do crime de abandono de incapaz, mas o contrário mais uma vez aconteceu.

Há, portanto, o desencontro de dois imaginários: o imaginário do pequeno Miguel, permeado pela ingenuidade, pela construção lúdica da realidade, que também faz parte do imaginário materno e o imaginário social, que impõe um destino terrível para qualquer criança negra: o racismo sistêmico. Figurativamente, Miguel Otávio despencou da escala social que o desprezava. Se as asas de Ícaro foram coladas com cera de abelha, as de Miguel eram de ar, mas não o suficiente pra manter o seu voo, sua vida. As expressões “No país negro e racista”, “Recife”, “no coração da América Latina”, “céu claro” são indicadores espaciais que ajudam a configurar a lógica narrativa, na qual se denuncia o racismo, com o fato aterrador de que nesses territórios os negros são a maioria de sua população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As lutas feministas e toda a pujança das produções de autoria feminina revelam-se a grande força de verdade que impulta o discurso feminino no mundo contemporâneo contra toda forma de opressão. O que se constata é

que o discurso feminino na música popular brasileira tem se combinado com práticas afirmativas no campo das lutas sociais, sendo a temática da violência e do preconceito combatidos com veemência. Adriana Calcanhotto, a exemplo de tantas, não só se manifestou poética e criticamente contra a cultura racista que vitimou Miguel Otávio, como também reverteu todo o cachê arrecadado com os direitos autorais da música 2 de junho para o Instituto Menino Miguel, fundado pela UFRPE. Não somente dedicadas às temáticas lírico-amorosas, mas agora engajadas na discussão de temas sociais, aos poucos, as mulheres rompem o silenciamento sobre as representações, demarcando a noção de que todas as discussões passam pelo campo político, inclusive a sua própria identidade. Se não podemos ainda falar de uma justa divisão do trabalho e dos direitos, já podemos perceber que a visão patriarcal sobre os fenômenos do mundo tem sido contestada e combatida pelo discurso feminino, que desestrói os estereótipos e os estigmas acerca dos preconceitos e dos vários tipos de violência, exaustivamente naturalizados pelo imaginário social.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. RIBEIRO, D. (org.). São Paulo: Ed. Jandaia, 2018. 256 p.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021. 207 p.

CALCANHOTTO, A. **2 de junho**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/adriana-calcanhotto/2-de-junho/> Acesso em 10/02/2022.

CAÑAS, Ana. **Dói**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ana-caas/doi/> Acesso em 11/03/2022

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Tradução Angela M.S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2016. 249 p.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. **Entrepalavras**, Fortaleza, v.7, n.1, p. 571-591, jan/jun. 2017

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000. 133p.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: Permanência e revolução no feminino.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

MELO, M; TELES, M. **O que é violência contra a mulher.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2002. 125 p.

RORO, A. **Mônica.** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/angela-ro-ro/726806/> Acesso em 10/02/2022.

SAFIOTTI, H. **O poder do macho.** São Paulo: Ed. Moderna, 1986. 120 p.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. 111p.

DE TOLEDO MURGEL, Ana Carolina Arruda. A canção no feminino in: **Labrys**, v. 18, p. 1-33, 2010. Disponível em <http://www.caromurgel.mpbnet.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2017.



SEÇÃO RESUMOS

POETRY SLAM E A FORÇA DA MULHER

Alessandra Marques da Silva Fagundes

RESUMO

Este trabalho tem como tema norteador o “empoderamento” feminino. O objeto de estudo são textos do gênero poema, aplicados aos alunos do 9º ano do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Seropédica, município localizado na Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro. O trabalho inciou-se pela diagnose sobre afinidade e conhecimento sobre gênero com estudantes. De acordo com as orientações programáticas da rede, o 9º ano não contempla este gênero, mas, com autorização da equipe diretiva da unidade escolar foi realizado este trabalho como uma atividade complementar. Após compartilhamento de vídeos e textos que abordavam o tema feminismo e os estilos musicais R.A.P e hip hop, os alunos fizeram atividades com letras de canções dos referidos gêneros e participaram de um workshop de criação de R.A.P e hip hop, com um artista da região, que os ensinou algumas técnicas de composição de rimas e arranjos musicais, para que pudessem enfim, apresentar suas produções durante evento de culminância bimestral na unidade escolar (que contava com uma série de trabalhos com a temática diversidade, cultura, feminismo, entre outros) em uma batalha poetry slam, sempre mantendo o tema norteador que fora utilizado como foco de estudo durante todo o segundo semestre do ano letivo. No que se refere aos princípios linguísticos há uma tendência ao funcionalismo por entendermos a “língua como atividade social atrelada a um uso real de comunicação, determinada por situações comunicativas, pelo seu contexto e pela interação entre falantes.”

VIOLÊNCIA DE GÊNERO: A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA NA POÉTICA DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Isabela Rodrigues Lobo¹

Brenda Carlos²

RESUMO

Esta comunicação propõe uma visão de três produções literárias da Maria Valéria Rezende, nas quais comparecem, de modos distintos, a representação da violência de gênero. Serão analisados os romances: *O voo da guará vermelha* (2005), *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016). O arco teórico sob o qual esse debate se apoia aborda aspectos sublinhados pelas estudiosas Bell Hooks, Flávia Biroli, Elaine Showalter, Joan Scott, Michele Perrot, Patrícia Hill Collins e Virginia Woolf. Rezende é uma autora contemporânea recente no cenário nacional, possui um projeto literário encabeçado por protagonistas “femininas”, o que contribui para a construção de uma espécie de matriarcado literário. Em seu universo ficcional a autora debate e denuncia questões cruciais silenciadas pela tradição patriarcal. Uma problemática grave e urgente que perpassa a sua poética são as diversas faces de violências às quais as minorias estão sujeitas, enfatizando a combinação gênero e violência. É possível perceber que tanto as suas protagonistas como as personagens secundárias são acometidas por violência simbólica – advinda das pressões sociais –, violência conjugal e até mesmo em casos de violência de gênero extrema, que resultam em feminicídio. À vista disso, constata-se a forte potência do posicionamento feminista da escritora, que utiliza a literatura como veículo de crítica social e denúncia, o que propicia uma leitura fecunda de suas obras por esse viés.

Palavras-chave: Literatura e violência, Violência de gênero, Crítica feminista, Maria Valéria Rezende.

1 Doutoranda do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, isabelalobo@outlook.com;

2 Professora orientadora: Doutora, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, brenda.carlosdeandrade@gmail.com.

DIALÉTICA DA LEMBRANÇA E DO ESQUECIMENTO EM PORQUE ME UFANO DO MEU PAÍS (1900) DE AFONSO CELSO E A PÁTRIA BRASILEIRA (1909) DE OLAVO BILAC E COELHO NETO

Gabriela Fernanda Sêjo¹
Alvaro Santos Simões Junior²

RESUMO

Esta pesquisa dedica-se ao estudo de *Porque me ufano do meu país* (1900), de autoria de Afonso Celso (1860-1938), e *A Pátria brasileira* (1930), escrita por Olavo Bilac (1865- 1918) e Coelho Neto (1864-1934), sendo o primeiro publicado em 1900 e o segundo lançado nove anos depois, em 1909. O objetivo da pesquisa é apresentar e analisar as diferenças em relação ao que, segundo os autores, deve ser lembrado e esquecido na história nacional. Faremos isso explorando os recursos literários (fatos históricos, personagens e os recursos naturais mencionados, a maneira como foram caracterizados, isto é, aspectos que foram valorizados mediante seleção lexical, detalhamento etc.) utilizados por Bilac, Coelho Neto e Afonso Celso na composição dessas duas obras. Dessa forma, nossa hipótese é a de que essas diferenças e recursos contribuíram para a formação de uma “comunidade imaginada” brasileira, pois, mesmo sendo uma imagem abstrata, ela está presente na cabeça e nos corações das pessoas.

Palavras-chave: Nação, Comunidade Imaginada, Lembrança e Esquecimento.

1 Doutoranda do Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP-Assis, gabisejo_2007@yahoo.com.br;

2 Professor orientador: Doutor, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP-Assis, alvaro.simoes@unesp.br

A CIDADE NA ENCRUZILHADA

Fernando Rafael de Albuquerque Silva¹
Brenda Carlos de Andrade²

RESUMO

Pensar a cidade, para além do presentismo, é elucubrar, primordialmente, sobre o futuro das comunidades, das sociedades e dos grupos sociais que nela habitam. Essa reflexão é, também, pródiga em traçar uma perspectiva sobre que tipo de cidade queremos pensar e construir para o futuro. O presente artigo, então, tem como premissa trazer reflexões iniciais sobre como a imaginação de cidades distópicas pode, amplamente, contribuir para a construção de uma urbe cada vez mais inclusiva, que contribua com a emancipação dos seus cidadãos e com o acesso à direitos. Para a construção dessa leitura de cidade é preciso uma compreensão dela para além de sua própria espacialidade de forma a entender o espaço urbano como uma “persona” que pode contribuir, sobremaneira, na forma como nós estamos inseridos nela. Assim, ao esquadriñhar a cidade de Nagast e mais precisamente a comunidade de Obambo, indicamos passos iniciais para o entendimento da cidade enquanto um corpo que pode contribuir com um projeto emancipatório.

Palavras-chave: Distopia, Cidade, Ficção Especulativa.

1 Fernando Rafael de Albuquerque Silva é mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), fernandodealbuquerque@gmail.com;

2 Brenda Carlos de Andrade é doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e professora do Departamento de Letras da UFRPE, brenda.carlosdeandrade@gmail.com.

IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES NOS JORNAIS DO SÉCULO XIX: ESTUDO SOBRE GUPEVA E A ESCRAVA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Keyla Patrícia da Silva Macena¹
Natanael Duarte de Azevedo²

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo as narrativas *Gupeva* e *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis, partindo dos periódicos do século XIX, unido a historiografia da Literatura Brasileira e a análise literária do próprio texto, entendendo que não há como dissociar a produção da autora do contexto ao qual estava inserida. Assim, o trabalho tem como objetivo geral compreender as identidades representadas nos personagens negros escravizados e indígenas nas obras *Gupeva* e *A escrava*. E como objetivos específicos: a) mapear as publicações dessas narrativas em periódicos do século XIX; b) identificar o corpo editorial dos jornais em que foram veiculados tais textos; c) caracterizar as diferentes identidades dos personagens. Deste modo, trata-se de uma pesquisa bibliográfica e documental de cunho qualitativo, que será realizada a partir de uma interlocução entre as teorias da História Cultural e dos Estudos Culturais, principalmente para a compreensão dos conceitos de Representação e de Identidade. Por ainda ser uma pesquisa em andamento, os resultados, até o momento, dizem respeito ao mapeamento e transcrição das obras e aprofundamento no contexto sócio-histórico do Maranhão no período em que os periódicos com os textos de Firmina circularam.

Palavras-chave: Literatura e Jornais, Maria Firmina dos Reis, Representação, Identidades, História da Literatura.

1 Mestranda do Curso de Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, keyla.macena@ufrpe.br;

2 Professor orientador: Doutor, Universidade Federal da Paraíba - UFPB, natanel.azevedo@ufrpe.br.

TOMIE E O ETERNO RETORNO DE UMA MULHER ESQUARTEJADA

Isabella Giordano Bezerra¹

RESUMO

Tomie é um mangá de horror publicado em 1987, de autoria de Junji Ito. A obra gira ao redor de Tomie, uma jovem que encarna, ao mesmo tempo, a monstruosidade e a hiperfeminilidade (ZIGA, 2021). A personagem é apresentada como uma entidade que tem a habilidade de produzir um encantamento em homens que, a partir de um apaixonamento, tendem a matá-la e esquartejá-la. O corpo esquartejado da personagem é metamorfoseado em uma monstruosidade e seus pedaços podem vir a se tornarem novas Tomies, a sua transformação tem como consequência a morte dos que estão ao seu redor. A partir das propostas de Kristeva (1941), analiso como o mangá explora o corpo como um signo da abjeção, que marca e excede as fronteiras da humanidade, da vida e da feminilidade. É feita uma discussão quanto ao feminino monstruoso a partir das abordagens de Taylor (2010), mostrando o quanto as ações da mulher monstruosa expõem o gênero como uma relação de poder. Ao fim, concluo com a reflexão sobre como as estratégias usadas para mobilizar tais temáticas permitem que a violência de gênero seja apresentada a partir de uma ambiguidade, visto que, através da espetacularização e da vingança, é produzido um jogo entre o lugar do assassino e da vítima.

Palavras-chave: Corpo, Abjeção, Monstruosidade, Violência.

¹ Doutoranda do curso de Pós-graduação de Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, giordano.bella@gmail.com.

D. NARCISA DE VILLAR, UMA EXPERIÊNCIA ARQUEODECOLONIAL NO ROMANTISMO BRASILEIRO

Taciana Ferreira Soares¹

RESUMO

Indígena do Ipiranga, pseudônimo da escritora catarinense Ana Luísia de Azevedo e Castro, é a autora do romance D. Narcisa de Villar, publicado em 1858. Neste romance, ainda hoje abafado pela crítica e pelo cânone, encontramos a fórmula do indianismo romântico produzido pelos autores consagrados, como José de Alencar. O que diferencia a obra de Ana Luísia, no entanto, além das incursões de elementos fantásticos e góticos, pouco explorados pelos autores canônicos no momento dessa publicação, são elementos que aqui nomeamos de arqueodecoloniais. Se de acordo com Ballestrin (2013) a colonialidade é a continuidade da propagação do pensamento colonial, sendo uma matriz que se expressa essencialmente em relações dominantes de poder, saber e ser; a decolonialidade é o movimento proposto por pensadores - como Anibal Quijano, Catherine Walsh e Walter Mingnolo - para resistir e enfrentar os padrões impostos aos grupos subalternizados. Falamos aqui de uma experiência arqueodecolonial porque o conceito de colonialidade e, consequentemente, de decolonialidade, são propostos já na segunda metade do século XX. Assim sendo, não temos, na escrita da Indígena do Ipiranga um conceito organizado, como o que será cunhado mais de um século depois da publicação do seu romance, mas temos, no entanto, uma investida na criação literária que visa dar voz a dois grupos subalternizados: as mulheres e os indígenas. A concepção arqueodecolonial, desse modo, visa observar essas primeiras manifestações decoloniais em D. Narcisa de Villar, um romance que, além de reivindicar seu espaço como também formador do indianismo

¹ Doutoranda em letras na linha de literatura, teoria e crítica pela UFPB. Email: taciana_fsoares@hotmail.com

brasileiro, dá voz às mulheres e aos indígenas, heróis da narrativa, em oposição ao português colonizador, representação da tirania e da violência.

Palavras-chave: Ana Luísa Azevedo e Castro, D. Narcisa de Villar, Indianismo, Romantismo brasileiro, Decolonialidade

A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NA LITERATURA BRASILEIRA: UMA REPRESENTAÇÃO DA FORÇA FEMININA

Micheline Tacia de Brito Padovani¹

RESUMO

Este trabalho apresenta a prosa de duas escritoras negras tendo em vista a representação da experiência de mulheres negras em sociedade contemporânea brasileira e da violência simbólica no cotidiano dos personagens. A Literatura Brasileira assume um papel importante na sociedade contemporânea, pois apresenta o que a ciência não mostrou no decorrer da história, o vazio histórico se revela nas obras de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. Assim, por meio de análise das obras *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (2014) e *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo (2018), o material literário traz de forma explícita a representação de experiências sociais e da violência simbólica tanto no âmbito individual quanto coletiva de mulheres negras e que foram esquecidas socialmente. Desse modo, por meio de sistemas simbólicos como a língua, a arte e a religião a violência simbólica vai se construindo, se entremeando e se fixando em nossa cultura. Para tal, sustentamo-nos nos estudos da Análise do Discurso em Linha Francesa. Como procedimentos metodológicos temos: a) contextualização da obra em destaque, a fim de situar o espaço em que ocorre a violência simbólica e a experiência das mulheres em ambiente de exclusão, b) a análise de diversos exemplos extraídos da literatura brasileira, sobre os quais lançaremos um olhar em relação à violência simbólica e as particularidades dos personagens, presentes na obra selecionada, c) conclusão.

Palavras-chave: Violência Simbólica; Representação; Literatura Brasileira; Análise do Discurso.

¹ Doutora em Língua Portuguesa pela Universidade Pontifícia Católica de São Paulo – PUC-SP

A TRADUÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA À LUZ DA CRÍTICA GENÉTICA

Élvio Zenker Souza

RESUMO

A tradução de textos artísticos ou literários é uma prática própria dos trabalhos de tradução. Utiliza-se das mesmas práticas e habilidades envolvidas na tradução de qualquer tipo de texto. Porém, diferentemente dos textos técnicos, científicos ou outros que exijam maior rigor semântico, a tradução de textos artísticos ou literários demanda também habilidades criativas. Este trabalho apresenta o estudo de caso da tradução do livro DEPOIS DO ÚLTIMO TREM, de Josué Guimarães, para a língua inglesa. À luz de conceitos da Crítica Genética, propõe que a tradução de textos artísticos ou literários se constitui em uma criação tradutora, não apenas em uma tradução criativa. O trabalho proposto traz a distinção entre esses conceitos. Começa com a apresentação de conceitos básicos relativos a Tradução. Também aborda os conceitos de Crítica Genética aplicados ao caso em foco. Termina com um breve relato do processo de tradução do texto mencionado acima para concluir que o processo de tradução de textos artísticos ou literários deve ser considerado à parte dos processos de tradução de textos técnicos, científicos, acadêmicos ou de qualquer outra natureza que exija maior precisão semântico e menor interesse pela estética linguística. O trabalho fundamenta-se teoricamente em textos de Paulo Rónai, G. Toury, Cláudia Amigo Pino, Cecília Sales, Philippe Willemart, entre outros.

Palavras-Chave – Tradução artística. Tradução literária. Tradução criativa. Criação tradutora. Crítica Genética.