CONFIGURAÇÕES DA CRÍTICA CULTURAL

Grau Zero
REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL
Volume 1, número 1, jan./jun. 2013 ISSN 2318-7085

ISSN 2318-7085

GrauZero
Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

CONFIGURAÇÕES DA CRÍTICA CULTURAL

Organização:

Daisy Souza de Almeida

ISSN 2318-7085

Grau Zero
Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

CONFIGURAÇÕES DA CRÍTICA CULTURAL

Organização:

Daisy Souza de Almeida

Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação do Campus II da
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Grau Zero	Alagoinhas	v. 1	n. 1	p. 1-449	jan./jun. 2013

© 2013 by Editora Fábrica de Letras
Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II
Departamento de Educação
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Rodovia Alagoinhas/Salvador BR 110, Km 03
Telefone: (75)3422-1139
Alagoinhas — BA
CEP: 48.040-210

Conselho editorial:
Bárbara Maria de Jesus Oliveira
Daisy Souza de Almeida
Dayse Sacramento de Oliveira
Elizabete Silva de A. Amorim
Leonardo Rodrigues Teixeira
Marina Assunção Gois Rodrigues

Preparação de texto: Edmário Nascimento da Silva
Apoio técnico com o OJS: Tailon Cerqueira e Cassiano — Tecnosystem Empresa Júnior —Sistemas de Informação/UNEB
Capa: Calila das Mercês Oliveira
Revisão linguística: Olga Belov Moreira

Revista Grau Zero
E-mail: grauzero.uneb@gmail.com
Sítio de internet: http://poscritica.uneb.br/revistagrauzero/

Ficha Catalográfica

Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas: Fábrica de Letras, v. 1, n. 1, jan./jun. 2013.

Semestral
ISSN 2318-7085 online

1. Crítica cultural. 2. Cultura. 3. Literatura. 4. Modos de produção.

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados à Fábrica de Letras.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
Reitor: Lourisvaldo Valentim da Silva
Vice-Reitora: Adriana dos Santos Marmori Lima
Pró-Reitoria de Extensão: Adriana dos Santos Marmori Lima
Pró-Reitoria de Pesquisa Pós-Graduação: José Cláudio Rocha
Pró-Reitoria de Graduação: José Bites de Carvalho
Departamento de Educação II: Ubiratan Azevedo de Menezes

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Coordenadora: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos
Vice-Coordenador: Prof. Dr. Paulo César Souza Garcia

Dossiê: Configurações da crítica cultural. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural.* Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 1, n. 1. 2013.ISSN 2318-7085 online.

Conselho Editorial:
Anna Paula Vencato (UNESP),
Arlete Assumpção Monteiro (PUC-SP)
Carla Moreira Barbosa (UFF)
Christina Bielinski Ramalho (UFS)
Dulciene Anjos de Andrade e Silva (UNEB)
Edil Silva Costa (UNEB)
Frank Nilton Marcon (UFS)
Juciele Pereira Dias (UFF)
Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)
Lucília Maria Sousa Romão (USP)
Marcelo Alario Ennes (UFS)
Marilda Rosa Galvão Checcucci Gonçalves da Silva (UFMA)
Marildo Nercolini (UFF)
Maurício Beck (UFF)
Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)
Paulo César Souza Garcia (UNEB)
Sônia Maria dos Santos Marques (UNIOESTE)

Pareceristas Convidados:
Detoubab Ndiaye (UNEB)
Maria Anória de Jesus Oliveira (UNEB)
Ricardo Oliveira de Freitas (UNEB)
Sílvio Roberto de Oliveira (UNEB)

SUMÁRIO

Apresentação

Comissão Editorial

Prefácio

Paulo César Garcia

22 por 1: O modernismo avaliado por Mário de Andrade

Simone da Cruz Chaves

"A life with no fixed points" the subaltern deconstructing normative linearities

Davi Silva Gonçalves

Adorno, Horkheimer e Huxley: leituras sobre nosso "Admirável Mundo Novo"

Maria do Carmo dos Santos
Rafael Ademir Oliveira de Andrade

África-Bahia: uma leitura em crítica cultural sobre a diáspora africana nos Quilombos baianos

Ana Fátima Cruz dos Santos

Cultura Gay: por uma desconstrução heteronormativa

Olinson Coutinho Miranda

Cultura, letramento e comunidade indígena Truká — Primeiros estudos críticos sobre as práticas de letramento de professoras índias

Kátia Maria Rodrigues Gomes
Cosme Batista dos Santos

Currículo crítico multicultural: a valorização do "diferente"

Mileide Terres de Oliveira
Valéria Faria Cardoso Carvalho

Da leitura ao longo do caminho das palavras

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues

Discurso e poder: uma reflexão acerca das contribuições filosóficas e discursivas para pensar questões atuais relativas à identidade da literatura

Pâmela C. Damasceno dos Santos

Febre Harry Potter: uma revisão sobre os cânones do futuro

Roberto Rodrigues Campos

Identidade, Subjetividade e Nação Guineense na poesia de Odete Semedo

Karina de Almeida Kalado
Maria Nazareth Soares Fonseca

Japanese-Canadian wartime history through Joy Kogawa's Obassan

Vansan Gonçalves

Paisagens biográficas — Imagens pós-coloniais — Retratos culturais

Marco Antônio Bessa Oliveira

Paródia pós-moderna e rizoma: o gótico em trânsito

Guilherme Copati
Adelaine LaGuardia

Questionando alguns argumentos-base que sustentam um tipo de discurso humorístico politicamente incorreto

Mateus Pranzetti Paul Gruda

Questões de identidade cultural nos ensaios de Silviano Santiago

Rodrigo de Amaral Ferreira

Reescrevendo a identidade nacional: "O último vôo do flamingo" e suas faces pós-coloniais

Dionísio da Silva Pimenta

"The yellow wallpaper": Representation as struggle

Tarso do Amaral de Souza Cruz

Transcendência mimética na poesia de santa Teresa e Sóror Juana de la Cruz

Débora Souza da Rosa

Cultura dos fãs — Profanações da novas curadorias musicais no pagode baiano a partir de cybercenas no youtube

Helen Campos Barbosa

RESENHA: Os urubus estão à espreita

Dariete Cruz Gomes Saldanha

RESENHA: Poesia e mídia

Isa Maria Marques de Oliveira

Sobre as autoras e os autores

APRESENTAÇÃO

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, organizada pelos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Campus II), abre a sua primeira edição com a proposta temática "Configurações da Crítica Cultural". Neste número, o nosso objetivo é refletir sobre as formas de dominação que se instauram através da cultura e as possibilidades de rompimento com o controle político responsável por instituir lugares de opressão e silenciamento para as categorias minoritárias. Com esse intuito, os trabalhos publicados fazem abordagens relevantes no que diz respeito à percepção das ações dos segmentos minoritários como perspectiva de reconfiguração da ordem imposta e o papel do discurso na manutenção das formas de poder. Este número da *Grau Zero* se desenvolve, então, a partir de estudos sobre o discurso, as práticas de letramento, as identidades culturais, as questões de gênero e sexualidade, o cânone literário, o pós-colonialismo, entre outras reflexões que compõem a amplitude dos debates promovidos pela Crítica Cultural, em sua concepção interdisciplinar.

Vale ressaltar que, apesar da crítica cultural trazer à cena a constituição dos sujeitos, permeada pelos valores hegemônicos que se valem do discurso para se perpetuarem, o seu objetivo não pode se confundir com salvacionismo ou com a composição de uma colcha de retalhos, na qual se inserem debates desconectados. Os textos publicados, dentro do eixo temático proposto, estão todos em conformidade com os princípios básicos da crítica cultural, ou seja, observar o funcionamento dos sistemas de opressão e investigar/criar alternativas de corte aos modelos hegemônicos, percebendo a movimentação que as produções culturais, as vivências e práticas sociais causam nos espaços políticos e simbólicos. Nesse sentido, a leitura dos trabalhos contidos neste número da *Grau Zero* permite aos pesquisadores o acesso a um amplo conjunto de mais de vinte textos, escritos em português e inglês, separados nos dossiês resenhas e artigos, que esbo-

çam problemáticas de extrema relevância para a área de Letras, Linguística e Artes, com a abrangência para a área de Ciências Humanas e para os Estudos da Cultura.

Comissão Editorial

PREFÁCIO

Com a apresentação dos textos deste primeiro número da *Grau Zero: Revista deCrítica Cultural*, organizada pelos estudantes do Programa de Pós-Graduação emCrítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus II, cabe ressaltar a tarefa crítica dos autores em (des)ordenar a estrutura dos signos da cultura logocêntrica, em revelar um modo de realçar o contínuo gesto de leituras, tendo em vista o dispositivo da racionalização do poder hegemônico. Sendo assim, o cenário dessa coletânea condiciona prestar debates com o intermédio das textualidades que se desdobram em temas com os quais desafiam, provocam e instigam a crítica cultural.

Em suas dimensões teóricas e políticas, as abordagens não deixam de pensar sobre os vínculos que circulam a onda pós-estruturalista professada pelo artefato discursivo em que suscitam reações ao caráter epistemológico de tons essencializados, às questões que envolvem identidades culturais, as diversidades de gênero e de sexualidades, como também reflexões para aquelas identidades que norteiam as representações sociais, as raciais e mesmo ao sistema de imagens que compõem e recompõem a lógica do discurso. Posicionar o sentido da diferença e da subalternidade e a complexa relação sujeito, cultura e sociedade nos gêneros textuais e literários são alguns dos questionamentos axiais do empreendimento das análises.

Conviria dizer que todo texto que enreda a palavra na crista da multiplicidade de códigos, na vertigem da desconstrução e nos aportes multiculturais, não deixa de ancorar a experiência intersubjetiva e rastrear o solo das inúmeras referências. Contudo, deve-se ater para o senso de valor na configuração desconstrutivista da ordem das coisas, no caso das inclinações consumistas no exercício da criação artística e crítica, como na própria liquidez da individualidade do sujeito. É nesse front discursivo que os textos, aqui propostos, estão bem próximos da discursividade de Deleuze e Guattari,

ao fazer presente o plano do "devir-minoritário", que, também, na reversão dos paradigmas normativos, recaptura-se o cânone como gesto de interpretação do literário e das culturas do centro.

Por essa ótica, a grau zero trata de mobilizar o fluxo de conceitos, tendo o objeto da literatura como chave-mestra para exercitar as intervenções de leitores, que dão contorno para pensar o outro, os silêncios, os não-ditos. O interesse em produzir a revista partiu do reconhecimento das conquistas dos alunos do curso de Pós-Graduaçãoem Crítica Cultural frente aos aportes e aos levantes do conhecimento da crítica cultural, inseridas aí as batalhas históricas que deram no contorcer da linguagem e do poder da cultura oficial. Portanto, a *Grau Zero* assume o papel de comunicar e compartilhar das visões e das interpretações, dos guetos sociais, das margens e das potências hegemônicas, com o objetivo de compreender os tempos de pós-crítica e os espaços de vidas entrecruzadas.

Uma produção assim tem como meta amparar o traço geográfico das rotas que não se quer uníssono, censurante, limitado, restrito. Reconhecer a grau zero requer passar pelo desejo dos desfalques de matizes que sustentam a autoridade literária e revisitar a validade do *pastiche*, que desloca o semelhante para desembocar nos "manifestos" das vozes que giram em torno daqueles que cada vez mais se desconectam na zona do mesmo. Deslocamentos que solicitam a mistura, o colorido das linhas que diferenciam o outro lado que atende a dinamicidade do signo, se orientando para a fluidez e ao gesto de compartilhamento dos sentidos comungados pela dialogicidade dos discursos.

Sem dúvida, como projetam os textos da *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, a adoção de análises que atinge a posição de um crítico cultural está em não desenganar o universo rico e plural das práticas textuais, das políticas de identidades e das representações sociais, pois as leituras que a-

travessam o *corpus* textual da revista, por exemplo, se interligam nas tendências e nos impasses, nas tradições e contradições que enunciam a contemporaneidade. Assim, a revista marca pelo heterogêneo, pelo híbrido e pelo dialógico, de modo que o espaço dessa escrita se pretende na procura de caminhos vitais que conduzem ao pensamento mais fértil e mais indagativo.

Paulo César Garcia

22 POR 1:O MODERNISMO AVALIADO POR MÁRIO DE ANDRADE

Simone da Cruz Chaves[1]

Resumo: Este artigo propõe uma revisão crítica do movimento modernista. Por ocasião dos90 anos da Semana de Arte Moderna, o artigo visa à reflexão do Movimento, suas conquistas, seus fracassos a partir de seu principal representante, Mário de Andrade, e o artigo que escreveu 20 anos após o movimento, pensando-o criticamente. Interessa também ao artigo o lugar de destaque que o movimento possui: tabu ou totem? Para muitos críticos do Modernismo, há um excesso de euforia tanto nas comemorações, como no processo de canonização do Modernismo brasileiro. Percebe-se um esforço para tentar redefinir a importância desse movimento.
Palavras-chave: Modernismo. Revisão crítica. Cultura brasileira.

22 PAR 1:LE MODERNISME ÉVALUÉ PAR MARIO DE ANDRADE

Resume: Cet article propose une analyse critique du mouvement moderniste. A l'occasion dug0e anniversaire de la Semaine d'Art Moderne, l'article reflète le mouvement, ses réalisations, ses échecs à partir de son principal représentant, Mário de Andrade, et l'article qu'il a écrit 20 ans après le mouvement, en le pensant de façon critique. Il est également intéressant pour cet article la place éminente que le mouvement a: un sujet tabou ou totem? Pour beaucoup de critiques du modernisme, il y a un excès d'euphorie dans les célébrations, le même pour le processus de canonisation du modernisme brésilien. On perçoit un effort pour essayer de redéfinir l'importance de ce mouvement.

1 Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Puc-Rio

Mots-cles: Modernisme. Révision critique. Culture brésilienne.

"Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que "a estética do Modernismo ficou indefinível"... Pois essa a milhor razão-de-ser do Modernismo!"
Mário de Andrade

De tabu a totem, o Modernismo brasileiro, por ocasião dos 90 anos da Semana de Arte Moderna, tem sido relido, repensado, criticado. Afinal, o que se festeja? Como o Modernismo se tornou este gigante da Literatura, na visão de uns, e um estorvo, um cadáver, segundo seus críticos mais vorazes? O Modernismo foi um processo corajoso de transformação do pensamento estético brasileiro. O movimento, um jogo arriscado e aventureiro, teve conquistas indiscutíveis, mas tem seu lugar de destaque bastante questionado hoje em dia. Ironia histórica, o Modernismo está hoje no altar, no pedestal da Literatura, posição contra a qual lutaram seus principais idealizadores.

Este artigo tem como objetivo pensar o Movimento Modernista, suas conquistas, seus fracassos, a partir, principalmente, da revisão crítica de um dos seus principais nomes: Mário de Andrade, o folclorista, estudioso, musicista, o professor que contribuiu de forma decisiva com um movimento de problematização do país, que lançou um olhar diferente para a nação, um movimento "criador de um estado de espírito nacional" (ANDRADE, 1942, p. 231).

Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, bem como Oswald de Andrade, fizeram revisões críticas sobre o Movimento. Mário de Andrade, em 1942, numa conferência intitulada Movimento Modernista, analisa sua trajetória e a dos demais modernistas. A partir dela, é possível compreender toda amplitude e alcance do movimento, assim como suas falhas, que não são poucas. A Semana de 22 é um fato onipresente na história da arte, da

cultura e da literatura brasileiras. Para muitos críticos do Modernismo, há um excesso de euforia tanto nas comemorações, como no processo de canonização do Modernismo brasileiro. Percebe-se um esforço para tentar redefinir a importância desse movimento.

> Que os 90 anos da Semana de Arte Moderna sejam comemorados oficial e oficiosamente de maneira tão ampla, geral e irrestrita poderia levar um estrangeiro desavisado a supor que, no Brasil, a pintura é mais apreciada do que na Itália, a música erudita mais ouvida do que na Alemanha e a poesia mais lida do que na Rússia. Afinal, que eu saiba, nenhum outro país devota tanta atenção a eventos artístico-literários de seu passado, e a unanimidade com que nossa Semana é cultuada pela mídia, pelas autoridades e pelo sistema escolar, só encontra paralelo, por exemplo, na intensidade reverencial com que os franceses celebram sua própria revolução. O fato é que a Semana, ela mesma parte então das comemorações do centenário da independência nacional, acabou se convertendo num importante acontecimento histórico, um momento que determinou como os brasileiros, ou talvez, como certa elite e a intelectualidade, se viam — e o que desejavam ser "quando crescessem" (ASCHER, 2012).

No balanço feito por Mário de Andrade, ainda que sejam feitas duras críticas, o saldo é positivo, como veremos ao longo deste trabalho. Uma certeza: a de que "O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional" (ANDRADE, 1942, p 235). Uma inquietação: como interpretar a afirmação de um crítico, corroborada ironicamente por Mário de Andrade, de que "tudo quanto fez o movimento modernista far-se-ia da mesma forma sem o movimento"? (idem, p. 231). A escolha desta conferência como balizamento do trabalho se dá pela importância de Mário de Andrade como intelectual brasileiro e da importân-

cia fundamental que esse texto tem. O Movimento modernista, publicado por ele sob como um capítulo do livro *Aspectos daliteratura brasileira,* pode ser lido a partir de diferentes aspectos, segundo Alfredo Bosi:

> Respeitando essas ordens de significados, é possível ler o texto "O Movimento Modernista" como se nele se articulassem três tipos de discurso:
> 1 — um discurso narrativo, que vai do autobiográfico ao grupal e volta deste para aquele: o que dá à palestra um discreto mas inequívoco tom de confidência oscilante entre o puro intimismo e a memória polêmica de toda uma geração;
> 2 — um discurso histórico-genético, que entende situar o movimento em uma dimensão temporal precisa (o primeiro pós-guerra) e proceder à sua interpretação no interior da vida brasileira. O seu eixo é também polêmico: a condição paulista da Semana e dos participantes mais ligados a Mário;
> 3 — um discurso crítico e, nos momentos de mais alta tensão conceitual, um discurso estético. Nele se desenvolvem ou se apontam certos temas que trabalham de longa data a consciência artística de Mário de Andrade: problemas de linguagem, de liberdade da pesquisa formal, de vinculação do escritor com as séries social e política (BOSI, 1992).

Uma primeira constatação é a de que, se por um lado, a Semana de Arte Moderna marca uma data, por outro lado é inegável também que é um acontecimento supervalorizado no imaginário popular. Mário de Andrade chega a afirmar que "Com ou sem ela, minha vida intelectual seria o que tem sido" (ANDRADE, 1942, p. 232). A Semana de Arte Moderna não é o início do Modernismo, como muitos pregam, mas um momento-chave que fora fermentado por seis anos. Há todo este período de maturação de uma arte nova, de um estado de espírito novo, período que vai da exposição de Anita Malfatti em 1917 até a Semana de Arte Moderna em 1922 e que Mário de Andrade considera fundamental para todo movi-

mento modernista, período de "estado de poesia", como ele próprio definiu, "período heroico" que precedeu ao "período destruidor", iniciado pela Semana. Percebemos, ao longo do texto de Mário de Andrade, que ele ressalta mais o processo do que o evento em si.

> Fazem[2] vinte anos que realizou-se no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado agradável, que não ficou nada feio, mas que me assombra um pouco também. Como tive a coragem para participar daquela batalha! É certo que com minhas experiências artísticas muito que venho escandalizando a intelectualidade do meu país, porém, expostas em livros e artigos, como se essas experiências não se realizam in anima nobile. Não estou de corpo presente, e isso abranda o choque da estupidez. Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão barulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?... (ANDRADE, 1942, p.231-232).

Esta afirmação, feita 20 anos depois da Semana, contrapõe-se à afirmação de Mário de Andrade feita um ano após a Semana, em abril de 1923, na crônica de arte Os jacarés inofensivos, publicada na *Revista do Brasil*. Mário de Andrade refere-se à luta acesa entre "arte moderna e a tradicional", evocando, de passagem, a "deliciosa e mais que interessante Semana de Arte Moderna". No ano seguinte, em abril de 1924, na sétima das Crônicas de Malazarte, publicada na revista carioca *América Brasileira*, Mário de Andrade

[2] Interessante destacar a observação feita por Alfredo Bosi, em seu texto O Modernismo de Mário de Andrade: "E não há um quê de petulantemente pessoal, até nas rupturas gramaticais, neste passo evocativo?"

já faz uma primeira reflexão crítica do movimento, com ênfase no "inesquecível" espetáculo, mas já apresenta uma postura mais severa: "Oh! Semana sem juízo. Desorganizada, prematura. Irritante. Ninguém se entendia. Cada qual pregava uma coisa... Os discursos não esclareciam coisa nenhuma... Noções vagas; entusiasmo sincero; ilusão engraçada, ingênua, moça, mas duma ridiculez formidável... A Semana de Arte Moderna não representa nenhum triunfo, como também não quer dizer nenhuma derrota. Foi uma demonstração que não foi. Realizou-se. Cada um seguiu para seu lado, depois. Precipitada. Divertida. Inútil." (ANDRADE, 1924)[3].

Em sua avaliação crítica de 1942, Mário de Andrade afirma não ser capaz de determinar de quem foi a ideia de realizar a Semana, mas afirma que Paulo Prado foifator decisivo, como um dos principais expoentes da aristocracia intelectual tradicional, pois pôde propiciar a realização do evento, arrecadando dinheiro junto a seus pares. Foi, portanto, um movimento patrocinado e aplaudido pela aristocracia decadente e vaiado pela burguesia que protestava, pois não podia "encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista" (ANDRADE, 1942, p. 237).

Mário também reflete sobre o porquê de ela ter acontecido em São Paulo e não no Rio de Janeiro, onde manifes-

[3] In: Moraes, Marco Antônio de. Dossiê Modernismo — Semana sem juízo. Artigo publicado na Revista de História, em 01/02/2012, disponível no site: www.revistadehistoria.com.br. O professor ainda complementa em seu artigo: "A edição do conjunto das dez Crônicas de Malazarte, em preparo por Telê Ancona Lopez, fornece o grau de consciência daquele que, desejando incitar o debate cultural, faz o prognóstico, em bases polêmicas: "A fantasia dos acasos fez [da Semana] uma data que, creio, não poderá mais ser esquecida na história das artes nacionais. A culpa é do idealismo brasileiro, que mais uma vez manifestou a sua falta de espírito prático. Maior defeito da alma nacional". Veremos, ao longo deste trabalho, que esta postura de Mário de Andrade se mantém bastante crítica no artigo de 1942.

tações modernistas já pipocavam e foram, curiosamente, ignoradas por muitos estudiosos da Literatura Brasileira que consideram apenas as manifestações paulistas em seus livros. Primeiramente, o fato de ter sido apoiado e financiado pela aristocracia já foi decisivo para que fosse um movimento paulista. Em seguida, Mário lista as diferenças entre as duas cidades do início do século XX e vai mostrando as razões pelas quais o Modernismo só teria tido o fôlego que teve porque ocorreu em São Paulo. "Ora no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. Com seus Neros também... O artigo "contra" do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida" (ANDRADE, 1942, p. 236)[4].

Estes dois pontos — o de ter sido um movimento financiado, patrocinado pelas elites e por ter acontecido em São Paulo — também são alvos de críticos vorazes do Modernismo que afirmam que o processo de canonização do modernismo se deveu em grande parte à USP e a toda intelectualidade fundadora dessa universidade. E também pelo fato de boa parte dos participantes do movimento terem ocupado cargos públicos em pastas importantes, como Educação e Cultura, por diversos anos e em diferentes governos. O questionamento que se faz é: o modernismo teria chegado tão longe caso os modernistas não tivessem chegado ao poder? A supervalorização da Semana, e de todo movimento, foi construída *a posteriori*, é uma construção que serviu a algumas intenções.

---

[4] Mário de Andrade refere-se ao artigo Paranoia ou Mistificação?, escrito por Monteiro Lobato, publicado em 20 de dezembro de 1917, em O Estado de S. Paulo, em que ataca veementemente a exposição da jovem pintora Anita Malfatti, fazendo com que a exposição se tornasse um grande fracasso.

> Convém lembrar que, mais do que em outros países, o modernismo brasileiro que veio festivamente a público naquela semana paulistana de 1922 surgiu menos como reflexão a respeito da modernização do que como um capítulo intencional dela e, em vez de ser criado porindivíduos solitários ou grupos radicais e marginais, foi ativamente incentivado e promovido pelas elites econômicas e políticas locais, as mesmas elites, diga-se de passagem, que, na década seguinte, estimulariam a criação da USP, instituição cujo papel na canonização do modernismo foi fundamental (ASCHER, 2012).

Para Mário de Andrade, Oswald é também um fator decisivo do Modernismo Brasileiro, "figura mais característica e dinâmica do movimento" (ANDRADE, 1942, p. 237). *Enfant terrible*, debochado, irreverente, Oswald de Andrade imprimiu uma força ao evento, fazendo dela um movimento ruidoso, escandaloso. Vinte anos depois, Oswald também reavalia seu papel, faz a conferência **O caminho percorrido**, em Belo Horizonte, oferece sua posição crítica ao movimento, mas, diferentemente de Mário, reafirma o Modernismo como potência revolucionária. Samira Mesquita, em seu artigo publicado em *Oswald plural*, traça bem um perfil do autor quando o compara a estilhaçador e a articulador: "O jogo dessas duas vocações — a de estilhaçador e a de articulador — responsável pela tensão entre uma força centrífuga — desestruturadora de repousantes núcleos simbólicos da tradição brasileira — e uma força centrípeta que, semioticamente, se empenha em estruturar novas formas de discurso que, desfigurando, figurassem e transfigurassem a representação do texto sócio-cultural de seu tempo (2000, p. 147).

As duas conferências são materiais valiosos para analisar como os dois maiores líderes do movimento mantiveram posturas tão diferentes. Pela via emotiva oswaldiana ou pela via analítica de Mário, o movimento desperta paixões. Sobre esses dois grandes intelectuais, que acabaram por seguir

caminhos diferentes depois do movimento, Antônio Cândido, um dos principais responsáveis pela legitimização e canonização do Modernismo, sentenciou:

> Para quem estiver preocupado com os precursores de um discurso em rompimento com a mimese tradicional, seria Oswald. Para quem está interessado num discurso vinculado a uma visão do mundo no Brasil, seria Mário. Quem construiu mais? Mário. Qual personalidade mais fascinante? Oswald. Qual individualidade intelectual mais poderosa? Mário. Qual o mais agradável como pessoa? Oswald. Qual o mais scholar? Mário. Qual o mais coerente? Mário. Quem explorou mais terrenos? Mário. Quem pensou em profundidade a realidade brasileira? Mário. Oswald era um homem de intuições geniais, mas com escalas de valor muito desiguais. Em resumo, foram dois grandes homens, sendo irrelevante optar entre eles (CÂNDIDO, 1992).

Após o fermentar da semana, período em que eram "realmente puros e livres, desinteressados", Mário descreve o período iniciado a partir da Semana de 22 como o período destruidor, os 8 anos da "maior orgia intelectual que a história artística do país registra" (ANDRADE, 1942, p. 239). Destaca, então, os encontros, os saraus literários, o movimento dos salões. A aristocracia decadente que os financiou abria as portas de suas mansões para reuniões artísticas. Havia muitas reuniões que Mário vai julgando, em sua análise crítica, como mais ou menos produtivas, mas todas registrando inúmeras trocas, partilhas, muita produção intelectual, bem diferentes da "semântica do maldizer" que, segundo a intriga burguesa, eram encontros, orgias, não apenas intelectuais. O fato é que muitos expoentes dessa primeira fase modernistas perderam seus empregos. Mário, por exemplo, perdeu muitos alunos de música, o que lhe possibilitava passar dias inteiros reunido aos demais a "brincar de arte" (idem, p. 240), como ele definiu. É um momento importante para o movi-

mento, todo mundo se "paubrasilisa", para também usar uma expressão de Mário. O espírito destruidor do Modernismo se alastra pelo Brasil irradiado por esses salões. Os Modernistas viviam num estado de alegria arrebatadora. "E fazíamos ou preparávamos especialmente pela festa, de que a Semana de Arte Moderna fôra a primeira. Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer" (ibidem, p. 241).

> O modernismo pretendia ser e foi um movimento pan-artístico que, logo de início, já se manifestou na prosa e na poesia de Oswald e Mário de Andrade (seus fundadores e teóricos), na pintura de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, na escultura de Victor Brecheret, na música de Villa Lobos e até na sociologia e historiografia de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. Mas, se mesmo nos dias de agitação no teatro Municipal, música e palestras como a de Graça Aranha foram recebidas com mais entusiasmo do que a prosa de ficção e sobretudo a poesia (que gerou escândalo e protesto), esta última é que se encontra no centro do movimento (e de boa parte dos modernismos internacionais também), seja pela importância dos poetas participantes e dos que viriam depois, seja porque muitas das questões giravam em torno de problemas de linguagem (ASCHER, 2012).

Mário de Andrade destaca como a grande vitória do movimento o direito à pesquisa estética. "Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte." (ANDRADE, 1942, p.249). Para pensar sobre isso, é interessante a metáfora queutiliza do vulcão. É como se os modernistas de 22, com seu espírito destrutivo e festeiro, tivessem ativado um vulcão e tornado todo um terreno fértil para toda produção literária da geração seguinte, a geração de 30, a quem Mário atribui maior valor literário e artístico, se comparada à antecessora. Graci-

liano Ramos, certa vez, criticou a 1ª geração ("exagero de jovens burgueses"), mas com certeza soube reconhecer que a geração de 30 encontrou um caminho livre e deve todo período de estabilidade, de liberdade de criação, aos polêmicos precursores do movimento e à sua preocupação com a consciência coletiva, o sentido de todo, "não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade" (idem, p.243). Coube às gerações posteriores apenas a preocupação com o "fazer milhor", depois que os primeiros modernistas deram a "cara à tapa", expuseram-se.

> O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (...) E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele não pode nem imaginar a conquista enorme que representa (...) jamais não poderão suspeitar o a que nos sujeitamos, pra que eles pudessem viver hoje abertamente (...) A vaia acesa, o insulto público, a carta anônima, a perseguição financeira.... (ANDRADE, 1942, p. 242/251).

É claro que Mário de Andrade sabe reconhecer que, nesta ânsia de "salvar", "curar", "inventar" o Brasil, muito se perdeu em termos de qualidade e capacidade de criação e produção literária. Também reconhece que, se do ponto de vista estético as conquistas modernistas não são contestadas, do ponto de vista político, o movimento fracassou. De fato, não foi um período vitorioso do ponto de vista político, mas foi essencialmente um período de preparação para as mudanças político-sociais que viriam depois. Para Mário, "foi criador de um estado de espírito revolucionário e de um sen-

timento de arrebentação (...). Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando (...) o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá. (ANDRADE, 1942, p. 241/251).

Este balanço que Mário de Andrade faz do movimento modernista é extremamente valioso, porque soube reconhecer as vitórias do movimento, mas também soube criticá-lo com bastante rispidez. Reconhece bizarrices e patriotices do movimento como a criação da "gramatiquinha da língua brasileira", tão defendida por ele, tão utilizada por ele, mas definida pelo próprio, 20 anos depois, como a grande ilusão do-Modernismo, "boato falso". Segundo ele, ao mesmo tempo em que havia a certeza de que, para dar conta de uma realidade brasileira, precisávamos de uma língua para forjar a nossa identidade, houve também uma precipitação, uma avalanche de manifestações individuais isoladas, cada um fazendo o que melhor conviesse, esquecendo-se do principal: a língua é coletividade. No entanto, no saboroso jogo que Mário faz ao analisar o movimento, ao lado de duras críticas são sempre enumeradas conquistas. É como se Mário sinalizasse o tempo todo: pesando na balança, o saldo ainda é positivo.

> Mas como radicação de nossa cultura artística à entidade brasileira, as compensações são muito numerosas pra que a atual hesitação linguística se torne falha grave. Como expressão nacional, é quase incrível o avanço enorme dado pela música e mesmo pela pintura, bem como o processo do Homo brasileiro realizado pelos nossos romancistas e ensaístas atuais. Espiritualmente o progresso mais curioso e fecundo é o esquecimento do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional (ANDRADE, 1942, p. 247).

Mário de Andrade também é extremamente duro consigo mesmo, com a sua obra, com o legado que ele e o Modernismo deixam. Ao final do artigo, num tom de uma "decepção açucarada", que se pode entender como uma decepção com seus prós, faz uma distinção entre Inteligência estética e Inteligência artística, afirmando que o movimento falhou em relação a essa última: "Si tudo mudávamos em nós, uma coisa esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea"(ANDRADE, 1942, p. 252). Alega que foi vítima de suas intenções e que, na ânsia de ser anti-individualista, acabou deixando uma obra que transborda um"hiperindividualismo implacável" (p. 254). Tentando impregnar suas obras de um valor utilitário, de um valor prático da vida, reconhece nelas, paradoxalmente, ausência de realidade.

Sempre ressaltando as suas boas intenções, Mário vai tecendo um *mea culpa* sincero, revelador, mas não sem expressar um certo incômodo com a sensação de fracasso diante do que fez, do que produziu. Oscila entre um "Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa!" (p. 252) com um "Eu não posso estar satisfeito de mim.O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado" (p. 254).Mário, na ocasião desse discurso, já estava tomado por uma grande melancolia e depressão diante da vida, "na rampa dos cincoenta anos" (p. 254).

> Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária de nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. E si agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de

> longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz (ANDRADE, 1942, p. 253).

Talvez, neste saldo feito por Mário de Andrade, tenha restado a sensação de que o tal "biscoito fino" (a que se referia Oswald de Andrade, cuja intenção, ao produzir, era que as massas tivessem acesso ao tal biscoito) tenha ficado sofisticado demais, refinado demais. Talvez fosse mais útil às massas um biscoito menos requintado e mais saboroso e, portanto, mais consumido. Será que o que incomodava a Mário, e por extensão os demais modernistas, era o fato de ser pouco lido?

Na conclusão, dividiu a culpa, que decidira parágrafos antes assumir sozinho, com os demais integrantes do movimento e, com uma sinceridade singular, que causou estupefação à plateia de estudantes que estavam ali para ouvi-lo, concluiu:

> Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade.Nunca jamais ele foi tão "momentâneo" como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade. Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões (ANDRADE, 1942, p. 255).

Sobre esta alta dosagem de culpabilidade e melancolia, Alfredo Bosi nos propõe uma reflexão mais profunda a fim de que se evitem julgamentos precipitados do autor, da sua obra e do movimento modernista de forma geral.

> Essa lucidez amarga dum escritor que viveu como poucos o dilema nacionalismo/internacionalismo, engajamento/esteticismo, não deve servir de prova fácil de acusação a 22 e, muito menos, ao intelectual exemplar que foi Mário de Andrade. Por outro lado, a severidade excessiva da autocrítica não nos deve induzir ao psicologismo de tudo explicar em termos de infundados sentimentos de culpa: o que resultaria em uma absolvição rápida e cômoda passada a todos quantos trabalhamos com a inteligência e a palavra. Devemos, antes, ser fiéis ao texto e a quem o ditou. Isto é: devemos suportar o peso da contradição que foi apontada e não resolvida. As palavras de Mário de Andrade derivam sua força inquietadora dum universo que as transcende. Universo que abarca todas as conquistas do Modernismo, sim, mas também a defasagem entre a praxis artística e a praxis social, o tempo da criação e o tempo da ação. É um problema candente que, uma geração atrás, foi reproposto por homens da força dum Sarte, dum Brecht, dum Vittorini, dum Camus, e cuja formulação, hoje, passa por um conúbio qual a "subversão da escrita" vem a ser a mais violenta e eficaz das revoluções. Que estranhos recados nos manda a impotência! Mas a palavra de Mário guarda todo o desconforto duma tensão não removida (BOSI, 1992).

Cabe lembrar que o artigo usado neste trabalho O Movimento Modernista, publicado como capítulo do livro *Aspectos da literatura brasileira*, de Mário de Andrade, foi originalmente lido no Auditório da Biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro, em 30 de abril daquele ano, quando a Casa do Estudante do Brasil decidiu comemorar os 20 anos da Semana. Depois, foi lida em São Paulo. A leitura seria feita em territó-

rio hostil: a tradicional Faculdade de Direito de São Paulo. Mário de Andrade, em carta ao maestro Francisco Mignone, revela todo temor que tinha em relação a essa conferência e de como se sentia "desarvorado, só e triste". É sabido que, após as duas conferências, tanto no Rio, como em São Paulo, Mário foi tomado por uma euforia, talvez por conta do tom de desabafo. A conferência foi bastante criticada[5]. Mário morreu 3 anos depois da conferência, cada vez mais deprimido, angustiado, amargurado.

> A inquietação com a desistência intelectual dos jovens — que assistiam, impotentes, ao totalitarismo que desabrochava no planeta — já tinha sido expressa um ano antes, no ensaio Elegia de Abril, estampado no número de estreia da revista *Clima*. A conferência seriaa gota d'água para a exacerbação dos ânimos. Na carta a Mignone, revela-se a preocupação com a reação dos estudantes de Direito: "(...)Muitos estudantes daquela incrível faculdade ainda estão muito zangadinhos com o que eu falei deles e da mentalidade deles na 'Elegia de Abril'. E são gente barulhenta, que gosta de fazer barulho. E além disso a conferência ataca direto certos ideais políticos que ainda têm muitos partidários naquela incredibilíssima faculdade. Não sei o que vai ser, me sinto um pouco desamparado, queria vocês comigo aqui, estou sentindo

[5] "Na análise do crítico literário José Miguel Wisnik, falta aos opositores de Mário a compreensão da conferência de 1942 dentro do contexto em que ela foi escrita. "A primeira delas é a da atualização da linguagem artística. Entre os anos 20 e 30, Mário vai pesquisar as fontes populares para criar o livro Macunaíma. A outra virada se dá quando busca a ligação da arte com o social. Nessa etapa lhe dá a sensação de contradição em sua arte. Está impregnado com a inquietação da década de 40. Chama o modernismo de orgia intelectual das elites. É a época dos engajamentos, tanto de direita como de esquerda." In: GRANATO, Fernando. Revisão anunciada.

> precisão de vocês. Mas é triste êstes quinhentos quilômetros de lonjura. E solidão (ANDRADE, 1942)[6].

Mas não foi só Mário de Andrade que fez uma análise rigorosa do movimento. Para muitos, o Modernismo se tornou um peso morto, pois tudo o que se faz em termos de prosa ou poesia ainda é analisado sob a égide do Modernismo, o que se pode considerar uma prisão, extremamente paradoxal ao que pretendiam os idealizadores do movimento.

> (...) quase toda a poesia brasileira e boa parte de sua prosa continuam operando dentro de limites estabelecidos em torno de 1922, algo que suscita não poucas indagações: com a batalha em prol da dignidade do coloquial ganha há gerações, será esta a única modalidade do português brasileiro na qual é lícito escrever? Com o verso livre transformado em algo compulsório, a atitude "moderna" hoje exigiria a revolta contra ele? Se um poema como "Amor/Humor" de Oswald tinha lá sua graça (já meio retardatária) há mais de oito décadas, assim como o célebre urinol que Marcel Duchamp expôs com o nome de "A Fonte", quantas vezes e por quanto tempo a ideia de "ready made" pode ser repetida antes que isso seja chamado de tolo e repetitivo? Será, além disso, que o público continua tão interessado quanto os literatos e, em especial, os professores de humanidades na"redescoberta do Brasil" e outras missões? Finalmente, será que não está também na hora de deixar de celebrar esse grande monumento de pedra no meio do caminho chamado modernismo, bem como a Semana de 22, deixando finalmente o público em geral ler o que o interesse e chegar às conclusões que

[6] In: GRANATO, Fernando. "Revisão anunciada". Artigo publicado na *Revista Época*, disponível em http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02/especial22/persona.htm.

> quiser? Isso, sim, seria absolutamente moderno (ASCHER, 2012).

O que está em julgamento é, indiscutivelmente, um momento-chave na história da cultura brasileira. Não se pode ignorar tamanha importância e só pensar em peso morto, em um cadáver na história da cultura. Não se tira o caráter transgressor nem da Semana, nem do movimento que se seguiu, que deixou uma atitude, um gesto diante da cultura: a possibilidade de ruptura. Mas o que maisincomoda aos críticos é a posição de cânone sem maiores reflexões, mesmo com a constatação do esgotamento dos pressupostos modernistas. E o mais importante: a partir desse esgotamento, que se comece a repensar a questão do nacional de outra maneira, a redimensionar o papel do Brasil no "concerto das nações cultas", a permitir novas atualizações do ponto de vista artístico e estético, a avançar do ponto de vista político e sociológico. Com sua vitória estética, o Modernismo permitiu se pensar o papel do intelectual na sociedade, hoje é preciso repensá-lo, redimensioná-lo, questioná-lo.

Silviano Santiago, em seu artigo Fechado para balanço (60 anos deModernismo), comenta o caráter de "força fatal" do movimento modernista e sobre o fato de o movimento ser semelhante a um bicho-papão: "tudo que era feito no seu nome e até mesmo contra os seus nomes e ideais entrava no seu elástico papo"(SANTIAGO, 1982, p. 77). É chegada a hora, ou talvez tenha passado da hora, de enfrentar o medo deste bicho-papão.

Em uma entrevista, em 1924, Mário de Andrade afirmou: "Todo mundo dormia na pasmaceira da nossa literatura oficial. Nós gritamos "Alarma!" de supetão e toda gente acordou e começou se mexendo." Falta à cultura brasileira um novo grito desse. O que se espera, pelo teor das críticas, é que tanto a Semana, quanto o Modernismo sejam não apenas festejados, mas sim pensados criticamente. Ainda assistiremos às comemorações arrebatadas dos 100 anos da Sema-

na de Arte Moderna. Talvez, até lá, outras reflexões já tenham sido feitas e, sem confetes exagerados nem ataques exacerbados, o Modernismo possa ser mais bem compreendido. Talvez se possa romper com as amarras modernistas. Talvez.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1978.

ASCHER, Nelson. Cadáver no meio do caminho. In: *Revista Veja*, São Paulo, edição 19/02/2012, Disponível em: http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/cadaverno meio-do-caminho

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22, a semana de arte moderna vista pelosseus contemporâneos.* São Paulo: Edusp, 2000.

BOSI, Alfredo. O Modernismo de Mário de Andrade. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, ed. 08/02/1992, Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22*. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: *Cadernos de Poesia doAluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: *Obras Completas de Sigmund Freud,* volume 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GRANATO, Fernando. Revisão anunciada. In: *Revista Época*, Rio de Janeiro, edição de 02/2012, Disponível em: http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídias. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MORAES, Marco Antônio de. Dossiê Modernismo — Semana sem juízo. In: *Revistade História*, edição de 01/02/2012,Disponível em www.revistadehistoria.com.br

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço. In: *O livro do seminário.* (org. Domício Proença Filho). São Paulo: LR Editores, 1982.

TELES, Gilberto Mendonça et Al. *Oswald plural.* Rio de Janeiro: Eduerj, 1995.

GrauZero
Revista de Crítica Cultural

"A LIFE WITH NO FIXED POINTS"THE SUBALTERN DE-CONSTRUCTING NORMATIVE LINEARITIES

Davi Silva Gonçalves[1]

Was I sleeping while the others suffered?
Am I sleeping now?
Samuel Beckett

Abstract: According to Spivak (2000, p. 21) more than necessary translation is inevitable,even if it is still considered impossible. When translation takes place, the "I" gets in touch with the "Other" and this "Other" is, as posed by Maggio (2007, p. 424), (re)created through what the author calls a "reductionist post-modernity". Therefore, this article aims at rethinking LatinAmerican postmodernity, more specifically in the Amazonian region, through the problematisation of time and space as defined by the (neo)imperial narratology. Such problematisation is here effected through Hatoum's novel *The Brothers* (2002), translated by John Gledson, which potentialises this criticism by inserting into the hegemonic centre the voice of a margin that, for so long, has been silenced by it.
Keywords: Hatoum. Gledson. Translation. Time. Space.

"UMA VIDA SEM PONTOS FIXOS"A SUBALTERNIDADE DESCONSTRUINDO LINEARIDADES NORMATIVAS

Resumo: De acordo com Spivak (2000, p. 21) mais do que necessária a tradução é inevitável,ainda que continue sendo considerada impossível. Quando traduzido, o "Eu" entra em contato com o "Outro" e este "Outro" é, como argumenta Maggio (2007, p. 424),

[1] Mestrando do Programa de Pós-graduação em Língua Inglesa, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) — goncalves.davi@hotmail.com

(re)criado através do que o autor chama uma "pós-modernidade reducionista". Sendo assim, este artigo visa repensar o pós-modernismo na América Latina, mais especificamente na região Amazônica, através da problematização do tempo e espaço como definidos pela narratologia (neo)imperialista. Tal problematização é aqui realizada através do romance *The Brothers* (2002), escrito por Milton Hatoum e traduzido por John Gledson, que potencializa esta crítica ao inserir no centro hegemônico a voz de uma margem que, por tanto tempo, foi por ele silenciada.
Palavras-chave: Hatoum. Gledson. Tradução. Tempo. Espaço.

The problem to be investigated by this article has to do with the deconstruction of hegemonic chronologies that the novel *The Brothers* (2000) — written by Milton Hatoum and translated by John Gledson — promotes. According to Maggio (2007, p. 424) "Whereas the West marches forward in the temporal world, the colonial world isalways fixed, regardless of the 'movement' of time. 'Civilization,' 'progress,' and even 'self-identity' itself always eludes the subaltern". Therefore, the temporal and spatial condition of the Amazon, which does not seem to fit in the Imperial narratology—that imposes ultimate "development" for a region and people to become meaningful—is somehow lost in the middle of postmodern mobility; if development allows hegemony to know exactly where to depart and where to go, it gives places like the Amazon no reason to be: "The West is defined by its differentiation between the 'present,' 'past,' and 'future,' as well as a sense of the other. The colonial world has no such self-identity, at least as the Western viewer perceives it" (MAGGIO, 2007, p. 424).

When one thinks of the most recurring events taking place in this "colonial world" wherein we live, it is second nature to deem the process of hegemony being translated

into subalternity of paramount importance for relations of power—which reinforce Western control over time and space—to be maintained. On the other hand, the neoliberal tradition—which has been repeatedly empowered by Western influence as for it to impose its financial superiority—generates a "spirit of independence"; and through such "spirit of independence [...], essential ingredient for the daily maintenance of a democratic polity [...], subalternity may painstakingly translate itself into a hegemony" (SPIVAK, 2000, p. 22). That is, the outcomes of hegemonic domain comprise the possibility of a tricky inversion in its functioning, when those who are not usually heard are given the chance to, through translation, discredit hegemonic philosophy as it has once discredited theirs.

Therefore, "if cultures separated by large intervals of time are not the same cultures even when they exist in the same geographical location, speak a language with the same name, and call themselves by the same name in the same language" (COULTHARD, 2012, p. 96), the overall purpose of the essay is to identify how the Amazonian existence per se is a token of chronological disruption. If nationally the region is already interpreted as pristine, backward, primitive—if we seem to occupy the same space but controversially are apparently in distinct "times"—internationally it is considered even more temporally and spatially distant. Analysing *The Brothers* in the terms of Halberstam's (2005, p. 6) definition of queer time and place, I aim at problematising concrete temporal and spatial constructions regarding the Amazon; in order to do that effectively, my goal is to identify what is it that makes the boundariesdelimited by the narrowness of Imperialist ideological conceptions regarding both time and place so questionable.

My specific purpose, thus, is to investigate how the characters Nael (the narrator, a *caboclo* who does not know which brother is his father), Omar (one of the eponymous

brothers, attached to the Amazon and skeptical towards progress), and Domingas (Nael's mother, an Indian who works for the brothers' family as a maid and who, as a teenager, has been raped by one of them) problematise the notion that the subaltern does not speak, that he/she does not have a voice or is not potentially capable of generating social awareness and, thence, change. In the words of Maggio (2007, p. 437), concerning the subaltern, "one must first decide to recognize the language of communication as a valid mode. In other words, we(st) must try hard to listen to people in all of their forms of communication. The subaltern speaks all the time: We are simply unable to hear them".

Western lack of interest in deciding to recognise the subaltern as able to speak for itself can be overpowered by what Spivak (2000, p. 22) calls "the imperative to translate": "Sometimes I read and hear that the subaltern can speak in their native languages. I wish I could be as self-assured [...]. No speech is speech if it is not heard. It is this act of hearing-to-respond that may be called the imperative to translate". According to her, it is easy to "assert this in English". The general context for this investigation comprises, therefore, *The Brothers*' discursive potential after translated to this very same language which so often has ignored other voices. The novel's problematisation of hegemonic notions regarding postmodern space and time are put into the system's core by Gledson's (re)textualisation, which allows the margin to be centralised as to discredit the fallacious armour of such centre.

Finally, having briefly defined the general context of the article I shift now to its specific one which encapsulates all that discussion regarding postmodern time and space specifically in the Amazonian region. The Amazon is meaningful not only in what regards Brazilian epistemologies, but actually everywhere else; for those who are close to it and for those who are distant, since identity is constructed by that

which is seemingly part of our "Selves" just like it is by that which apparently is part of the "Other". One needs only to think of a mirror where the "Self" is looking at an "Other" which is being reflected. This projection of the "Other" is no more than a negative reflection of the "Self"—the contrary image—whose existence, as a fictional image,depends on the existence of the "original"—the source text—and, as importantly, on the existence of the mirror—the translator.

Nevertheless, the mirror is not neutral, each mirror projects a distinct image;Maggio (2007, p. 436) asserts that "a notion of translating the subaltern recognizes that the Western translator is always a self-aware contingent mediator [...] constituted by the other, or the subaltern, and that the subaltern is also constructed vis-à-vis its relation to the dominant groups". To translate the subaltern is to allow it to speak, and the attempt to show how such voice can make a difference when uttered through the megaphone of hegemony encompasses the discussion proposed by this article. Time, space, postmodernism, development, achievement, business, self-satisfaction, and etc. are all buzz words generally taken for granted as legitimate; being offered an opportunity to raise awareness to the existence of deviances—that ramify from their inflexible structure—might give one the chance to realise how biased such words can be and, who knows, to ultimately discredit their validity. That's "all" I hope to do.

"No Fixed Points": On the Space and Time of the Amazon

Judith Halberstam (2005, p. 6) argues that "[a] 'queer' adjustment in the way in which we think about time, in fact, requires and produces new conceptions of space [...]. By articulating and elaborating a concept of queer time, I suggest new ways of understanding nonnormative behaviours". Omar's behaviours are, since the beginning of Hatoum's nov-

el, far from normative; and his intense attachment to Amazonian "past" and lack of belongingness to the structured temporal inevitability of Amazonian "future" allows us to scrutinise the conflicting nature of Amazonian "present". Nael too, as a narrator, does not belong to a structured time narratology, that is, his non anachronic position characterises him as a more abstract than chronotopic viewer.

Regarding the definition of "Queer space" Halberstam (2005, p. 6) explains that it "refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics". Nevertheless, to think of postmodernism in Latin America is not a simple task whatsoever since the Imperialist geo and sociopolitical construction of its queer spaces tend to become a major hindrance for its entrance in postmodernity as potential postmodern discursive contributors.

It is second-nature for one to think of postmodernism as a synonym for fragmented identities, hybridity, transition, and mobility and to believe that, in the contemporaneity, these features apply to everyone. But when we(st) discuss such issues it is important to be aware that there are certain difficulties faced by some who cannot be so easily acknowledged as exactly inserted in what we understand as a postmodern moment; "some" people—those who are marginalised for their deviating character—are not given the opportunity to "realise" that they are in a postmodern time and space because there are external factors hindering such a process. Stein & Stein (1970, p. 177) imply that this transitory hypothesis is difficultly taken from the centre to the margin of time and space since "for Indians and most mestizoes socio-economic disadvantages represented great barriers to mobility".

That is, notwithstanding the transitory nature of postmodernism per se, LatinAmerican regions' engagement as

acknowledged, noted and/or acclaimed participants might be disabled by hegemonic tradition. In *The Brothers* it is as if the Amazon did not belong anywhere, since the Amazonians are gradually forced to forsake both their present and past due to a future that is not theirs at all. When Omar walks through the streets of Manaus he stares "shocked and sad, at the city which was maiming itself as it grew, distancing itself from the port and the river, refusing to come to terms with its past" (HATOUM, 2000, p.264). This point is raised by Colás (1994, p. 6) when he argues that "since we cannot recall the past out of which our present was shaped, we lose our sense of the present as changeable. We therefore weaken our capacity to formulate projects for new futures. We are left immobile as political subjects".

Most characters in Hatoum's novel—whose greatest will is to categorise everything within the temporal and spatial frame imposed by hegemony—are, indeed, immobile; they have accepted to regard their temporal and spatial interactions the way they are normatively supposed to; in their view, anything or person that goes against such an order must be reinserted in the system. Watching the behaviour of Halim—the brothers' father, who is never saving a penny, who is "not stinting on food, on presents for Zana [his wife, and the brothers' mother], on things children asked for" the narrator asks himself: "How was he going to get rich? He invited friends over for games of *tabule*, and it was a real feast, nights that went on into the early morning, with endlessfood" (HATOUM, 2000, p. 49). Notwithstanding the fact that Nael's view over this matter slowly changes during the novel—since he becomes gradually able to questionothers' and his own beliefs, the reader can easily notice that the narrator is not devoid of this bias whatsoever; on the contrary, he often endorses normativity:

> [L]iving in an old motorboat, rented, really cheap. They [Omar and his girlfriend] slept in the open air on

> deserted beaches, wherever they moored their boat. Could they go through life like this? [...] They fished in the deserted branches of the Anavilhanas, laying their net near the boat, gathering the fish before dawn. They lived an amphibious existence, clandestine, both of them in a dignified poverty, with no set time for anything. Unfettered and free, their life had no fixed points (167).

Living a life "with no fixed points", Omar seems to accept the identitarian fluidity that he shares with the Amazon. Is such a condition positive or negative? It is difficult to think about a right answer for this question unbigotedly. Perhaps Halberstam (2005, p. 6) said it best when he defined "postmodernism as simultaneously a crisis and an opportunity—a crisis in the stability of form and meaning, and an opportunity to rethink the practice of cultural production". That is, the postmodern condition of the Amazonian space and time, of this piece of Latin America, allows Omar to "misbehave" in what concerns normativity; and the fact that he dares to submit himself to dissonance with traditional life habits, if one compares to hegemonic ones, problematises the Imperial view that existence can only follow a unified, flat, and unilateral path.

This ontological possibility can only take place if one thinks of postmodernism not operating in mighty, colonial, and developed countries, but specifically in Latin America. The impossibility of pondering upon postmodernism as endemic to society as a whole is highlighted by Colás (1994, p. 7) when he poses that the main drawbacks of underdeveloped regions end up triggering what he sees as its main assets: "The Third World returns from its annihilation, paradoxically, to serve as the cultural source for historical rethinking". Even though, as well noticed by the narrator, "the future, or the notion that it held out great promise, melted in the sultry Amazon air" (HATOUM, 2000, p.123); in a way it is only in places such as the Amazon, which have still not been com-

pletely reformulated by neoliberal values, that people like Nael, Omar, or Halim, "who never wanted more" money than it "was necessary to eat" (HATOUM, 2000, p.122) are still able to speak; and, perhaps—if only we allowed, to have their voices being heard.

Therefore, from this initial analysis we can already suggest that Omar does not deal with time and space as the Imperial tradition thinks he should. He was obviously not accompanying the "great" changes happening in Manaus, as this dialogue between his mother and himself suggests: "Manaus is full of foreigners, mama. Indians, Koreans, from the interior of the state... Everything's changing in Manaus'. 'That's true... only you hasn't changed, Omar. You're still a mess; look at your clothes, your hair" (HATOUM, 2000, p.222).

Regarding this abnormal characterisation of Omar, perhaps we could say he fits in no time and space if not in a queer one since, according to Judith Halberstam (2005, p. 1), "queer uses of time and space [...] develop according to other logics of location, movement, and identification". This is maybe why for the narrator it is so difficult to understand Omar's "excessive hostility to everything and everyone in this world" (HATOUM, 2000, p. 263), since, fitting in or out in "this world" is not optional, at least not "logically". The impression left for the reader, mainly when Omar is arrested—after Yaqub's (his "civilised and educated" twin brother) "revenge" at the end of the novel, is that what Omar misses is not available any longer, he misses an Amazon that remains in what seems to be an unachievable past, beyond the chronologic line of Western progress and development: "Sometimes, in the small window in the wall, the frond of an assai palm moved, and he [Omar] imagined the sky and its colours, the river Negro, the vast horizon, freedom, life" (HATOUM, 2000, p. 260)

The manner in which Omar interacts with the landscape is indeed peculiar, he seems to be aloof if compared to hegemonic values, nevertheless, his lack of connection with civilisation seems opposed to his deep connection with Manaus. The next excerpt concerns one day when Nael observers his working in the garden and, insightfully, shares with the reader the deconstruction of the prejudiced and self-interested character he had previously believed to belong to the brother.

> From time to time he [Omar] dropped the rake and the machete to appreciate the beauties of our garden: the river Negro curassow that Domingas liked so much, roosting on a high branch of the old rubber-tree; a chameleon crawling up the trunk of the bread-fruit tree, stopping near a nest of black-tailed trogons, where the hen-bird was sitting. On the ground near the fence, Omar grubbed for the rose-apples and red flowers that fell from the neighbouring garden. He filled his hands with the little pink fruits, and hungrily bit into the ripe ones, purple and fleshy. The children from the slum came to plague him: a grownman like him, on all fours, smelling the flowers, twisting the *ingás* and sucking their white berries. He would stop, too, to dig in the earth, just for the sake of it, perhaps to get the smell of the humidity, strong after the rain. He enjoyed this freedom, and even made you feel like doing the same. [...] He spent a good time this way. Sometimes he smiled, almost happy, when the intense light of the equatorial sun blazed in the garden (203-204; 220-221).

The narrator's graduate but slowly-growing sympathy towards Omar indicates that he has finally learned to admire some features of his personality and behaviours, controversially especially those that make him so different from the other twin. Omar spatial and temporal bonds seem to be not with the future but with that time and space which surrounds him. He does not really take into account the vast possibili-

ties of visiting distinct places or planning on profitable prospects given by the modernisation of Manaus, different from his brother—who embraces such a cause.

Halberstam (2005, p. 2) argues that the constantly diminishing future creates a new emphasis on "the here, the present, the now, and while the threat of no future hovers overhead like a storm cloud, the urgency of being also expands the potential of the moment and [...] squeezes new possibilities out of the time at hand". In the end, Omar, Halim, and even Nael, who, notwithstanding his initial support on ideas of development and his first discrediting of Omar's "backward" and counter-hegemonic conduct, prefer to keep their distance from "the engineering and progress Yaqub aspired to". When the story is over the former is arrested, the second dead, and the latter dispassionate about the future, a future that he himself ends up describing as what it is indeed: a "never-ending fallacy" (HATOUM, 2000, p. 263).

"Far from Voices, Threats, and Orders": Postcolonially Queer

It is vital to understand how queer perspectives—initially responsible for exposing the diminishing future of those whose sexual identities are non-normative—and postcolonial ones—which has broadly discussed those whose racial and socio-economic temporalities are nonnormative—can and should be seen here as thoroughly and deeply interconnected. The hypothesis here is that, due to the parallels that might be profitably drawn, the postcolonial site is also one of queer temporality. One of these chiefly parallels is the fact that, just like it happens when one thinks about the already discussed queer time and space of the Amazon and Amazonians, "the postcolonial [...] value liesprecisely in its refusal of this 'here' and 'there', 'then' and 'now', 'home' and 'abroad' perspective" (HALL, 1996, p. 247). While the separation of time and space allows social relations to be lifted out of their locale, "place"—which is in some senses left behind

by modernity—becomes an anxious and contested site of the link between language and identity, a possible site for those local realities that the universal separation of time, space, and place leaves virtually untouched (BILL, 2007, p. 162).

Moreover, if one takes into account Omar's queer behaviour concerning the modernisation of Manaus, Domingas' spaceless and timeless existence as half savage and half civilised in the postmodern Amazon, Halim's unnerving inaptitude to fit his values in a world where such values have become disposable, Rânia's attempts to evade the advent of an even more male chauvinist—despite so-called neoliberal—culture, and Nael's shifting observations regarding the confusing atmosphere that surrounds him, it becomes clear through these characters' institutionalisation and silencing that they have been paradoxically enslaved by modernity in the postcolonial moment.

These characters are strongly marked by such paradox; the "liberal" world, wherein they have been popped in, has controversially "liberated them from their freedom", transforming their history into a past that can no longer be achieved materially, physically, but only recollected by a lingering but innocuous nostalgia that permeates their murky existence. As mentioned beforehand, the autonomy the system of "insertion" gives to some is fairly distinct from the one given to others; and characters as Domingas have to deal with the fact that they are not only being enslaved by such system but also being given the opportunity of watching the ones who are unfairly making the most of it:

> She [Domingas] pointed to the hoatzins nestling in the twisted branches of the aturiás, and jacamins uttering strange cries as they cut across the magnificent sky, heavy with clouds. My mother had not forgotten these birds: she recognised their sounds and names, and looked eagerly at the vast horizon up the river, recalling the place where she had been born,

> near the village of São João, on the banks of the Jurubaxi, an arm of the Negro, far away from there. 'My place', Domingas remembered. She didn't want to leave São João, or her father and brother. [...] She never forgot the morning when she left for the orphanage in Manaus, accompanied by a nun. [...] She would never see her brother again; she could never go back to jurubaxi. The nuns wouldn't let her; nobody could leave the orphanage. The sisters were on guard all the time. She watched the girls from the Normal School walking in the square, free, in groups... [...] The stink of the bathrooms, the smell of disinfectant, and the nuns' sweaty, greasy clothes: Domingas could bear it no longer (66-67-68).

One might equivocally complain that the postcolonial moment as lived by Domingas would imply the death or dismissal of colonialism just because it is called "postcolonial"; that "post" meaning "after" would also entail the disappearance of what came previous to it; thus it is important to bear in mind that this is not the case whatsoever. As Hall (1996, p. 253) himself has alerted his readers, such an assumption is mistaken and can be easily rebuked since "the postcolonial is no different from the other 'posts'. It is not 'after' but 'going beyond' the colonial, as postmodernism is 'going beyond' [...] modernism, and poststructuralism both follows chronologically and achieves its theoretical gains on the back of structuralism".

Hall's (1996) insight seems to endorse the notion of a queer time and space since he problematises hermeneutic discourses regarding chronologies, single and Cartesian views on the past, present, and future. What came "before" does not disappear, it is just an illusion caused by hegemonic perceptions regarding the temporal construction of, not only the Amazon, but any of our epistemes. The binary divide between colonial and postcolonial, margin and centre, colonisers and colonised, black and white, is an over-simplified

view of different regimes of reason, as usually all binarisms are. The assumption that there is always an opposition to the other side requires that there are definite spaces and times. These definite spaces end up being outlined more ideologically than spatially or temporally, and the imaginary boundaries that set their limits are bound to the subjectivity of the postmodern look as problematised by Colás (1994).

Hatoum's novel seems to go through such direction since it emphasises the fact that there has been no ending for colonialism; the colonial nature of the contemporary experience of Amazonian natives and c*aboclos*—such as Nael and Domingas —does, in a way, show that postcolonialism is not at all what comes "after" the colonialism of the Amazon; it is, on the contrary, what stands for the institutionalisation of such colonialism in a hegemonic, however modern, episteme. In other words it feeds the system; it keeps it alive. The contemporary contextual moment might now be different, but the exploitation and animalisation of people like Domingas have not been left behind, it has only been re-systematised afresh in the terms of Latin Americanpostmodernity. Domingas is still deemed a savage in the midst of a civilised forest; she is still a slave, though now in a more updated style:

> I went out to do shopping at any time, and tried to help my mother, who never stopped for a minute. It was one thing on top of another. Zana invented thousands of tasks every day [...]. Also, there were the neighbours. They were a lazy bunch, and kept asking Zana to do little favours, and off I would go to buy flowers at a house out in the Vila Municipal, or a piece of organdy from the Casa Colombo, or take a message to the other side of the city. [...] To go into the Reinosos' kitchen I had to take off my sandals; that was the rule. In the house there were maids that Estelita always complained about to Zana. They were so clumsy, so carless, no use at all! There was no point in

> trying to educate these savages; they were all lost cases, an utter waste of time! (74-75).

What makes the situation of Nael and his mother—the former being a *caboclo* and the latter an Amerindian—even more problematic is their lack of what Robert Miles (1993, p. 23) calls a "universal citizenship". According to the author race ends up working as one of the several tools that effect the re-dimensioning of meanings and resources to those who can be seen as legitimate citizens by this new order dictated by capitalism. It is not the race of the margin per se that hinders the possibility of fighting against its inevitable exclusion during this process, but the specific instances that mark its impossibility of acquiring the "universal citizenship" that hegemony seems not only to propagate, but especially to merchandise—both for the ones who can get it as well as for the ones who never will.

What the author seems to bring up here is the fact that the social structures of some peoples and communities grant them more possibilities of articulation of a more delineated citizenship; this sense of belonging to a community or people actually enacts the very definition by which they are known. The universalisation of citizenship, or the identity of a people as a whole, comes to pass when the imposition of discourses of power establishes an idealised patter for citizenship that can only be reached when one modulates his/her singularities; that is, the Westernisation of the Amazon, even though coming from an identifiable and relative locale, is able to universalise a single notion of citizenship that no Amerindian can ever be capable of sharing with a cherry-picked elite. Ironically, this apparent impossibility of universalised citizenship is caused by the very same system that advocates its obliteration.

The matriarch in the house, Zana, even though valuing education as a possibility of granting Amazonians with this "universal citizenship" seems to endorse that only when it

goes to her sons—that is, those of purer breed. For Zana, Nael's condition places him in a distinct stage if compared to the brothers, and by obstructing his possibilities of studying as his only means to evade his impalpable and predictable destiny as a *caboclo* being left behind by the system, she seems to be willing to make that clear; if the brothers deserve the "universal citizenship" which is being brought by Westernisation, Nael's fate is to be forgotten by it; that is what is expected of him:

> I missed classes two or three times a week. With my uniform on and ready to go, Zana's orders put paid to my morning in school: 'You've got to pick up the dresses from the seamstress and the go by Au Bon Marché to pay the bills'. I could easily do those things in the afternoon, but she brooked no refusal. My homework was late; the teachers reprimanded me and called me thickhead, lazybones and worse. I did everything in a hurry; even now I can see myself rushing from morning till night, desperate to get some peace, to sit in my room far from voices, threats and orders (80-81).

The fact that Nael "could easily do those things in the afternoon" is an evidence that Zana's interest is not only in getting her dresses back or having her bills paid; she seems to be trying to (dis)place him in his preordained space as a *caboclo* who does belong to the system, but as far as he understands his roles—which are pretty limited—in it. For her it does not matter if Nael "missed classes two or three times a week" since a native as his mother or a *caboclo* like himself going to school stands for a useless effort—just like it seems useless for the neoliberal system to respect and listen to Amerindians and *caboclos* when the subject to be addressed is their part in the contemporary developmentalist picture.

Zana, therefore, by "colonising" Nael, seems here to impersonate this new face of Imperialism, one that, by pro-

moting the sole maintenance of colonialism, problematises the notion that the "post"-colonial Amazon is deprived of the colonial Amazon. Discursively it is fairly undemanding to assert that the melting pot resulting from the colonisation and neocolonisation of the Amazon has created a hybrid but equally autonomous population; however, if this were really one of the goals of Western development, then its homework would be much later than Nael's.

Nevertheless, despite the unquestionable correlation between the colonial and the postcolonial Amazon, these two distinct periods, perspectives, and possibilities of transformation cannot be understood as defining interchangeable historical moments since one is permeated by binary social, political, ecological and racial notions while the other is marked by the opportunity of relativisation of the hegemonic discourses that have nourished such dichotomies. Indeed, it is exactly "because the relations which characterised the colonial are no longer in the same place and relative position that we are able not simply to oppose them but to critique, to deconstruct and try to go beyond them" (HALL, 1996, p. 254).

This is why Hall (1996, p. 251) still argues that in this postcolonial moment, the transverse, transnational, transcultural movements, which were "always inscribed in the history of colonisation, but carefully overwritten by more binary forms of narrativisation, have, of course, emerged in new forms to disrupt the settled relations of domination and resistance inscribed in other ways of living". That is, pre-assigned meanings of domination, resistance, freedom, autonomy are disrupted by "the transverse, transnational, transcultural movements" upheld by the protagonists of this "postcolonial moment". If Yaqub is the protagonist of Western progress, Nael, Domingas, Halim, and Omar are the protagonists of a "counter-progress", the ones whose lives deviate from the main theme performed by Yaqub inasmuch as the whole

narrative becomes discombobulated by their version and experience of events.

Omar, in this sense, seems to be the one who emerges in *The Brothers* (2000) as the postcolonial subject who most draws the attention not only of other characters but also of the reader due to his excessively uncommon "ways of living", reason why he becomes the laughing stock of the neighbourhood: "He filled his hands with the little pink fruits, and hungrily bit into the ripe ones, purple and fleshy. The children from the slum came to plague him: a grown man like him, on all fours, smelling the flowers, twisting the ingás and sucking their white berries" (HATOUM, 2000, p. 204). Omar's contact with the Amazon, with Manaus, indeed "disrupt the settled relations" which are common in the region, and, although Nael finds his behaviour quite bizarre, the reader notices that, as mentioned before, the narrator gradually starts to crave Omar's self-indulgence: "He enjoyed this freedom, and even made you feel like doing the same" (HATOUM, 2000, p.220).

One could, thus, draw a parallel between the differing but interrelated ways in which the stability of the hegemonic system is threatened by the postcolonial subject represented by Omar through his queer perspectives and behaviours. Notwithstanding his individual interests—this he shares with the system—when making his "deviant" choices, the norms of progress cannot afford to allow deviances to happen; the fact that Omar himself is not bothered whatsoever by the nonwestern character of both the Amazon and his daily activities, the means whereby he chooses to pursue joyful events— such as the one just mentioned—are absolutely unnerving for the Imperial system.

Finally, perhaps one could conclude that Omar's behaviour is a hazard for hegemony because it not only problematises universal beliefs about freedom and autonomy, but also regarding how time and space should be managed in order to

be mastered. While Yaqub is willing to accept each step of a capitalist mainstream chronology, studying and working hard in order to enjoy life only after retiring—such as most of us have learned to do, Omar is not following such pattern at all; if Yaqub looks at the future as the possibility of life, Omar looks at his present, endeavouring to enjoy every moment he can; and such behaviour is contemptible in a capitalist world.

In such world one is not supposed to be as happy "as a kid", to enjoy a moment without paying for a ticket, to feel free without being westernised; those who do it are, like Omar, considered scatterbrained, irresponsible, selfish, reckless, and obtuse. This is, nonetheless, not the case whatsoever; in this sense Halberstam's (2005, pp. 4-5) words might conclude this topic better than I would: "Within the life cycle of the Western human subject people who live in rapid bursts [...] are characterized as immature and even dangerous. But their ludic temporality [...] reveals the artificiality of our privileged constructions of time and activity".

Final Remarks: So "Where" and "When" is the Amazon?

It is clear that Hatoum's characters, especially Omar and Nael, put into question the hegemonic notions of time and space; the fact that they bring forth an Amazon which does not fit in the mainstream chronologies of globalisation and progress, allow the reader to rethink about such biased narratologies. It is the margin trying to communicate with the centre, and Gledson's translation empowers such voice even more. Are Hatoum's characters going to be heard now that they are able to speak in thehegemonic language? Well, it is complicated; let's just say the international book trade is not so worried about counter-hegemonic discourses since it represents the hegemonic ones; that is, it allows the margin to speak, but no one can be sure there will be someone listening to it.

Maggio (2007, p. 17) poses that "[t]he international book trade is a trade in keeping with the laws of world trade. It is the embedding network which moves books as objects on a circuit of destined errancy." Deemed a commodity, and depending on editorial and governmental interests, the conditions that circumscribe avant-garde literature produced by authors like Hatoum and translated by professionals like Gledson go way beyond its literary potential or quality. Maggio (2007, p. 17), as a translator, finds it difficult to balance the financial and ideological interests that permeate his job and, dispassionate, believes that most translators operate in similar conditions: "At one end, the coming into being of the subject of reparation; at the other end, generalized commodity exchange. We translate somewhere in between".

The in-betweeness of translators is like the in-betweeness of the Amazon, lost between the noncommercial and commercial, the savage and civilised, the backward and progressive, the past and the future, the modern and postmodern. Where it is it cannot go anywhere else for both the region and its inhabitants have been deprived of belonging in a world that, as we(st) learned to believe, has very greedy and egotistic owners. Nevertheless, if one insists on translating such picture might, sooner or later, become at least less acceptable. In the words of Judith Butler (2004, p. 228): "[I]t is only through existing in the mode of translation, constant translation, that we stand a chance of producing a multicultural understanding of [...] society. The unitary subject is the one who knows already what it is [...]".

It is, indeed, much more comfortable to be sure about the chronological status of our lives, to understand the Amazon as representative of our past and, for instance, the US as a token of this futurity we must eagerly aspire. If people have been blinded by the system, if their eyes have been directed to one single possibility, translation is potentially capable of promoting the inverted process. Giving literary translation

the attention it deserves, thinking of it ideologically—rather than economically, the world would possibly stop being so marginalising and centralising in order to become more entwined and intermingled by all margins which, together, could easily disrupt and resignify what is currently taken as universal.

Notwithstanding how informational globalisation has made the world, or how technologically capable of interacting we have become, the centre has been designed as unable to change, unable to ask if its mainstream chronology is, indeed, accurate and if its notions of time and space are as all-embracing as they are deemed. Still according to Butler (2004, p. 228), hegemony is represented by the already mentioned "the unitary subject": "the unitary subject [...] enters the conversation the same way as it exits, who fails to put its own epistemological certainties at risk in the encounter with the other, and so stays in place, guards its place [...] refusing self-transformation".

Is this "unitary subject" becoming weaker or becoming stronger? Difficult to answer, again, since in some realms of society it seems to be close to disappearance and in others thriving from top to bottom. In the academy, through fields such as translation studies, postcolonialism, queer theory and etc. we(st) have learned to question some of the several hegemonic dogmas that permeate our society, and to give voice to marginalised discourses that had never been credited in the past.

But to achieve the understanding and equal rights that these areas privilege we must also change economics as to question the commodification of our space, time, culture, and life. Coulthard (2012, p. 99) articulates an interesting question, and answering it sounds as the best way for concluding this article: "While Hollywood still reigns supreme and can truly be considered hegemonic, it is perhaps the case that English letters in general [...] have lost their hegemonic

position in the eyes of their own academic elites"? Probably the answer is "yes". But I am compelled to say that, unfortunately, this is far from being enough.

References:

ASHCROFT, B. *Key concepts in post-colonial studies*. London & NY: Routledge, 2007.

BUTLER, J. *Undoing Gender.* New York: Routledge, 2004.

COLÁS, S. *Postmodernity in Latin America:* The Argentine Paradigm. Durham: Duke UP, 1994.

COULTHARD, R. Domestication and Foreignisation in two translations of A Cartomante by Machado de Assis. In. GUERINI et al. Machado de Assis: Tradutor e Traduzido. Florianópolis: Copiart, 2012. pp. 87-107.

HALBERSTAM, J. Queer Temporality and Postmodern Geographies. In _____. *A Queer Time and Place:* Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York: NYU Press, 2005. pp. 1-21.

HALL, S. When was the Postcolonial? Thinking at the limit. In _____. *The Postcolonial Question.* London: Routledge, 1996. pp. 242-259.

HATOUM, M. *The Brothers.* Trans. GLEDSON, J. Bloomsbury Publishing: 2000.

MAGGIO, J. *Can the Subaltern Be Heard?:* Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak. Alternatives, v. 32, n. 4, pp. 419-443.

MILES, R. *Racism after Race Relations.* London & NY: Routledge, 1993

SPIVAK, G. C. *Translation as Culture.* Parallax, v. 6, nº 1 (2000), pp. 13-24

STEIN, S. J. and STEIN, B. H. *The Colonial Heritage of Latin America:* Essays on Economic Dependence. Oxford, UK: Oxford UP, 1970.

ADORNO, HORKHEIMER E HUXLEY: LEITURAS SOBRE NOSSO"*ADMIRÁVEL MUNDO NOVO*"

Maria do Carmo dos Santos[1]
Rafael Ademir Oliveira de Andrade[2]

Resumo**:** O presente trabalho analisa o romance*Admirável Mundo Novo*e o ensaio*AIndústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação das Massas* enquanto formas específicasde leitura de mundo. Pretende-se apontar semelhanças entre os dois textos, das formas como autores da sociologia e da literatura apreenderam o espírito da época, pois os trabalhos foram redigidos em meados do século XX, tendo seus autores presenciado as grandes guerras mundiais, a quebra da bolsa de valores, as ditaduras nacionalistas e a vitória do capitalismo no ocidente enquanto forma hegemônica de construção de valores e sujeitos. Tanto o romance quanto o ensaio apresentam uma sociedade controlada por um intrínseco sistema de dominação das subjetividades, voltada para o consumo e apatia política, visando à estabilidade e coesão social extrema, uma alternativa para a iminente destruição que apontava para o futuro da humanidade no século XX.
Palavras Chave: Indústria Cultural. Huxley. Sociologia. Literatura.

STRIPS FROM THE "*XAXADO* GROUP": FROM CULTURAL INDUSTRY UP TO THE DEVIANT READER

Abstract**:** The present work analyzes the novel*Brave New World*and the essay*TheCulture Industry: The Enlightenment as Mystification of the Mass* as specific

[1] Psicóloga, Mestre em História e Doutora em Educação. Professora da Universidade Federal de Rondônia. Departamento de Educação e do Mestrado em Educação da UNIR — profpaz@hotmail.com
[2] Cientista Social e Mestrando em Educação pela Universidade Federal de Rondônia. Bolsista CNPQ — Capes — rafael_ademir@hotmail.com

ways of readingthe world. It is intended to point out similarities between the two texts, the ways in which authors of sociology and literature seized the zeitgeist, because the works were written in the mid-twentieth century, the authors have witnessed the great world wars, the stock market crash of values, nationalist dictatorships and the victory of capitalism in the West as a hegemonic form of building values and subjects. Both the novel and the essay present a society controlled by an intrinsic system of domination of subjectivities, consumption-oriented and political apathy, aiming at stability and social cohesion extreme, an alternative to the imminent destruction that pointed to the future of humanity in the century XX.
Key Words: Industrial Culture. Huxley. Sociology. Literature.

Introdução

Admirável Mundo Novo foi escrito em 1931. O ensaio de Adorno e Horkheimer — A Indústria Cultural — foi escrito em 1947. O primeiro foi escrito no intervalo entre a primeira e a segunda guerra mundial, dois anos após o grande "crash" da bolsa de NovaYork, num momento em que Aldous Huxley se encontrava diretamente ligado com a indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

O ensaio dos pensadores da escola de Frankfurt foi escrito dois anos após a segunda guerra mundial, sendo que os dois pensadores que desenvolveram este trabalho viveram a primeira guerra, o "crash" e a segunda guerra mundial, assim como Huxley, que reescreve a introdução de seu livro em 1946.

Algo que une os dois textos é o pensamento negativista frente ao futuro que se apresenta para a humanidade após o período turbulento que passou no século XX. Não é possível

compreender estas obras sem perceber o sentimento de pessimismo experimentado pela humanidade nesse século, como foi apresentado pelo historiador Eric Hobbsbawn na sua obra "A era dos extremos".

Este século XX é marcado pelas guerras, pela ascensão dos Estados Unidos como nação mais poderosa, do nazismo, fascismo e por um grande desenvolvimento científico. Sobre o signo do progresso, o mundo esperava que se chegasse a um nível de bem estar social, entretanto este desenvolvimento se transformou em uma ascensão de uma sociedade técnico-bélica, com períodos de decadência social, do controle econômico de um grupo diminuto de indivíduos e a guerra fria, que deixou a humanidade nas iminências de uma destruição totalizante.

Aldous Huxley, no prefácio para a edição de 1946 escreve sobre os radicais nacionalistas do século 19, que impuseram sua vontade sobre o mundo, gerando consequências que todos conhecemos "bolchevismo, fascismo, inflação, depressão, Hitler, a Segunda Guerra Mundial, a ruína da Europa e a fome quase universal"(HUXLEY, 1985, p.11).

Em sua habilidade profética, Huxley aponta, em 1946, dois caminhos para o mundo: Os totalitarismos nacionais militarizados ou um totalitarismo supranacional suscitado pelo caos social do progresso tecnológico, o que poderá se transformar em Utopia[3], graças a uma necessidade de eficiência e estabilidade desta sociedade. Se antes, no período entre guerras, Huxley pensava que estávamos separados 600 anos de Utopia, em 1946 ele diminui este tempo para duas

[3] Utopia é a forma pelo qual Huxley chama o mundo de Admirável Mundo Novo. Neste trabalho, houve uma grande dificuldade em escolher este termo ou o termo distopia, que seria em linhas gerais, como uma utopia ao contrário. Escolheu-se usar o termo Utopia para representar o mundo apresentado no romance, apesar das inúmeras reflexões teóricas e ontológicas realizadas.

ou três gerações, "A não ser que o mundoexploda antes" (1985, p. 14), pois o romancista inglês tinha o medo que perpassava o ethos da época.

Nesse trabalho, pretende-se realizar a análise destas duas formas de ler o mundo. O Estado Mundial do romance pode ser lido enquanto uma Sociedade da Total Administração (MATOS, 1993, p.30) de Adorno e Horkheimer, que é uma sociedade onde não há oposição, onde os conflitos foram diluídos dentro da própria sociedade consigo mesma. E mais, pode-se afirmar que Adorno, Horkheimer e Huxley beberam da mesma perspectiva sócio-histórica.

Ao passo que os pensadores da escola de Frankfurt usaram de seus ensaios para representar esta sociedade que, após um iminente colapso se entregou (ou foi tomada de assalto) ao controle de uma elite perversa, o romancista inglês utilizou-se da linguagem literária para apresentar essa perspectiva supracitada. E apesar de que o ensaio deAdorno e Horkheimer parte de uma perspectiva do "real", o romance não se "desliga da realidade", pois parte-se do pressuposto que não é possível realizar este processo de desligamento na construção literária[4].

Os textos principais de leitura desse trabalho são o romance "Admirável Mundo Novo" e "Indústria Cultural e Sociedade", e se baseando em leituras complementares para realizar tal leitura, não esquecendo que Adorno parte da arte para analisar a sociedade de sua época e que o romance de

[4] Parte-se de Pierre Bourdieu (1996) para afirmar que as obras literárias são um produto da ação humana, formadas e tomadas conhecidas a partir das relações de poder dentro dos campos sociais, visando perceber as condições sociais de produção e recepção destas obras literárias e das intencionalidades políticas do autor, dos receptores e dos elementos de distribuição. Ainda para Adorno (1998), a obra de arte se articula com a realidade não estabelecendo uma relação direta com a mesma, mas apontando uma forma de mediação crítica entre a realidade e a construção ficcional.

Huxley se configura enquanto arte cada vez mais presente na nossa realidade. Pode-se afirmar que o condicionamento social do romance é realizado, em "nossa realidade", pela vontade da indústria cultural.

Duas Leituras: Indústria Cultural e Utopia

Tende-se a pensar que o mundo moderno está inserido no caos absoluto e que os eventos históricos e sociais ocorrem ao total acaso. Para os pensadores aqui confrontados, essa forma de pensamento comum é negada. Em Utopia, pode-se ler o Estado Mundial enquanto um elemento de controle total da vida social, da história, cultura, dentre outros elementos. Adorno e Horkheimer (2002, p.7) negam a lógica-sociológica que parte do pressuposto de que o fim da objetividade religiosa, do total desenvolvimento do capitalismo, a grande diferenciação técnica e especialização social mergulhara o mundo no caos total. Para esses pensadores, o mundo se encontra cada vez mais controlada, dando a tudo "um ar de semelhança", uma forma de elogio à vitória do capital e das máquinas criadas pela ciência bélica[5].

Separados em suas casas higiênicas, o ser moderno que se diz independente é ainda mais facilmente submetido à lógica do capital. É como se estes indivíduos modernos exercessem sua liberdade em relação à vida social manipulada, tendo como limites os próprios limites da sociedade. Como em Admirável Mundo Novo, onde os indivíduos tem a liberdade para exercer sua sexualidade, seus hobbies, suas leituras, suas experiências todas controladas pela higiene do grande laboratório que é toda a sociedade. Não se pode ne-

[5] Estas leituras podem se aproximar de 1984 de George Orwell, do filme "V de Vingança", de Farenheit451, dentre outras obras que apontam os conceitos de utopia e distopia.

gar que existem em nossa sociedade tais instrumentos de controle e podemos elencar a mídia, o trabalho alienante, o consumo desenfreado e competitivo, etc.

Os "dirigentes" de nosso mundo, assim como os Diretores da Utopia de admirável mundo novo, não estão mais interessados em disfarçar seu poderio sobre as massas, a sua autoridade se reforça quanto mais é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais o interesse de parecer arte, sua existência é justificado pelo lucro. Pode-se afirmar que uma boa parte da existência é justificada pelo capital e organizada a partir dele, afinal, por qual outro motivo chamaríamos de "era do capital" o sistema econômico e social que vivem os homens modernos. Esta vida voltada para o capital, para o lucro não é mais disfarçada, os homens mais poderosos são aqueles que detém capital econômico e mesmo nos campos mais distanciados desta forma de capital específica, como o campo artístico é bombardeado pelas possibilidades de "Best Sellers" e "Sucessos de Bilheteria". Nas palavras de Adorno e Horkheimer:

> A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em principio a transposição — tantas vezes grosseira — da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 30).

Tal qual em Admirável Mundo Novo, "a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena." (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.9). A ciência e a arte usadas como alienação, difundida pelas próprias massas e justificada pelo capital, são estas afirmações que cruzam os dois mundos: o "nosso" e o do romance. Os elementos tecnológicos que hoje são desenvolvidos não avançam em tecnologia por seu caminho esperado de desenvolvimento, mas por sua função na

economia contemporânea, e por este motivo se modificam diariamente, pois a necessidade de consumo pelas grandes indústrias é diária. Para Adorno e Horkheimer, há uma formação de consumidores para todos os produtos ha serem consumidos, consumidores são formados para produtos específicos. Citando-os literalmente:

> Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias de revistas diferentes preços, não são fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los (ADORNO; HORKHEIMER, p. 12, 2002).

Os produtos são desenvolvidos pelos trabalhadores à pedido de um controle estatístico, onde os consumidores são divididos em cores e números. É possível que haja certa resistência dentro desta sociedade controlada e por mais haja espaços de resistência, esta tentativa de fugir do controle central já é reprimida pelo controle da consciência individual. Os talentos individuais (ou considerados individuais) pertencem à industria cultural pois se não fossem, seriam reprimidos ou não se adaptariam.

Segundo Adorno e Horkheimer (2002), o trabalhador em seu tempo livre deve orientar suas ações pela unidade da produção. Toda forma de ação, de consumo, de resposta já está previamente condicionada pelo esquematismo da produção, tudo já está classificado. De fato, a indústria cultural comanda qual a festa do final de semana, o melhor lugar para se passar as férias, ela gera o local, a natureza enquanto algo que pode ser consumido e gera o consumidor, dividindo o espaço e a natureza em categorias, acessíveis à classe A ou B. Em resumo, até a natureza é estratificada em classes de consumo que correspondem às classes econômicas e sociais.

Em Admirável Mundo Novo, cada classe social possui uma forma de esporte a ser praticado, sendo que os Alfas sempre estão viajando pelos ares com seus "foguetes azuis" e

"planadores", enquanto as classes inferiores visitam os campos de esportes evoltam apertados nos grandes túneis de metrô, deixando no campo parte de seu dinheiro adquirido no trabalho. A semelhança é perceptível, basta lembrar-se dos grandes clubes sociais para a classe A e o futebol, que lota os estádios de consumidores e torcedores cegos, que mesmo entre si se dividem em classes de acordo com o capital envolvido.

Desta vida organizada pela produção, mas a arte está intrinsecamente organizada em categorias sociais de consumo e divulgação. Neste sistema de reprodução, a arte nãoé mais criada, apenas reproduzida sobre uma nova roupagem, a partir de "entidades invariáveis, quanto o conteúdo particular do espetáculo, aquilo que aparentemente muda, é, por seu turno, derivado daqueles" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.15). A repetição da arte é a repetição dos sujeitos, a manipulação da expressão particular é a manipulação dos sujeitos. Por este motivo que o particular, uma revolta contra a organização totalizante, deve ser suprimido mesmo entre aqueles mais ditos mais livres, os artistas. Na Indústria Cultural, mesmo as expressões mais livres estão controladas.

A indústria cultural pôs fim à insubordinação da arte. Ela parte daqueles efeitos reconhecidos pela arte que parte dos sentimentos de agregação dos indivíduos e ignora a obra. O mundo é duplicado no cinema sem direito à reflexão, nas palavras de Adorno eHorkheimer (2002, p. 16), "quanto mais densa e integral a duplicação dos objetivos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema". O cinema de "nosso mundo" é representado pelos sociólogos de Frankfurt. Aldous Huxley trás o cinema sensível. Na página 150 da edição em que tenho acesso, o Selvagem John e a Alfa Lenina, o par romântico dentro de Utopia, vão assistir à uma sessão de cinema sensível. O que é um encontro padrão, cinema sensível e ao ato sexual em

seguida, que não difere do nosso encontro padrão de festas de final de semana ou de outros ritos sexuais modernos.

As formas do cinema, do romance e da nossa realidade, são feitos para que sejam apreendidos de formas rápidas e objetivas, vetando a reflexão do telespectador, para não perder os fatos que se desenrolam à sua frente, o ritmo e o dinamismo servem para que algo extremamente familiar se torne algo com teor de novidade e surpresa. Esta arte é para entreter e manter a estrutura social é a arte da indústria cultural. Por mais que alguns críticos de arte modernos reclamem da força geradora de nossa sociedade moderna, a indústria cultural é o estilo mais forte de nossa atualidade, que visa controlar a arte de cima para baixo em todas as instâncias.

Até mesmo a arte de vanguarda é taxada pela indústria cultural, a partir da mediação de suas proibições. Proibindo certos aspectos, ela forma sua antítese e forma seus revolucionários que são uma fala de rebeldia controlada, como única maneira de se dizer que existe rebeldia.

Esta rebeldia, assim como a crítica literária, as reflexões sobre arte e sociedade"já está reificada como viável antes mesmo que se dê aquele conflito de hierarquias"(ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 21). As palavras são previstas e as críticas não irão mudar as hierarquias, apenas reforçá-las. O que resiste só pode sobreviver ao integrar-se, ou tornar-se alegre. Esta forma de revolta, que não pretende a mudança da sociedade, é uma forma de homenagem à fábrica, gerando uma nova ideia para sua continuação. Esta situação dupla, da sobrevivência e da revolta não transformadora permite que sobreviva "a tendência do liberalismo em deixar aberto o caminho para os capazes" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002. p. 25).

Em outras palavras, vivemos sobre a caricatura do estilo, tudo é copiado, reaproveitado pela indústria cultural, o

lucro e a reprodução das estruturas sociais estão acima da criação puramente estética. A ideia deste estilo puramente estético é, para Adorno e Horkheimer, uma fantasia retrospectiva dos românticos. Tanto em Admirável Mundo Novo quanto em nossa sociedade moderna, a obra medíocre se mantém pela semelhança e identidade com elementos do passado ou pela repetição de elementos do cotidiano (o amor não correspondido, traição, os ritmos que fizeram sucesso comercial, o tema literário da moda, etc.).

A relação entre indústria cultural e divertimento é ainda mais perversa e a arte cumpre esta função de diversão. Ela exerce sua influência sobre os cidadãos a partir desta arte ao transformar em divertimento tudo aquilo que poderia se considerado uma afronta ao cidadão. É o caso dos programas de humor que trabalham com política, dos que degradam o ser humano em sua experiência social mais deplorável. Poucas coisas chocam o homem moderno, as notícias de jornais transformam os crimes e as doenças em algo, quando não engraçado, em algo cotidiano. É por meio da apatia que a indústria cultural exerce sua influência. A força da indústria cultural se mantém "pelo contraste formado pela onipotência em face da impotência" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 32), sendo o homem aquele que crê em sua impotência frente ao poder do grande leviatã social.

Esta caricatura do estilo a partir das produções da indústria cultural têm o objetivo de ocupar o tempo do trabalhador nos intervalos do trabalho, e os grandes artistas e filósofos são agentes disto. A "cultura" é o elemento desta indústria, são os grandes heróis, escritores, artistas, cineastas, festas regionais, dentre outros elementos que ocupam o tempo do trabalhador, mantendo-os inertes neste intervalo. E os seres que possuem certo senso crítico e competências diferentes das esperadas pela fábrica social são exilados. Esta forma de exílio se dá de várias formas, da exclusão social (pela loucura, pela presunção de serem superiores) à exclusão

geográfica, exercida sobre os grandes intelectuais de esquerda isolados em vários locais do mundo durante o século XX, como exemplos temos a Segunda Guerra Mundial e a Ditadura Militar no Brasil.

Esta exclusão é reflexo deste atentado contra à cultura, à estabilidade social, que são locais democráticos, que dividem tudo à todos (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 28). Após esta expulsão, os consumidores voltam a se ocupar com a reprodução do sempre igual, com a aparente ordem dentro dos regimes totalizantes que os cidadãos de bem insistem em defender a partir de sua apatia política. Esta apatia é formada pela própria sociedade. Não se pode esquecer o cerne deste trabalho. Parte de dois textos, — o romance *Admirável Mundo Novo* e o ensaio sociológico *A Indústria Cultural: OIluminismo como Mistificação das Massas* — um literário e outro sociológico paradescrever duas visões de mundo, uma dita ficcional e outra que visa se aproximar da"verdade social" e mais, aproximar estes textos em uma análise que vise a comparação direta entre as duas perspectivas. Aldous Huxley, o romancista inglês, descreve uma sociedade controlada pelo Estado Mundial, onde as pessoas são criadas em série e têm sua vida predestinada, do nascimento à morte.

Adorno e Horkheimer, pensadores da escola de Frankfurt partem da arte para descrever uma sociedade totalmente controlada pela indústria cultural, controle que parte das subjetividades até mesmo para as antíteses sociais. As duas formas de visão de mundo partem do "espírito da época" da metade do século XX, pois os textos foram escritos ou pensados na década de 30 a 50, e já antecipam profeticamente a sociedade controlada e direcionada ideologicamente pela classe dominante, pela chamada burguesia do capitalismo consolidado.

Uma das formas pela qual a sociedade e a indústria cultural mantêm o seu poder sobre os sujeitos é pela indústria do divertimento. Ela parte da transformação de tudo aquilo

que pode ser considerado "sério" em algo divertido, visando a única ideologiados magnatas da arte moderna, os negócios (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 32). A diversão é procura nos espaços entre uma jornada de trabalho e outra, uma fuga do trabalho mecanizado para que se possa estar renovado para a nova jornada. O trabalhador geralmente parte para o cinema, para as novelas da televisão aberta, programas de humor, musicais, jogos de futebol, dentre outras formas de arte e diversão com este objetivo.

Esta forma de arte repete a função dominadora da ideologia dominante[6]. Ela possui um conteúdo que leva à apatia, não à reflexão, não exige esforço algum de reflexão e imprime em si os moldes da dominação que advém da fábrica, da escola, da igreja, que reforça estas estruturas de dominação. O que assiste, ouve, joga não deve pensar com a própria cabeça, nenhuma obra de arte que leve à reflexão é bem vista — ela deve ser cada vez mais moderna, mais líquida, mais entreter do que cultivar a revolta. Só a ausência de significado deve ser levada em consideração, só o que reproduz o sistema.

Estas afirmações advêm da leitura sociológica. Aldous Huxley aponta em seu romance uma leitura interessante deste aproveitamento. Helmholtz declama para Bernard Marx versos que o levariam ao conflito com a autoridade (HUXLEY, 1986, p. 160). Estes versos tinham como objetivo levar criatividade ao ensino de Engenharia Emocional (dentro do romance, a parte da ciência que ensinaria o processo de condicionamento mental ou "consciência de classe" dos indivíduos), mas a criatividade não é algo desejado pelos Diretores, sendo que os próprios educandos denunciaram o profes-

[6] Cabe ressaltar que para os pensadores da escola de Frankfurt, a diversão desenfreada está no lado oposto da arte, sendo sua antítese, sua negação extrema. Desta forma, os artistas dominicais são apenas instrumentos da reprodução da máquina social e não artistas, pois a arte leva à reflexão e por isso ela é algo em vias de extinção.

sor. O poema fala sobre a noite, a solidão que aflige o poeta após as diversões da noite, algo que não deveria existir dentro da utopia e que Helmholtz resolve narrar.

A poesia reflexiva, que foge dos padrões da sociedade, leva à expulsão do autor para uma ilha distante. Os que não se encaixam devem ser expulsos, tanto em utopia quanto na sociedade ocidental do século XX, afirmam os autores aqui lidos. O mesmo pode ser dito sobre as reflexões que John, o selvagem, estabelece sobre Shakespeare, comparando-o com o mundo de utopia, por levar à esta reflexão, Shakespeare (entre outros clássicos) foram retirados do contato com as massas. Um fato interessante é que esta diversão advinda da arte não torna mais humana a vida dos seres humanos. Agrande indústria cultural utiliza de seus poderes para gerar um filme que divertirá um número sem fim de espectadores, gerando lucro e alienação continuada, mas não utiliza suas capacidades visando eliminar de fato a fome. Ela pode até mesmo dissimular que o faz, quando se sabe que uma massa de famintos e desesperados forma o exército de reserva ideal para os capitalistas.

Ao encher a tela de ação, maravilhas, corpos sensuais, a indústria cultural promete aquilo que ela mesma, na vida prática, nega à massa de trabalhadores. Este ato de ver o corpo, o carro, a casa desejada, gera no sujeito duas posições: a de desejo contínuo e sujeição ao capital e uma perspectiva chamada por Adorno e Horkheimer de masoquista, de gostar daquela privação. O sexo que é reproduzido na tela transforma o sexo em algo banal e reprimido, é como o sexo em utopia, liberado como forma de se estar unido com a sociedade, mas não como algo realmente desejado. Como afirmam:

> O *fun* é um banho medicinal. A Indústria dos divertimentos continuamente o receita. Nela, o riso torna-se um instrumento de uma fraude sobre a felicidade. Os momentos de felicidade não o conhecem; só as

> operetas e depois, os filmes apresentam o sexo entre gargalhadas. (...) A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 38-39).

A indústria cultural transforma a renúncia em algo alegre. Ela aponta uma liberação sexual ao passo que reprime os corpos nas suas relações tradicionais fora da arte. O coito que não pode ocorrer prende o sujeito limitado pela tradição à tela da televisão, às novelas. A arte já não se pretende fazer uma análise da sociedade a partir da ironia, do exagero, do descaso, mas outra forma de expressão surge, se intitulando arte, e está totalmente subordinada ao progresso.

Cultura e entretenimento estão intrinsecamente ligados, com a depravação da cultura (clássica, reflexiva), e com a ascese forçada do entretenimento. A diversão é tomada, em utopia, como um elemento de coesão social. Desde os jogos sexuais da infância, dos encontros sexuais na adolescência e idade adulta, das conversas e dos cantos comunais, as cerimônias de solidariedade[7] onde os indivíduos bebem e comemora o próprio aniquilamento no meio social, a diversão é uma forma de coesão, e formas específicas de se divertir. A cerimônia da solidariedade é uma verdadeiraexaltação religiosa da sociedade. Nela, os indivíduos cantam e declamam versos em prol da aniquilação do individuo frente ao poderoso ser que é a sociedade. Há a existência de um "ser maior" que se apresenta no aniquilamento dos indivíduos, feito a partir da ingestão de grandes doses de soma.

Esta passagem faz lembrar a perspectiva de Durkheim de que a religião é na verdade a louvação á sociedade, mas apresentada de forma crua e direta. A cerimônia da solidariedade termina com uma grande orgia, onde todos se perdem e se fundem no ato sexual. Pode-se refletir como as grandes

[7] Na edição que foi usada para se confeccionar esta leitura, pode-se ler sobre a cerimônia da solidariedade da página 79 a 85.

festas de final de semana da sociedade capitalista ocidental, onde os sujeitos se livram do trabalho para louvarem o capital, onde as estruturas de poder de fábrica são reproduzidas na divisão de bens consumidos, nas mulheres (ou homens) adquiridos pelos indivíduos e a alienação que percorre as massas é louvada mediante as músicas e danças que reproduzem esta apatia política. Como afirma Adorno e Horkheimer (2002, p. 44), o negócio e o divertimento são formas de apologia à sociedade e divertir-se significa estar de acordo. A diversão só se consolida quando se encontra distante dos processos sociais, quando ela é alienante,"divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 44).

Divertir-se significa consumir camisas de time, kits de abada, ingressos de shows, carros do último ano, consumir álcool em excesso, crer no céu que vem, etc. Divertir-se é rir mesmo ao controle absoluto e a morte de vários indivíduos que deveriam ser considerados próximos ou até irmãos. Divertir-se significa visitar os campos de golfe, dar uma volta de flutuador, cruzar o oceano no foguete azul para ver os selvagens da América, é ingerir soma (mistura de álcool e religião, sem efeitos colaterais) com outros onze indivíduos e se entregar a orgia sem lembranças, é estar cada semana com uma mulher diferente, é receber sua dose de soma após oito horas de trabalho na fábrica.

Um dos grandes segredos da indústria cultural é fazer com que os sujeitos controlados pensem estar agindo como sujeitos pensantes, quando se visa evitar o contato destes com a subjetividade. É coisificar os sujeitos sem que eles percebam. É condicioná-los socialmente para quem pensem que são livres, quando são controlados.

A indústria cultural objetiva criar o "homem genérico", que pode ser reposto, substituído facilmente por outro e para isso ele tende a se esforçar para se manterfuncional, coeso,

preparado para as exigências da máquina que o formatou. Uma das formas de se manter os indivíduos controlados é a ilusão da mudança de classes. Obviamente, quando se induz o sujeito à adoração às classes superiores (as elites), deve-se proporcionar aos mesmos a ilusão de que poderão ocupar aqueles postos na escala social.

Por detrás de um cálculo de probabilidades, há a perversidade da ação da indústria cultural. As novelas, o cinema, a mídia televisiva de notícias, as revistas, apontam empregadas domésticas que se tornaram madames, estas formas de produção apontam que isso é possível, mas que há ainda uma grande separação entre as massas e a elite. A crença no acaso da riqueza espontânea dá a sensação de liberdade onde tudo está controlado, dá a sensação de mudança onde estamos todos determinados a ocupar posições específicas. O acaso de torna um elemento social, pois as massas creem na sua ação e esta crença afirma que as relações ainda estão abertas á mudança, a riqueza do homem do povo.

Estes heróis, tendo como exemplo os novos ricos, são escolhidos cautelosamente, há uma "seleção arbitrária de heróis e ocorrências médias". Em

Admirável Mundo Novo não há isso, as relações estão fechadas e o condicionamento social dos indivíduos faz com que eles amem a condição em que estão. Nesse aspecto, nossa indústria cultural se diferencia do controle social de utopia, mas em outros se aproxima, sendo até mais efetiva. Ela cria a sensação de ascensão social, permite apenas para sujeitos escolhidos e pune aqueles que tentam fazê-lo (como os criminosos e corruptos) sem que sejam aprovados pela máquina industrial, transformando-os em exemplos que aparecem nos jornais policiais.

A sociedade se repete, "O eterno sorriso dos mesmos bebês das revistas coloridas, o eterno funcionar das máquinas do jazz" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 51) faz rela-

ção com os indivíduos produzidos em série, das reproduções da consciência de classe da hipnopédia.

Se em utopia as pessoas aprendem a partir da repetição a amar aqueles que estão acima dela na escala social, a não reciclar objetos usados (pois consumir é mais importante, o novo é bom), a amar a sociedade e se perder nela, em nossa sociedade, amamos os bebês dos ricos e dos astros, ouvimos as músicas repetidamente enquanto elas aparecem no programa dominical, trocamos de celular tanto quanto podemos, osindivíduos se perdem nos programas televisivos. Com a devida proporção, Adorno, Horkheimer e Huxley estabelecem a mesma leitura de mundo.

E esta leitura de mundo se toca em variados pontos. E uma das mais importantesé o "combate ao sujeito pensante". No romance, este combate ao sujeito pensante aparece de várias formas: da relação de repulsa dos outros com Bernard Marx, que é um sujeito que pensa de forma individualista e reflete negativamente as relações da sociedade, da censura violenta contra a poesia de Helmholtz, que tenta ensinar de outra forma que não a convencional, à todo o preconceito contra a sociedade dos selvagens, com espaço para o individualismo e a solidão, para estes sentimentos que não existem mais em utopia, neste mundo os heróis desapareceram, pois não há mais resistência, individualidade, todos estão imersos na estrutura social.

Ninguém deve formalmente pensar, afirmam os pensadores da escola deFrankfurt, para isso, "todos são encerrados, do começo ao fim, em um sistema de instituições e relações que formam um instrumento hipersensível de controle social"(ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 52), a esperada ascensão do indivíduo parte da família, para a escola, para o trabalho, construção de sua própria família e dali, no álcool e na igreja até o fim de seus dias. Em utopia, do departamento de incubação e condicionamento, às escolas grupais, ao trabalho até a morte nos hospitais paraMoribundos,

os indivíduos são levados por um também "hipersensível controle social".

O indivíduo pensante é um perigo. O comportamento dos sujeitos é controlado pelo constrangimento dos outros, dos parceiros sexuais, dos professores, amigos, familiares pela moralidade, gostos de classe, consumo, salário, etc. Esta ação visa condicionar o indivíduo para a vida passiva em sociedade, como uma grande lição de hipnopédia, os indivíduos são ensinados a se calar e reproduzir o sistema nas escolas, igrejas e salões de festa. Pois a felicidade é se deixar imergir na sociedade, sem individualismo, negando sua perspectiva do que é ser feliz para aceitar este modelo advindo da sociedade. Ser feliz não é ler cem livros por ano, mas geralmente é comprar um carro novo e pagá-lo em cinco anos.

Essa passividade adquirida pela educação e pela coerção social torna o indivíduo em um elemento seguro (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 58). E o herói desaparece como aquele que seria o contrário à sociedade, uma forma de oposição. O novo herói é o individuo de classe média que se vende de melhor forma a elite e tem o novo poder de comprar novos objetos. O sujeito pensante e antagônico é reprimido, aoponto que um pseudo ser livre é tolerado desde que suas criações e ações estejam relacionadas com a sociedade. Por exemplo, o artista tido como revolucionário não poderá aparecer na grande mídia, e ser ouvido, se ele não estiver de acordo com o interesse dos grandes patrocinadores e uma classe de artistas revolucionário e vanguardistas são acolhidos por uma massa de consumidores com tendência para a mudança social, mantendo assim esta massa instável sobre o controle da palavra de um artista já controlado desde sua ascensão ao status de artista.

Nesse contexto, as criações e improvisos são expressões de uma "pseudo-individualidade". Em Admirável Mundo Novo, todos os artistas estão sobre controle doEstado, exilados ou em processo de identificação e isolamento pelos a-

gentes estatais. Dentro deste sistema de "liberdade, desde que dentro dos limites da sociedade" é que se constituem os indivíduos que, ao pensarem serem livres, são presos.

Até mesmo o pensamento sobre o belo é algo controlado. Não podendo ser diferente, só é considerado belo aquilo que é útil para o capital. As massas acreditam ser belo aquilo que aparece nas propagandas, daquilo que são ensinadas a achar belo. Os Ipsilons são seres baixinhos e deformados, perfeitos para trabalhar na fábrica, enquanto os Alfa mais são altos, brancos e esportivos, são belos e desejados. Por fim, pode-se dizer como forma de conclusão que a finalidade devorou a inutilidade. Toda arte que não for útil ao sistema é ignorada, assim como as pessoas, como o conceito de belo.

E o que mantém o belo funcionando como tal é a propaganda, que mantém viva a indústria cultural ao passo que mantém viva fingindo que os produtos fornecidos são algo novo, quando na verdade não é, "ela reforça o vínculo que liga os consumidores às grandes firmas" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 70) e sem ela, toda empresa é suspeita. Pois de forma técnica e econômica, propaganda e indústria cultural se mostram fundidas, pois é a propaganda que adapta o consumidor.

Elas geram até mesmo uma nova forma de fraternidade dentro da sociedade deslocada e fragmentada. A fraternidade das torcidas organizadas de times de futebol, das comunidades eclesiásticas, dos clubes de fãs, dos gostos musicais, etc. Esta nova forma de fraternidade gera consumidores específicos agrupados em grandes massas. Esta fraternidade reforça a dominação sobre os homens e mais, os protegem de desenvolver outra forma de fraternidade.

A indústria cultural é herdeira da função civilizatória da democracia de outrora (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 78), ela eleva todos os cidadãos a condição depossuidores de

livre escolha, desde que esta escolha revele-se como a escolha do sempre igual. Todas as formas de seitas, de pensamentos, de escolas levariam à mesma forma de dominação, pois os movimentos que se tornam agressivos a status quo e ao lucro são silenciadas pelas formas de coesão social. Como se a percepção do selvagem John, de Admirável Mundo Novo representasse isso. Negando o mundo de utopia e se apoiando na religião, na moralidade da culpa, ensaiando ser o novo Cristo, a outra escolha é, sempre, uma nova forma de alienação do processo.

A vida dos homens e mulheres, a vida que estes seres tentam levar no mundo moderno "documenta a tentativa de fazer de si um aparelho adaptado ao sucesso, correspondendo, até nos movimentos instintivos, ao modelo oferecido pela indústria cultural" (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 78), em suma, todas as ações, até mesmo as mais secretas são direcionadas a partir de um modelo dado pela educação, propaganda, moralidade, todas essas ligadas à ideologia do capital e a indústria cultural.

Nessa percepção não fugimos de Admirável Mundo Novo. Não fugimos da produção de homens para a produção e consumo de objetos, da sexualidade e promiscuidade direcionada, dos pensamentos mais íntimos direcionados pelo tratamento hipnopédico durante o sono durante a formação social do sujeito (na educação formal e informal), a sociedade presente em todas as formas. A solidão é ruim, a individualidade é permitida apenas dentro de limites, que não atrapalhem a sociedade, a coesão e estabilidade, que tanto o Estado Mundial quanto o capitalismo precisam para desenvolver suas ações, seu mercado, sua forma de organizar o mundo.

A indústria cultural não está cristalizada no passado, mas é cada vez mais impositiva nos dias atuais. "Não só Adorno e Horkheimer estavam certos ao localizar a indústria cultural, como esta, momento a momento, torna-se mais impositiva."(OLIVEIRA, 2003, p. 116). A mesma sensação que

tem o leitor de Admirável Mundo Novo, Fahrenheit 451, parece que o mundo caminhou para uma grande distopia, uma antítese de More (2000) e Campanella (1980), livros que retratavam sociedades utópicas onde a razão e sentimento humanitário dominava o mundo.

A leitura da indústria cultural deve levar em conta a transformação constante da realidade, pois ela é intrinsecamente ligada à tecnologia e por isso, deve se adaptar constantemente, como a transformação da televisão no novo discurso da indústria para as massas, chegando à quase totalidade da população, algo que os pensadores de Frankfurt já começaram a apontar em seu ensaio. Se Adorno e Horkheimer usaram orádio e o cinema como exemplo, e estes dois veículos de comunicação continuam a desempenhar quase a mesma função, hoje a indústria cultural se relaciona com a internet e com a televisão.

Para Newton Ramos de Oliveira (2003), as formas de interação entre a internet, a televisão e os produtores de cinema apenas reforçam estruturas já repetidas, colhendo os lugares comuns (opiniões e preconceitos) da massa e jogam de volta a partir de comentários sobre os jogos, os big brothers e sítios de rede mundial de computadores. E sobre os filmes inovadores, eles são esquecidos no limbo até o momento em que se encaixam nos padrões de mercado e se tornam repetições e pastiches de arte.

Identificando as formas de ação da indústria cultural: "Fazem parte da indústria procedimentos deste tipo: iludir, transmitir a aparência como se fosse verdade e"liquidificar" qualquer inovação que fure, como rebeldia típica da arte, as muralhas sólidas da indústria" (OLIVEIRA, 2003, p. 117). Os rebeldes são subvertidos em personagens televisivos, como os hippies subversivos transformados nos yuppies televisivos (citação de Oliveira), os moicanos dos Punks da década de 60 e 70, símbolos de guerra contra o sistema, são transformados em moda pelos mais famosos jogadores de futebol e a poesia

que nega o sentido são transformados em modinhas que reforçam as estruturas de dominação como a literatura de Carlos Moreira.

Os propósitos da indústria cultural não se confundem com a ideologia, apesar de andarem juntas. A ideologia pretende o *status quo*, quanto à indústria cultural pretende o lucro, a transformação da obra de arte em mercadoria pronta para ser consumida, pode-se afirmar que "As obras da indústria cultural reproduzem a produção em série, o fordismo aplicado à cultura num exercício criado e incrementado para a satisfação do mercado" (2003, p. 118), assim, pela repetição as obras de arte são reproduzidas com uma imagem de algo novo pelo fetiche implementado pela publicidade. Por este motivo também as personagens de Aldous Huxley fazem referência ao Ford como líder supremo e herói fundador mítico.

O interesse do capital é a reprodução e ampliação do capital. Se antes se pensava o inglês como língua dominante, hoje se percebe pela internet que o capital se instala e adaptam-se às mais variadas línguas, penetrando nas mais diversas sociedades. Neste processo, Huxley errou ao afirmar que apenas uma língua existiria na sociedade onde todos seriam controlados pelo poder da indústria cultural que, além de formarconsumidores e moldar subjetividades como faz nos tempos atuais, se tornaria ainda mais evidente este processo, conhecido e aceito por todos.

Em nossa sociedade, este processo é velado, as pessoas se dizem livres e com pensamento próprio, quando na verdade são meros reprodutores e o capital, ao aceitar as mais variadas línguas, não valoriza a cultura local, mas a submete aos seus jogos e tem, pela linguagem dos aparelhos tecnológicos e da rede mundial, o inglês como língua superior. Esse processo, de penetrar nas culturas e ter o inglês como língua superior, trabalham juntos ao impor o capitalismo

norte americano como cultura hegemônica e alcançar o maior número de mercados possíveis.

A ideologia, que visa o *status quo*, é supérflua hoje em dia. Tendo em vista que o pensamento positivista norte americano do "é assim mesmo" do determinismo histórico, da realidade, do fato como algo dado e pronto faz com que os indivíduos se conformem e pensem que mudar o sistema se torna algo impossível. A ideologia se torna ainda mais eficiente porque o sistema já se proclama eterno, pois ela, a partir de seus aparelhos de controle atua com o intuito de manter o Estado e as relações sociais como se encontram naquele momento ou de acordo com a intenção da classe no poder, com a supremacia da industrialização dos padrões culturais, sua atuação é ainda mais eficiente. Aportada na mídia, propaganda, arte e educação, os aparelhos repressivos que usam a força estão cada vez mais em segundo plano, dando espaço para os aparelhos ideológicos de controle (ALTHUSSER, 1985).

Os campos de concentração são dispensados, pois o controle evita a oposição, não há mais heróis, pois heróis surgem da adversidade e da instabilidade diz o romance de Aldous Huxley. A forma de discurso que levou os nazistas à guerra é o mesmo que mantém os sujeitos aceitando passivamente o mundo como algo dado ou como algo que pertence aos mais aptos.

O mundo é aceito passivamente, pois os indivíduos são ensinados a não refletir ao passo que pensam refletir a sociedade. Para as massas, a sociedade não pode ser pensada como injusta e a indústria cultural dedica grande força para manter o homem médio afastado da experiência reflexiva sobre a vida que leva.

Para Oliveira (2003, p. 120), "hoje em dia, a indústria cultural age, ou melhor, ataca, de preferência, o que conceituaríamos como sensibilidade, em especial como expressa na

literatura", marcada pelo impressionismo, pelo sentimentalismo barato, apelando para estes sentimentos. O que se produz na indústria cultural não pode serconsiderado arte pelo fato de vender sentimentalismo barato, ignorando a leitura da razão, arte, para Oliveira é a composição perfeita de razão e sentimento.

Cabe lembrar que Oliveira parte do conceito de que a arte é algo contra o instaurado, sendo que o senso comum afirma que arte é qualquer forma de expressão, não sabendo que arte como expressão do homem, unicamente, é uma forma de mercadoria surgida no século XIX, com o apogeu do capital e sua vitória sobre a arte subversiva. Esta arte subversiva perde espaço quando a lógica do capital e da produção em série chega até a arte.

Há uma crença de que decadência do modelo pré-capitalista e o fim dos grandes símbolos religiosos levaria um caos social. Para os frankfurtianos Adorno e Horkheimer, as imagens fornecidas pela industrialização e mercantilização dos produtos simbólicos abrandariam estas mazelas sociais crescentes, se tornariam a nova forma de controle sobre as massas, herdeira dos nobres de sangue azul, do poder teológico e do iluminismo.

Para Antonio Zuin (2003, p. 123), o atual processo de industrialização da cultura ainda conserva as características da forma em que os frankfurtianos a redigiram, que eles perceberam durante o exílio em solo americano, assim como Huxley também se exilou. Esta conservação do pensamento se mostra mais forte na formação de produtos e consumidores, padronizados e massificados como se fossem produzidos em série. Citando o autor, no capitalismo hordierno, a influência do processo formativo das pessoas justifica a reflexão da atualidade da indústria cultural na sociedade do espetáculo.

Nesse processo, A caverna de Platão é lembrada, uma fuga das ilusões do mundo a partir da razão, Descartes faz a discussão das coisas e da representação imagéticas que temos destas, a partir da atenção do espírito e da intenção de caminhar em direção à verdade, podendo questionar a tudo, até mesmo as autoridades.

Trazendo este pensamento para a indústria cultural, para Adorno e Horkheimer, se faz necessário recriar sentidos para as velhas ilusões gastas, tornando as ações da publicidade e da formação de consumidores cada vez mais violentas, pois há a necessidade de se renovar o poder das ilusões, do determinismo (ou fim) da história, da vitória suprema do capital sobre os sujeitos, da venda de ilusões ao passo que apenas a miséria é vivida.

As visões destes dois professores e estudiosos da teoria crítica trazem à tona a reflexão de que a indústria cultural, e se pode ousar dizer que Admirável Mundo Novo também, se torna cada vez mais presente em nossa atualidade. Ao passo que os anos passam a tecnologia se desenvolve e força a publicidade e a produção de sujeitos a desenvolver suas técnicas de controle das massas e a renovação dos produtos sempre repetidos sobre imagens novas.

Ou seja, que não se chega nunca à distopia pensada por Aldous Huxley, a estabilidade e controle social total, mas que se continua transformando os sujeitos em objeto, dividindo-os em classes inferiores e superiores, erigindo templos à ciência e ao deus sociedade ao passo que os filhos deste deus morrem de miséria e ignorância.

Considerações Finais

A reflexão parte de: Até que ponto o texto literário mergulha na realidade social e até que ponto vai o texto sociológico em sua intenção de "ler a sociedade"? No texto aqui

apresentado, podemos perceber que sociologia de Adorno afirma que um mundo idealizado como "futuro" e talvez "indesejável" por Aldous Huxley é muito "real" do que imagina o leitor do romance.

E se o romance Admirável Mundo Novo é uma previsão pessimista do mundo, onde um poder transnacional domina em todos os aspectos a vida dos sujeitos, a indústria cultural, filha e mãe do capitalismo é este poder transnacional. Pode-se dizer que o capitalismo pode ser considerado este poder, pois sua ideologia, sua forma de ver o mundo é levado a todos os processos sociais e a indústria cultural é a empresa que realiza a manutenção deste mundo.

A iminência da destruição do mundo esperada pelos cidadãos do século XX gerou uma forma de controle social, pensada pelo romance de Huxley e analisada pelo ensaio de Adorno e Horkheimer. Se esta sociedade controlada pela arte, pelas festas, pela educação, pelo controle econômico, etc. não explodirá em uma transformação total de suas estruturas só a história e o desenrolar das tramas sociais poderão dizer. Mas os heróis do ocidente e os heróis de Utopia, mesmo que assimilados pela cultura de consumo e entretenimento como foram Che Guevara, que se tornou uma marca a ser consumida e o selvagem John do romance analisado neste trabalho, mostram que existem espaços para a autonomia e individualidade apesar desta perspectiva negativa.

A cultura — enquanto construção social de objetos, hábitos, forma de vida, etc. — sempre foi usada como forma de contenção das revoluções e domesticação dos bárbaros, ela é, num sentido geral, o modo de vida de uma sociedade. Já a cultura criada em latas de alumínio, industrializadas ela domestica os homens para a vida em uma sociedade desigual, voltada para o consumo de produtos que tem seu valor dado pelos donos das fábricas, para uma vida onde o próprio sujeito é transformado em objeto. A cultura se transforma numa forma de tornar isso possível e agradável.

É por este motivo que o leitor de Admirável Mundo Novo geralmente sente, do começo ao fim de suas páginas, um sentimento de proximidade com a realidade social em que vive e uma sensação de visão do horror em que está (estamos) inserido, representado a partir do exagero da literatura. É por esse motivo que é fácil associar a licenciosidade sexual do romance ao de nossos dias, às escolas e universidades que são indústrias de produção em massa de trabalhadores servis, pouco ou mais qualificados e que podem ser associadas aos centros de incubação e condicionamento e aos centros de formação do romance.

Após essa leitura, que foi criteriosamente e intencionalmente comparativa entre os dois textos, pode-se afirmar que tanto a literatura quanto a sociologia podem se estabelecer enquanto formas de leitura social do mundo, partindo de métodos diferentes de construção desta leitura.

De fato, como afirma Antonio Candido, a sociologia se comunica com a literatura a partir dos processos de "pesquisar a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política, etc."(CANDIDO, 1985, p.04) e mais, o próprio sociólogo carrega em si sua origem social, sua formação teórica, é influenciado pela organização social, etc.

Estas estruturas sociais que estão inseridos os literatos e sociólogos resultariam em leituras específicas. Um pensador que pertence a uma classe social e uma corrente teórica representa o mundo de uma forma, negando ou afirmando esta perspectiva. Pode-se afirmar que tanto Adorno quanto Huxley viajaram para o Estados Unidos na segunda metade do século XX e puderam ver com os próprios olhos a sociedade industrial que surgiu após a vitória do capital sobre as formas diferentes de estrutura social e econômica e leram (pelo ensaio ou pelo romance) uma sociedade totalmente

controlada pela indústria cultural ou pelo condicionamento hipnopédico e educacional.

Na discussão da relação entre ciência e ficção, Sandra Pesavento (1999) estabelece uma relação entre a história e literatura. Neste texto, ela afirma que há semelhanças e contatos na construção ficcional e no trabalho do historiador. A história se comporta enquanto uma ficção controlada, regulada pelo "arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente" (PESAVENTO, 1999, p. 820). Pelo outro lado, a literatura — em certos momentos — parte de elementos documentais para desenvolver sua ficção. Com as ressalvas, podemos migrar para a sociologia este argumento.

O literato não se esquiva de uma percepção diferenciada da realidade social. Em Admirável Mundo Novo, Huxley demonstra uma percepção da realidade social em boa parte de seus processos e os representa, a partir de sua leitura individual, na obra literária. Já Adorno deve, como cientista, passar por um controle cientifico, pois deve se basear na verdade, na realidade e nesse caso, denunciá-la. Dar uma voz de verdade para o ensaio é uma forma de denunciar a indústria cultural e sua perversidade. Para isso, ele passa por métodos legitimadores e a literatura não visa se legitimar pelo dado, pelo método científico, o público que a consome a legitima ou não.

Representa em suas obras, tanto o sociólogo quanto o literato, uma leitura e posição em relação à realidade social e esta leitura representa o mundo em que está inserido o autor. Os autores lidos neste trabalho se comunicam de tal forma que pode-se imaginar o espírito da época em que viviam e como intelectuais específicos poderiam ler a vida naquela época. E mais, o quanto que estas obras viajam até os dias atuais para nos representar enquanto ciência e enquanto literatura clássica.

A relação entre literatura e sociologia dessas duas obras não se exaure nessa leitura. Obviamente, as leituras tendem a se intensificar com a maior investigação e experiência, mas o assombro com que foram feitas essas associações transformaram este trabalho em uma construção investigativa e de auto descoberta, como toda boa incursão à ciência e arte deve ser.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética.* Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural* — O Iluminismo como mistificação das massas. Trad. Julia Elisabeth Levy, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Temas Básicos da Sociologia.* Trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Editora Cultrix, 1973.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado:* Notas sobre os aparelhos Ideológicos de Estado. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 7ª Edição, Rio de Janeiro, Graal, 1985.

CAMPANELLA, Tomasso. *A Cidade do Sol.* Lisboa, Guimarães Editora, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade:* Estudos de Teoria e História Literária. 7ª Edição, São Paulo, Editora Nacional, 1985.

DURKHEIM, Émile. *Educação e Sociologia*, Editora 70, Lisboa, 2010.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo.* Trad. Vital de Oliveira & Lino Vallandro, 1ª Edição, São Paulo, Editora Círculo do Livro, 1986.

MATOS, Olgária C. F.. *A Escola de Frankfurt:* Luzes e Sombras do Iluminismo. São Paulo, Editora Moderna, 1993.

MORE, Thomas. A Utopia. 2a Edição, São Paulo, Martin Claret, 2000.

OLIVEIRA, Newton Ramos de. Para não Imobilizar o Conceito de Indústria Cultural.In: *Indústria Cultural e Educação.* José Vaidegorn, Luci Mara Bertoni (orgs). Araraquara, Editora JM, 2003, p. 115-122.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da Ficção: Diálogos da História com a Literatura. In: *Simpósio Nacional da Associação Nacional de História, 20, 1999*; Florianópolis. Anais. São Paulo: Humanitas/Usp: 1999, vol 2, p. 819-829.

ZUIN, Antônio Á. S. O Processo de Industrialização da Cultura na Sociedade do Espetáculo. In: *Indústria Cultural e Educação.* José Vaidegorn, Luci Mara Bertoni (orgs). Araraquara, Editora JM, 2003, p. 123-131.

ÁFRICA-BAHIA: UMA LEITURA EM CRÍTICA CULTURAL SOBRE A DIÁSPORA AFRICANA NOS QUILOMBOLOS BAIANOS

Ana Fátima Cruz dos Santos[1]

Resumo**:** Apresentamos alguns dos diversos Letramentos aplicados nos territóriosquilombolas da Bahia para uma prática de ensino-aprendizagem incluindo referências afro-brasileiras. O foco de aplicação: currículo educacional. Salientamos a inserção da lei Federal 10.639/2003 e a resolução que define as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a educaçãoEscolar Quilombola na Educação Básica*. O artigo tem como objetivos apontar as marcas orais,que representam traços identitários de uma memória africana viva, proferidos pelas mulheres e sugerir uma intervenção no currículo dos cursos de licenciatura em Instituições de Ensino Superior (IES). O interesse maior nesse trabalho é a provocação de reflexões em Crítica Cultural sobre as identidades quilombolas brasileiras após um século de luta pelo reconhecimento de suas terras e cultura como elementos integrantes deste país diverso étnica e linguisticamente.

Palavras-chave: Letramentos. Quilombos. Mulheres. Crítica Cultural. Currículo.

AFRICA-BAHIA: READING IN CULTURAL CRITICISM ON THE AFRICANDIASPORA IN QUILOMBOLOS BAIANOS

Abstract**:** Here are some of the different literacies applied in the territories of BahiaMaroons to a practice of teaching and learning including references african-Brazilian. The application focus: the educational curriculum. We emphasize the integration of Federal law 10.639/2003 and Resolution which defines the Na-

[1] Mestranda no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural — Pós-Crítica (UNEB, Campus II), Licenciada em Língua Portuguesa, poeta — anafatimadossantos@yahoo.com.br

tional Curriculum Guidelines for Education in Basic Education School *Quilombo*. Have the following objectives pointing brands oral, representing an identity traces African memory alive, uttered by women and suggest an intervention in the curriculum of undergraduate courses in Higher Education Institutions (HEIs). The main interest of this work is provoking reflections in Cultural Criticism on identities Brazilian Maroons after a century of struggle for recognition of their land and culture as integral elements of this ethnically and linguistically diverse country
Keywords: Literacies. Quilombo. Women. Cultural Criticism. Curriculum.

A posição de um Crítico Cultural não se detém apenas aos conhecimentos da linguagem escrita, das leituras sobre as "desobediências epistemológicas", nem puramente realização de pesquisas de cunho etnográfico. As investigações em Crítica Cultural aludem a um alto nível de reflexão em torno da institucionalização da massa cultural no mundo contemporâneo, o sentido das instituições literárias, e das políticas públicas abarcando os letramentos, formação de leitores (universais) e formação deprofessores. É visível também a interlocução com instituições de estudos científicos no território brasileiro e vistas para o horizonte exterior (observando que a palavra *estrangeiro* nos levaria a demais análises e compreensões não interessantes aqui notexto proposto). Faz-se necessária a descrição do perfil almejado ao crítico cultural para que ganhemos a abrangência da relevância das produções geridas a partir do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e suas políticas de fomento ao desenvolvimento científico para além de seu espaço físico e simbólico de instituição acadêmica.

O argumento exposto neste artigo se remete à formação do profissional de Letras em sua licenciatura relacionada,

principalmente, aos sujeitos afrodescendentes. Segundo Ana Célia da Silva (2001):

> O papel do professor é determinante no processo de reapropriação e reinvenção do conhecimento. Através da análise crítica dos textos, da correção das ilustrações, da comparação do que *lê com o que vê(Rosemberg, de Olho no preconceito, vídeo)* e da comparação do quelê com o seu cotidiano, suas experiências e sua cultura, ele pode desconstruir o estigma. [...]. A aprendizagem se realiza através de um processo dinâmico que compreende a reelaboração do saber apreendido em contraste com as experiências do cotidiano (SILVA, 2001, p.20-21).

Assim como a autora, a pesquisa em Crítica Cultural observa e inclui o sujeito que reverte as estratégias de dominação e dispõe abertamente as ferramentas de acesso ao "conhecimento" (seja ele escolarizado ou gerido coletivamente por outros sujeitos em suas práticas sociais). É sob esta ótica que abordaremos nos tópicos a seguir sobre os letramentos existentes nos quilombos da Bahia (que podem ser estendidos aos demais estados brasileiros) e a inserção dos mesmos no currículo educacional.

Início de conversa

O conhecimento educacional dos territórios quilombolas no Brasil continua em análise e renovação contínuas. Devido à formação identitária e histórica desse país diverso em cultura e povo, os quilombos também apresentam suas características ímpares e singulares. Em 2004, o diretor e produtor Antonio Olavo lança em todo estado baiano o documentário *Quilombos da Bahia* em que são apresentadosdepoimentos de quilombolas do território baiano existente em 69 comunidades. Constam falas de adultos e anciãos das comunidades visitadas, homens e mulheres. O

arquivo cinematográfico tem como uma das suas principais características registrar a memória do povo negro que transmitem às gerações futuras seus costumes, histórias, medicina alternativa e cultura através da oralidade. A problematização do pertencimento étnico entre os moradores mais antigos é um aspecto curioso e relevante à identidade individual e local nos quilombos.

Após sanção da Lei 10.639/2003 (institui o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira no currículo escolar), Lei que legitima a luta pelas ações afirmativas no Brasil para a comunidade negra, além da abertura do sistema de cotas no mesmo ano, obtivemos maiores produções com um teor educacional sobre o assunto afim de que temas que dizem respeito a preconceito racial, discriminação e outros tipos de violências voltadas especificamente às pessoas negras possam ser discutidos e revistos pela sociedade contemporânea. São muitos os vieses a serem apontados e analisados principalmente no setor educacional, o qual tem por objetivo a formação de sujeitos políticos e conscientes. Um dos temas escolhidos para análise diz respeito às comunidades de quilombos as quais referenciam um nível de organização afrocentrada mantendo o espírito de coletividade entre os nativos da comunidade que compartilham o mesmo espaço e algumas vezes, com a população do quilombo mais próximo (espacialmente falando).

Relacionado às especificidades da educação quilombola brasileira foi necessária a implementação de uma intervenção política-cultural e legislativa que as contemplasse. Criou-se, então, as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação EscolarQuilombola na Educação Básica* em suas diversas modalidades: educação infantil,ensino fundamental, ensino médio, educação do campo, educação especial, educação profissional técnica de nível médio, educação de jovens e adultos, incluindo educação a distância. Estas ambicionam orientar os sistemas de ensino para que eles possam colocar

em prática a Educação Escolar Quilombola mantendo, assim, um diálogo com a realidade sociocultural e política das comunidades e do movimento quilombola. Contudo, será que tem como universalizar estes valores e Letramentos quilombolas?

A noção de quilombo é discutida fortemente em cursos de Ensino Superior ligado ás Ciências Humanas como História, Sociologia, Geografia e Antropologia. Porém, há relevância em tratar desse tipo de organização política e comunitária emdemais cursos devido à interferência que o mesmo vem a ter sob a formação do sujeito afrodescendente e suas relações sociais, econômicas e linguísticas. A ideia de quilombo não deve ser delimitada ao modelo expandido unicamente sobre a República de Palmares-Alagoas. Há que se considerar a "multiplicidade de situações de aquilombamento e suas variadas conformações organizacionais" (SILVA, 2007, p.38). Logo, entende-se quilombos enquanto sociedades ou territórios que guardam um vínculo social, histórico e cultural com comunidades anteriores formadas por pessoas negras refugiadas do sistema escravocrata ou derivadas do abandono político após sanção da Lei Áurea, resultando numa falta de estrutura econômica e social dos afrodescendentes. De acordo com o Decreto 4.887/2003 (CNE, 2011), os quilombos são

> [...] como algo de uso de todos da comunidade (é uma terra de uso coletivo) e algo que faz parte deles mesmos, uma necessidade cultural e política da comunidade que está ligada ao direito que possuem de se distinguirem e se diferenciarem das outras comunidades e de decidirem seu próprio destino [...] "(Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola: algumas informações, 2011, p. 13).

Aliado aos conceitos sobre quilombos e seu território, a estrutura educacional reproduz as manifestações dessas populações e com base nelas, as diretrizes de educação quilombola sinalizam fundamentos a serem ministrados: memó-

ria coletiva, línguas reminiscentes, marcos civilizatórios, práticas culturais, repertórios e acervos orais, tecnologias e formas de produção do trabalho, tradições, usos, festejos e outras declarações que comportam o patrimônio cultural das comunidades quilombolas do território brasileiro. Estes fundamentos respondem a pergunta feita anteriormente, pois os mesmos são pontos relevantes para muitas comunidades quilombolas dentro e fora do território brasileiro (pensar em Uruguai, Chile e Caribe como exemplos na América).

Com o avanço das políticas de Ações Afirmativas no Brasil, estimula-se a inserção da história e cultura africana e afro-brasileira nas carreiras de licenciaturas, já que têm a intenção, dentre os objetivos a formação de um docente comprometido com asociedade e sua diversidade, de um formador crítico, e porque não dizer, um Crítico Cultural a partir do momento que desenvolve estratégias refletindo sobre o sujeito, as subjetividades, os discursos formulados em seu grupo social e as manifestações culturais de seu meio.

A partir das medidas legislativas pontuadas no texto da Lei 10639/03, como também das lutas e reinvindicações da população quilombola, promove-se a criação dessas diretrizes para a Educação Quilombola e com ela um painel rico em Letramentos para diferentes áreas do conhecimento. Deslocando ideologias preconceituosas, os quilombolas não escolarizados provam que também formulam ciência, seguem rumo ao

"ato de conhecer" (BACHELARD, 1996) e enfrentam dificuldades na ordem do inconsciente, principalmente no que se refere ao desejo (em suas variadas manifestações culturais, linguísticas e artísticas) junto ao funcionalismo empregado à noção de conhecimento e construção do mesmo. Em alguns momentos, os próprios quilombolas, os mais velhos, dão um caráter funcional e determinista ao seu modo de vida e descendência dos costumes e tradições; em outros, por parte dos remanescentes de quilombo mais jovens com-

preende-se uma construção sócio-interacionista na "pós-tradição" (grifo meu) ou "tradição inventada" (HALL, 2003).

Documentário e Letramentos de Quilombo

O filme-documentário *Quilombos da Bahia*, possui características peculiares sobre a formação da diáspora africana na Bahia. Entre os depoimentos de homens e mulheres quilombolas, as narrativas sobre a formação identitária dos afrodescendentes são permeadas de registros históricos, respaldadas por ditados populares, cantigas regionais, cantos religiosos católicos e de matriz africana, assim como a descrição de suas memórias do final da escravidão. Nas falas das mulheres são identificadas as marcas de resistência e estratégias de sobrevivência da população ao longo dos séculos. Essas mulheres participam de diferentes atividades: curandeiras, líderes religiosas, dendezeiras, catadeiras, tocadoras de prato, professoras e vão desenvolvendo as histórias de seus ancestrais continuando os trabalhos de geração em geração ou visando uma forma qualificada de dar seguimento aos aprendizados dos povos quilombolas.

Todas estas manifestações são formas de letramento que participam das vivências dos quilombolas e isto os constituem enquanto identidade remanescente dequilombo. O silenciamento quanto a importância que a tradição oral tem na formação discursiva e identitária desses sujeitos só reafirmam a ideologia da colonização do homem branco, insistindo em desvalorizar nos ambientes formais de escolarização (onde também permeiam os letramentos construídos foras dos muros da escola) a memória oral, os costumes e práticas ritualísticas deste determinado grupo (SOUZA, 2011, p. 39).

As narrativas, como um dos diversos tipos de letramento, são ferramentas de análise que apontam a construção identitária dos sujeitos que as reproduzem e das pessoas

que as observam e guardam na memória: afetiva e/ou histórica. Discutir a visão socioconstrucionista do discurso e da identidade social é interessante ao "focalizar como a narrativa, um tipo de organização discursiva que usamos para agir no mundo social, funciona, como instrumento cultural, na mediação do processo de construção das identidades sociais" (MOITA LOPES, 2002, p. 59). A narrativa — enquanto ato discursivo — é pontuada em literaturas como uma linguagem universal ligada às formações de pertencimento local e global, individual e coletivo capaz de circular em diferentes grupos étnicos. O discurso deve ser compreendido como uma maneira de coparticipação social, visto que "os participantes discursivos constroem o significado ao se envolverem e ao envolverem outros no discurso, em circunstâncias culturais, históricas e institucionais particulares" (MOITA LOPES, 2002, p.30).

O jogo de identidades está presente de diferentes modos e faces, em diversas sociedades, de forma que a depender da circunstância o indivíduo se posiciona politicamente com diferentes marcas identitárias. As mulheres quilombolas do documentário representam uma parcela considerável da sociedade brasileira contemporânea a qual é constituída de *identidades fragmentadas* (HALL, 2001), em que os sujeitos são formados discursivamente a partir de histórias contadas na escola envolvendo os acontecimentos mutáveis da modernidade tardia. O sujeito se compõe de uma identidade incompleta, sempre em processo, desenvolvida continuamente na e por meio da linguagem. É neste momento que se faz necessário o respeito às diferenças entre os sujeitos através de seus discursos firmados em bases ideológicas de acordo com as construções sociais dos indivíduos que interagem no ambiente escolar.

Os rituais também são importantes para a significação das tradições, usos e costumes em cada quilombo. Um exemplo marcante vem a ser o uso de ervas medicinais para a

cura de algumas enfermidades: dor de barriga, inchaço, enjoo e atéaborto. Algo que diz respeito às mulheres rezadeiras que repassam ensinamentos para as suas descendentes ou demais mulheres da comunidade. Notemos que

> Visto que, em dada cultura, não há apenas um letramento, mas letramentos múltiplos associados aos vários domínios da vida, bem como diversidade nos modos como os sujeitos tomam parte em eventos e situações nesses domínios, é relevante examinar, ainda que brevemente, os caminhos pelos quais esses sujeitos, situados em contextos específicos, membros de determinadas comunidades, se moveram no universo da escolarização (SOUZA, 2011, p.42).

Do educador ao estudante, sendo a sala de aula outro meio social para a interposição de culturas, essas marcas da formação identitária devem ser analisadas e pontuadas durante a prática pedagógica. O discurso corporificado nas narrativas é visto pela Linguística Aplicada como "instrumento cultural" na mediação do processo formador de identidades. Pois, a palavra compõe uma escolha do indivíduo em distinguir o que acredita ser importante do que pode ser descartado . É o que podemos chamar de "identidade em política", como nos afirma Walter Mignolo:

> Irei argumentar que a identidade em política é crucial para a opção descolonial, uma vez que, sem a construção de teorias políticas e a organização de ações políticas fundamentadas em identidades que foram alocadas (por exemplo, não havia índios nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico) por discursos imperiais (...), pode não ser possível desnaturalizar a construção racial e imperial da identidade no mundo moderno em uma economia capitalista. As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto

> é, a matriz racial colonial) e patriarcais (MIGNOLO, 2008, p.289-290).

Da mesma maneira devem ser considerados os diferentes sujeitos que compõem a sala de aula nas Instituições de Ensino Superior e nas escolas brasileiras. Afinal, a persona negra está inserida nos diversos âmbitos educacionais, sendo assim, sua história deve ser contada e acessada por todos no processo de ensino-aprendizagem. O currículo educacional é um espelho desta realidade diferenciada, portanto, as Diretrizes para a Educação Quilombola sugerem um tripé de ação: 1) a construção do Projeto político pedagógico (PPP) e da proposta curricular da escola; 2) a formação iniciada e continuada dos professores; 3) uma gestão escolar autônoma e democrática. São pontos imprescindíveis para qualquer formação educativa escolar, porém, a educaçãoquilombola necessita desta atenção mais profunda a fim de sanar o sintoma de

"ignorância", improdutividade científica e "retardo temporal" que discursos falaciosos promoviam até o fim dos anos 90 do século XX. Todo o processo de construção curricular deve ser feito junto a comunidade interessada para que atenda às necessidades de formação educativa local.

As falas referem-se em momentos distintos a uma *invenção da tradição* (Hall, 2001 *apud* Hobsbawn e Ranger, 1983), ou seja, falam de seus antepassados mais a cada relembrança há uma história diferente, algo que não é dito, há novos interlocutores:

"Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através de repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado" (HALL, 2001).

Essa "tradição inventada" liga-se diretamente a forma particular dos mais velhos, anciãos, repassarem aos mais

novos a memória do lugar, de sua família, de sua identidade. Uma das formas de continuidade da tradição oral africana se apresenta nos gêneros da comunicação manifestados como "causos", contos, poesias cantadas, os provérbios e ditados (ver A. HAMPATE BÁ, 1982). São exemplos de transmissão da memória africana coletiva transmitida por séculos assim como a sua dinâmica econômica foi passada para quilombos descendentes de seus integrantes. São referências como estas que podem modificar anos de violação à cultura afro-brasileira na educação. O uso de recursos audiovisuais, como o filme-documentário, auxilia na metodologia de uma prática sem exclusões, além de fornecer referências de sociedades que vivem de uma economia afrocentrada, com respeito e amor pela comunidade em que vivem. O audiovisual é uma outra linguagem que transdisciplinarmente transforma o seu interlocutor e o remete às noções de tradição, cultura, identidade e outros valores sociais. É necessário que este recurso seja estimulado e trabalhado contextualizado nas diferentes instituições educativas no país, sejam elas urbana ou rural.

Novos horizontes, novas perspectivas

Em determinado momento do documentário é exibido o depoimento de Hilda Costa, 42 anos, moradora do quilombo do Bananal. Esta aponta uma realidade diferenciada das demais pessoas da sua comunidade. Identifica-se como a primeirauniversitária do local, cursando sexto período da graduação de Pedagogia em outra localidade (área urbana). A entrevistada tem como objetivo, ao concluir o curso, retornar à comunidade para aplicar seus conhecimentos da área que escolheu, além de incentivar e fortalecer a educação escolar no quilombo — foco direto na escolarização da comunidade analfabeta, porém letrada. É vislumbrado em seu discurso um desejo de desenvolver capacidades e valores artísticos, consciência política e uma organização de coletividade maior dentro do seu território através da educação

formal, científico-acadêmica a qual está adquirindo através do Ensino Superior.

Este é apenas um dos muitos discursos de outras mulheres que reconhecem na academia um poder científico que também possuem no território quilombola em que vivem, alfabetizou-se e obteve letramentos que o campo científico universitário não pode proporcionar com tamanha riqueza situada. Os quilombos são a afirmação de que existe um conhecimento científico situado, ou seja, depende das oportunidades e circunstâncias do sujeito diante de um fato ou necessidade.

É escassa a presença de universidades ou IES (Instituição de Ensino Superior) na adjacência dos territórios quilombolas rurais. Ainda assim, quilombolas como Hilda almejam adaptar o conhecimento comunitário que têm com o método acadêmico legitimado pela elite brasileira a partir do momento que têm acesso à universidade. É uma estratégia que começa a ser comum por parte de remanescentes de quilombo visando à continuidade da memória local e dos seus antepassados levando para os muros das IES a história de resistência e as manifestações culturais. Também se caracteriza como um elo entre a linguagem escrita acadêmica e a linguagem oral dos contos e vivências, não assumindo a forma de "apagamento da tradição", mas sim, registro e manutenção da mesma.

Ao se apropriar do discurso acadêmico, essa educadora (que também se define enquanto mulher, negra, quilombola e baiana) favorece a uma prática em sala de aula diversificada voltada para uma didática transdisciplinar por considerar, durante o processo de ensino: elementos de sua comunidade, modo de vida, organização social e vivência com as histórias contadas pelos mais velhos. Trata-se de um planejamento diferenciado da prática docente. Ao serem inseridas nos

currículos universitários das graduações em Letras disciplinas que se referem ao ensino de aspectos históricos, sociais e linguísticos de origem africana ou da participação dos africanos escravizados no Brasil, há um movimento positivo para a valorização dessa herança negra em nossoterritório nacional além de reconhecer na formação de nossa linguagem influências de diferentes línguas e culturas do continente africano.

Considerações finais

A manutenção da cultura e alegorias sociais de diferentes origens étnicas é, de certa maneira, preservada de forma diversa além das narrativas orais e textos escritos: a presença do audiovisual. Este registra, interpreta e socializa a memória de um povo baseado na oralidade como meio de comunicação e salvaguarda de sua história. As mulheres quilombolas das comunidades exemplificadas no documentário simbolizam as demais mulheres nordestinas e brasileiras, contadoras de histórias que representam a resistência do saber popular descendente dos povos africanos habitados no país a partir do século XVI. Conforme Souza e Lima (Literatura Afro-brasileira, 2006) fortalecem a significância do contador de histórias na tradição oral — aspecto relevante a ser trabalhado na prática pedagógica do educador que, muitas vezes, tem uma visão errônea sobre o significado de oralidade — como alguém que inicia a vida de outro alguém, aponta a estrutura fundante do sujeito para que o mesmo transmita esses conhecimentos de seu povo aos descendentes tornando o aprendizado coletivo e interativo:

> O contador de história, nessa tradição, é um mestre, um iniciador da criança, do jovem e até do adulto. Trata-se de uma iniciação para a vida. As histórias míticas são contadas e recontadas e funcionam como mapas que encaminham os sujeitos nas suas possibilidades de convivência, sem prescrever conselhos, fa-

> zendo valer o arbítrio e o jeito de ser de cada um. Ou seja, os conhecimentos produzidos nessas culturas e seu aprendizado sempre podem favorecer a convivência ou uma utilização prática (SOUZA; LIMA, 2006, p.79-80).

É por meio da oralidade, da voz da/o narradora/o que a palavra ganha vida, a História é incorporada à dinâmica de vida dos indivíduos e os mitos junto aos rituais são transmitidos por gerações garantindo a "revivência" de elementos culturais locais e globais. As narrativas são apresentadas pelas mulheres no documentário *Quilombos daBahia* em forma de contos, mitos heroicos de seus ancestrais, Sambas de Roda e danças.São patrimônios imateriais que essas quilombolas carregam de geração em geração através do trabalho em grupo, amor a terra em que nasceram seus avós, pais e elas próprias e perspectiva de angariar uma educação formal de qualidade e igualitária na sua comunidade.

O registro das histórias, mitos e acontecimentos nas comunidades quilombolas tem se tornado mais necessário não só para a manutenção e ensinamento de sua oralidade, mas também para sobrevivência de grupos étnicos, dos saberes farmacêuticos populares, de um estilo de agricultura sustentável e compartilhamento dos símbolos sociais e linguísticos de um povo (as epistemologias quilombolas ou afrodescendentes). As mulheres que aqui se apresentaram como contadoras de histórias fazem parte desse processo educacional e identitários da população baiana e dos afrobrasileiros. Portanto, elas devem ser contempladas como sujeitos formadores de identidades outras e também como exemplo de educadoras em suas redes locais. Assim chamadas também de *griots* da pós-modernidade.

Há de se observar que a valorização dessa herança africana no território brasileiro está para além da simbologia a qual tentaram classificam a capacidade intelectual do negro enquanto "limitada", utilizando-se de elementos generali-

zantes como os trajes de "baiana", suas comidas típicas, o "futebol-espetáculo", o samba, o perfil de malandro e a capoeira — imagens estas que, por diversas vezes, beiram a visão estereotipada da sociedade racista que encontramos no *Brasil-Mercado*. É necessário enxergar que a contribuição etnicorracial afrodescendente deixa marcas profundas na formação de nacionalidade brasileira. Trata-se aqui de um caso sério a partir do momento em que são rememoradas as estratégias de apagamento durante anos sobrepujados às pessoas negras pela classe dominante branca que insistia em classificar a cultura do negro enquanto inferior, de baixa conduta e desprestígio histórico-cultural.

Ainda são muito pontuais os trabalhos realizados nas escolas correspondentes à cultura negra e sua diversidade. As comunidades quilombolas não estão agraciadas como deveriam estar nos planos de aulas de diversas disciplinas ou nos projetos pedagógicos anuais de instituições públicas e privadas. O MEC — Ministério da Educação e Cultura — tem cumprido a agenda política construída juntamente com o Movimento Negro nas duas últimas décadas, favorecendo, desse modo, um elevado nível de intervenções metodológicas com profissionais competentes e materiais especializados que descrevem e problematizam a construção identitária do brasileiro consciente da pertença negra em sua história de vida, na arquitetura de sua cidade e formação linguística, por exemplo. Há de se querer mais.

Os discursos de mulheres quilombolas, expondo mais um sujeito sócio-historicamente ignorado na formação linguística e cultural nacional, relatados através doaudiovisual favorece para uma mudança significativa no tratamento que era dado aosautores afrodescendentes e à trajetória do negro na educação acadêmica brasileira nosséculos XX e XXI. É uma maneira potencialmente possível de aplicar os fundamentosda Educação Quilombola em diferentes comunidades do território baiano, incentivandoa produção de outras

ferramentas metodológicas na promoção dos letramentosvivenciados nos quilombos acrescidos no currículo escolar local.

Referências

A. HAMPATÉ BÀ. A tradição viva. In.: J. KI-ZERBO (Org.). *História Geral da África:* I Metodologia e pré-história da África. Trad: Beatriz Turquetil... et al. São Paulo: Ática/Unesco, 1982

BACHELARD, G. *A Formação do Espírito Científico.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAIRROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez (1935-1994). In.: *Afro-Ásia*, nº. 23, Salvador: EDUFBA, 2000.

CNE — Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação Escolar Quilombola na Educação Básica.* Brasília, 2011.

Fazer valer a Lei 11.645/2008. Disponível em: http://fazervaleralei.blogspot.com/2011/06/ministra-da-igualdade-racial-apresentou.html. Acesso em 08 de junho de 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Ed. 6. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora:* Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em:< http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf >. Acesso em 08 de junho de 2011.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência Epistêmica:* a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. In: Cadernos de Letras da UFF — Dossiê: Literatura, língua e identidade. Nº 34. 2008, p.287-324.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidade fragmentadas*: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

OLAVO, Antonio. *Quilombos da Bahia.* (Filme documentário). Bahia: Portifollium, 2004. 98 minutos.

SILVA, Ana Célia da. *Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático.* Salvador: EDUFBA, 2001.

SILVA, Valdélio Santos. *Do Mucambo do Pau Preto à Rio das Rãs:* liberdade e escravidão na construção da Identidade Negra de um Quilombo Contemporâneo. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Dissertação de Mestrado, dez. de 2007, 146 páginas.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência:* poesia, grafite, música, dança: HIP HOP. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). *Literatura afro-brasileira. Salvador:* Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

CULTURA GAY: POR UMA DESCONSTRUÇÃO HETERONORMATIVA

Olinson Coutinho Miranda[1]

Resumo: Este projeto é o resultado dos estudos sobre as teorias de Levi-Strauss, Tylor, Malinowsky, Geertz, Boas, Adam, Derrida, Chauí, Thompson que embasam a pesquisa e escrita sobre a questão de cultura e sua diversidade. Escrever sobre a cultura e em específico cultura gay é uma tarefa árdua, a qual exige leitura e conceitos variados de cultura e suas representações da sociedade. e a representação da cultura gay promove o rompimento, a desconstrução da heteronormatividade que rejeita a diversidade cultural e sexual existente na sociedade.
Palavras-chave: Cultura. Cultura gay. Desconstrução. Heteronormatividade.

GAY CULTURE: FOR A HETERNORMATIVE DESCONSTRUCTION

Abstract: This project is the result of studies about the theory of Levi-Strauss, Tylor, Malinowsky, Geertz, Boas, Adam, Derrida, Chauí Thompson that underlie the research and writing on the issue of culture and its diversity. Write about the culture and specifically gay culture is an arduous task, which requires reading and different concepts of culture and its representations of society. and the representation of gay culture promotes disruption, deconstruction of heteronormativity that rejects diversity and sexual culture existing in society.
Keywords: Culture. Gay culture. Deconstruction. Heteronormativity.

[1] Professor de Língua Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, Campus Governador Mangabeira. Mestrando em Crítica Cultural pela UNEB, campus II, Alagoinhas-BA.

Escrever sobre a cultura gay é uma tarefa árdua que exige ampla leitura dos conceitos variados de cultura e suas representações. Vale ressaltar, que a cultura gay representa uma minoria que luta contra a hegemonia e centralização heteronormativa para que alcance a concretude da identidade diante da diversidade cultural existente.

É importante descrever os variados conceitos de cultura trazidos pelos estudos etnográficos dos antropólogos e/ou pesquisadores como Tylor, Malinowski, Levi- Strauss, Geertz, Thompson, Boas e Adam para compreensão e desenvolvimento dos pesquisadores de cultura.

Tylor (1871) define que "cultura, ou civilização, tomada em seu sentido amplo e etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (TYLOR, 1871). O autor representa qualquer tipo de crença, moral, leis e costumes como um fenômeno natural de princípio evolucionista unilinear.

Malinowski (1975) retrata que por meio da cultura são impostas condições mínimas de satisfação das necessidades orgânicas ou básicas do homem e da raça. O pesquisador confirma também que:

> A cultura é um conjunto integral de instituições em parte autônomas, em parte coordenadas. Ela se integra à base de uma série de princípios, tais como: a comunidade de sangue, por meio da procriação; a contiguidade espacial, relacionada a cooperação; a especialização de atividades; e, por fim, mas não muito importante, o uso do poder na organização política. (MALINOWSKI, 1975, p. 46).

Malinowski explicita a ideia de que a cultura representa a satisfação da necessidade humana e descreve os princípios e regras para se conviver em comunidade e de forma coope-

rada e organizada, englobando os aspectos sociais, políticos e econômicos da cultura.

Gueertz (1989) ressalta que:

> A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles (os símbolos) podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. (GUEERTZ, 1989, 24).

Gueertz refuta os estudos de Tylor quando afirma que a cultura não se apresenta como um fenômeno natural e traz a ideia de que a cultura está relacionada ao fenômeno social, ou seja, apreendidos e modificáveis diante do contexto em que o ser se encontra.

De acordo com Levi Strauss (1976), a cultura se concretiza em uma diversidade ampla, na qual as culturas se diferem e se intercomplementam. Sendo assim, Strauss diz que "todo progresso cultural é função de uma coligação entre as culturas... Nenhuma cultura está só; ela é sempre dada em coligação com outras culturas". (STRAUSS, 1976).

Turner (1993) questiona o fato dos antropólogos estarem sendo "ignorados pelas novas especialidades acadêmicas no campo da 'cultura', como os estudos culturais, e por outras manifestações acadêmicas e extra-acadêmicas de 'multiculturalismo'". (TURNER, 1993, p.411). Porém o antropólogo Adam Kuper discorda do pensamento de Turner e apresenta sua ideia como ultrapassada quando afirma: "não consigo ver meus colegas como se eles tivessem tomando um chá de cadeira num baile" (KUPER, 2002, p.289), porém os antropólogos foram deixados de lado no mercado devido o debate de cultura ter um caráter politico. Portanto, os antropólogos e grandes escritores da culturapassam a perceber que a cultura nunca deixou de ser uma questão politica e que reflexões e discursos políticos precisam ser abordados.

Antonio Gramsci (1982) afirma que a cultura e política estão inextricavelmente associadas. De forma muito genérica, é possível sintetizar que a mudança política só pode ocorrer por meio da transformação cultural de forma que uma divisão entre prática e crítica não seria apenas indesejável, mas impossível.

Como salienta Botelho (2001):

> Vale nesta linha de continuidade a incorporação da dimensão antropológica da cultura, aquela que, levada às últimas consequências, tem em vista a formação global do indivíduo, a valorização dos seus modos de viver, pensar e fruir, de suas manifestações simbólicas e materiais, e que busca, ao mesmo tempo, ampliar seu repertório de informação cultural, enriquecendo e alargando sua capacidade de agir sobre o mundo. O essencial é a qualidade de vida e a cidadania, tendo a população como foco. (BOTELHO, 2001, p.110).

Segundo Botelho, a cultura precisa estar incorporada aos estudos antropológicos e ser levada as últimas instâncias para que alcance a formação completa do individuo, sua valorização, seus modos, seu viver e sua capacidade de pensar e agir sobre o mundo. Sendo assim, a cultura se apresenta como uma questão política que leva a cidadania do individuo e da sociedade.

Marilena Chaui (2008) declara:

> Se, por um instante, deixarmos de lado a noção abrangente da cultura como ordem simbólica e a tomarmos sob o prisma da criação e expressão das obras de pensamento e das obras de arte, diremos que a cultura possui três traços principais que a tornam distante do entretenimento: em primeiro lugar, é trabalho, ou seja, movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e de pensamento capturam a experiência do mundo dado para interpretá-la, criti-

> cá-la, transcendê-la e transformá-la — é a experimentação do novo; em segundo, é a ação para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e a sentir o que se esconde sob as experiências vividas ou cotidianas, transformando- as em obras que as modificam por que se tornam conhecidas (nas obras de pensamento), densas, novas e profundas (nas obras de arte); em terceiro, numa sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural. Ora, a indústria cultural nega esses traços da cultura. Como cultura de massa, as obras de pensamento e de arte tendem: de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; de trabalho da criação, tornarem-se eventos para consumo; de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo; de duradouras, tornarem-se parte do mercadoda moda, passageiro, efêmero, sem passado e sem futuro; de formas de conhecimento que desvendam a realidade e instituem relações com o verdadeiro, tornarem-se dissimulação, ilusão falsificadora, publicidade e propaganda mais do que isso. A chamada cultura de massa se apropria das obras culturais para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros. Justamente porque o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento, os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento (guerras, genocídios, greves, festas, cerimônias religiosas, tragédias, políticas, catástrofes naturais e das cidades, obras de arte, obras de pensamento). É isto o mercado cultural (CHAUI, 2008, p.61).

Marilena Chaui retrata a cultura contemporânea em sua amplitude politica, demonstrando suas negações, indagações e inquietudes em relação à ideia de cultura como mercadoria, trabalho e direito negado da cultura popular e de

massa. Dessa forma, as politicas públicas necessitam de uma ação emergencial para que consiga englobar todos os povos e manifestações culturais, independente de raça, religião, etnia, sexo, gênero para que alcance a democracia cultural esperada.

Diante de tais conceitos de cultura, percebe-se a necessidade de retratar os ideais dos estudos culturais e da critica da cultura, por representarem teorias e estudos que englobam todos os indivíduos e suas representações na sociedade. São levados em consideração a cultura de massa e popular e todas as manifestações politicas, sociais, econômicas e culturais dos excluídos como a mulher, o negro, os homossexuais que lutam contra a hegemonia da sociedade centralizadora.

Assim, "a cultura não é uma prática, nem é simplesmente a descrição da soma dos hábitos e costumes de uma sociedade. Ela atravessa todas as práticas sociais e constitui a soma de suas inter-relações" (HALL, 1980, p. 60). Hall esclarece que a cultura é a soma de hábitos e costumes de praticas sociais e que se intercomplementam. Diante da multiplicidade e inter-relação entre culturas, Stuart Hall destaca que "os estudos culturais abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjecturas e momentos do passado. Os estudos culturais tiveram uma grande diversidade de trajetórias". (HALL, 2003, p.189).

Em relação aos estudos e crítica da cultura, Kuper (2002) afirma:

> Cultura nessa disciplina inclui belas artes, literatura e conhecimentos, as matérias regulares do currículo das ciências humanas, mas abrange também as artes negras da mídia e a esfera vagamente demarcada da cultura popular. Essas formas de cultura são valorizadas de maneiasbastante distintas (...). Quer louvando a cultura popular ou fazendo sua parte para

> combater a hegemonia, os estudos culturais sempre foram ao mesmo tempo uma aspiração acadêmica e um movimento político. As criticas culturais e políticas unem-se nos estudos de filmes, programas de televisão e esportes, e a mensagem opressiva da mídia é contestada pela propaganda política de ativistas de classe, raça e gênero (KUPER, 2002, p.292).

Dessa forma, os estudos culturais e a critica cultural conseguem representar a multiplicidade, a diversidade das variadas vertentes de cultura, sociedade e de indivíduos, principalmente os marginalizados e excluídos da hegemonia normativa e seletiva. Por isso, Eduardo Gruner diz que "é uma tentativa de colocar em crise as hegemonias culturais em seu conjunto pela observação etnográfica das dispersões e fragmentações político-sociais e discursivas produzidas pelo capitalismo tardio" (GRUNER, 1998, p.26).

Influenciado pelos estudos culturais, surge o multiculturalismo, o qual Terence Turner conceitua como a disciplina que "se preocupa com as subculturas, com a mídia e com os gêneros de representação de grupos que estão à margem das classes hegemônicas" (TURNER, 1993, p.420). Sendo assim, o multiculturalismo e os estudos culturais apresentam uma leitura dos marginalizados e excluídos da sociedade normatizante, representando um movimento de descentralização no estudo e no ensino da cultura.

Questionar a hegemonia da sociedade é pensar "não na existência de diferenças, mas sim no fato de elas serem tratadas com desprezo, como desvios da norma. Uma cultura hegemônica (branco, anglo-saxao, classe média, homem, heterossexual) impõe suas regras a todos. O restante da população é estigmatizada por ser diferente" (KUPER, 2002, p.296).

Durval Albuquerque Júnior (2004) destaca que a produção cultural é feita de hibridismo, misturas que não são levados em consideração pelas culturas ditas hegemônicas,

pois suas manifestações culturais é quem determina a cultura. Sendo assim, Durval (2004) esclarece:

> O que caracteriza a produção cultural sempre foi as misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, as trocas, as antropofagias, as relações enfim. O que chamamos de cultura, conceito que por seu uso no singular já demonstra sua prisão à lógica da identidade, é na verdade um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentido, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que semprecarregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento. Na verdade nunca temos cultura, temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais. As classes ou sociais hegemônicos é que, muitas vezes, querem fazer de suas manifestações culturais, a cultura (JUNIOR, 2004, p.3-4).

Diante dos conceitos e estudos de culturas, estudos culturas, multiculturalismo e suas relações com os questionamentos da hegemonia centralizadora, detecta-se a relevante representação dos estudos das culturas das minorias, dos marginalizados como a mulher, o negro, o pobre e destacando os homossexuais. Estudar a cultura gay é representar essa diferença, sua posição de marginal e promulgar a desconstrução da sociedade heteronormativa que pune e discrimina quem não faz parte dos estigmas arraigados pela cultura heterossexual.

Dessa forma, Denilson Lopes (2002) afirma:

> Os estudos gays, lésbicos e transgêneros são áreas interdisciplinares de estudos emergentes na academia norte-americana pós os anos 60, com o estabelecimento de disciplinas, programas, centros, realização de congressos. Essa área sofre crítica nos anos 90 pela teoria dos estudos queer, ao retomar uma radicali-

> dade política na contraposição a uma visão integrativa que o termo gay foi assumindo na sociedade norte-americana. O termo queer inclui simpatizantes e é paralelo ao interesse pelo transgênero, pela bissexualidade. Nos anos 90, a chegada desses estudos no Brasil redimensiona nossa produção centralmente definida pelas ciências sociais e pela história (LOPES, 2002).

Denilson Lopes ratifica a ideia de que os estudos gays e lésbicos nos Estados Unidos têm um processo histórico desde a década de 60 do século XX, enquanto que no Brasil é algo novo e deficiente. É importante ressaltar, que pesquisadores já atuam nessa perspectiva e buscam uma politica de inserção dessa minoria desprivilegiada e excludente.

Outro detalhe a ser observado no texto de Lopes, é a introdução dos estudos da Teoria queer, a qual surgiu na década de 90 do século XX e teve como referencial teórico os estudos de Foucault e Derrida, além da contemporânea Judith Butler. Advinda do encontro dos estudos culturais norte americanos com o pós estruturalismo francês. A palavra queer é traduzida por estranho, excêntrico, raro e extraordinário. Adquire todo seu poder com a invocação que o relaciona com patologias e insultos e representam a transgressão quanto a uma sociedade heteronormativa, destacando arealidade social e cultural de uma minoria excluída, os homossexuais. Vale ressaltar, que esta minoria luta contra a condição de marginal de forma radical, exagerada e excêntrica. Dessa forma, ser queer é pensar na ambiguidade, na multiplicidade e na fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura.

Guacira Lopes Louro (2001), diz que hoje, as chamadas minorias sexuais estão muito mais visíveis e, consequentemente, torna-se mais explícita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores. A denominação que lhes é atribuída parece, contudo, bastante imprópria. Sua visibilidade tem

efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar uma crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro lado, setores tradicionais renovam seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física.

Dentro dessa abordagem sócio-histórica dos estudos gays e lésbicos, é necessário uma politica de inserção e inclusão para que essa minoria tenham voz e vez e consigam demonstrar seus anseios. Porém de forma coerente e bastante fundamentada para se obter melhor entendimento e resulte em transformações.

Sendo assim, Denilson Lopes (2002) descreve:

> Tanto os estudos feministas quanto os estudos gays, lésbicos e transgêneros têm um primeiro movimento de criticar representações sociais estereotipadas, os silêncios e as opressões. Essa abordagem sócio-histórica é fundamental para quebrar núcleos da misoginia e da homofobia, ao demonstrar que as diversas sociedades e os vários tempos históricos lidaram de forma bastante diversificada para além das dualidades masculino/feminino e heterossexualidade/homossexualidade. O preconceito se expressa na sociedade pela ridicularização e pelas violências; na política, ao ser considerado um tema menor diante das transformações conduzidas pelos partidos e pelos sindicatos; bem como na universidade, ao não legitimar estes estudos em pé de igualdade com correntes de pensamento mais tradicionais (LOPES, 2002, 50).

Denilson Lopes relata que os grupos gays, lésbicos, transgêneros representam uma situação de opressão e de estigmas e convivem com o preconceito por meio de ridicularizações e violências. Essa situação é pouco discutida na polí-

tica, nas universidades, nas escolas, o que não legitima a luta por igualdade e respeito às diferenças e multiplicidades dentro da sociedade heteronormativa.

Diante desses questionamentos a respeito da cultura gay, percebe-se a necessidade de uma desconstrução da cultura heteronormativa que dita às regras e normas dentro da sociedade centralizadora e hegemônica. É preciso ir além das fronteiras, fazer um arrombamento da dominação e exclusão para dar voz aos homossexuais marginalizados.

A ideia de desconstrução remete ao pensamento de Jaques Derrida, o qual:

> Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na Gramatologia, o termo 'desconstrução' foi tomado da arquitetura. Significa a deposição decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente ('isso se desconstrói'), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p.9).

Jonathan Culler (1997) afirma que:

> Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável, mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca desmantelá-la e reinscrevê-la — isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (CULLER, 1997, p.122).

Derrida e Culler declaram que o ato de desconstruir é indispensável para que os marginais, as minorias consigam emergir diante do centro hegemônico, excludente e normati-

zante que norteia a sociedade. É preciso romper com a ideia de centro em busca da multiplicidade e diversidade existente.

Segundo Foucault (2007):

> Diferenciar os indivíduos em relação uns aos outros e em função dessa regra de conjunto — que se deve fazer funcionar como base mínima, como média a respeitar ou como o ótimo de que se deve chegar perto. [...] A penalidade perpétua que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza, exclui. Em uma palavra, ela normaliza (FOUCAULT, 2007, p. 152-153).

De acordo com a teoria queer, vive-se em uma sociedade em que o discurso hegemônico é heteronormativo, onde as normas sociais vão dizer o que é serhomem/mulher, e que essas diferenças entre os sexos formam basicamente o conceito de gênero, palavra que se refere à construção social e histórica dos sexos (Beauvoir, 1987; Butler, 2007). Entende-se o corpo/genitália como a materialidade do gênero e a fixação de determinados comportamentos normativos (BUTLER, 2002).

Goffman (1988) declara que:

> A partir da subversão da ordem operada por uma relação homossexual, os homossexuais são invisibilizados e estigmatizados socialmente. O estigma se refere ao conjunto de atributos inscritos na identidade social de um indivíduo, os quais, em uma interação, podem desacreditá-lo/depreciá-lo, tornando-o um indivíduo "menor" socialmente. (GOFFMAN, 1998).

A teórica confirma a situação de "menor" do individuo homossexual que subverte a ordem de uma sociedade heteronormativa. E essa sociedade torna-o desacreditado, estigmatizado, depreciado e excluído devido à conduta social

normatizante e seletiva. Sendo assim, Gamson (2002) relata que "a política queer (...) adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a 'norma' daquilo que é 'normal', seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la". Portanto, ser queer é ser marginal, mas essa marginalização é vista como fator positivo, pois o ideal queer pode assim proclamar uma identidade como minorias sexuais que estão em desacordo com o dominante, o legitimo, o normativo. Hoje as chamadas minorias sexuais estão muito mais visíveis e, consequentemente, torna-se mais explicita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores. A dominação que lhe é atribuída parece, contudo, bastante imprópria. Portanto, é necessária uma análise desconstrutivista para garantir a diversidade existente na sociedade contemporânea. Seidman (1995) ratifica que os estudos queer são favoráveis a uma estratégia descentralizadora ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado como propósito de contestar os conhecimentos e hierarquias sociais dominantes.

Miskolci (2009) destaca também:

> De qualquer forma, os pesquisadores desta corrente conheciam a linha do construtivismo social que formava a base dos estudos sobre sexualidade e gênero na teoria social canônica, mas consideravam que as pesquisas sobre "minorias" sexuais tendiam a reforçar crenças hegemônicas e, no máximo, tinham criado subáreas disciplinares, o que mantinha a marginalidade do objeto nas teorias socioantropológicas. A oposição crítica a este contexto institucional eà forma como os estudos construtivistas serviam aos interesses hegemônicos reforçou, ao menos inicialmente, a tendência queer a priorizar a análise desconstrutivista de produtos culturais como estratégia para sublinhar

a centralidade da sexualidade na vida social contemporânea (MISKOLCI, 2009).

Miskolci apresenta a relação entre a construção de teorias dos estudos sobre sexualidade e gênero diante daquilo que é canônico e a desconstrução desses estudos diante de uma nova proposta que leva em consideração as minorias sexuais e de gênero em sua multiplicidade e em diversidade sociocultural.

Dessa forma, percebe-se que a cultura apresenta como uma conceituação ampla e diversificada e que a cultura gay representa uma minoria excluída em busca da desconstrução da sociedade heteronormativa. Por meio dos estudos queer, pode-se elevar os estudos de sexualidades em sua diversidade e romper com o centro que dita às regras e normas silenciando os marginalizados, as minorias, os subalternizados da cultura dominante.

Referências

BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Trad. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas.* São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v.15,n.2, 2001.Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102883 92001000200011&l ng=en&nrm=iso>. Acesso em:02/04/2006

CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia* . En: Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, n. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008. ISSN:1999-8104. Disponibleen: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução:* teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Posições.* Trad.Tomaz Tadeu da Silva. Belo horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

LEVI-STRAUSS, Levi. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel e Eginaldo Pires. Rio de janeiro: tempo brasileiro, 1975.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica das categorias e conceitos que embasam o discurso sobre a cultura no Brasil*.Diponível em:<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/fragmentos_d iscurso_cultural.pdf>. Acesso em 15 de outubro 2012.

KUPER, Adam. *Cultura*: a visão dos antropólogos. Trad. Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1988.

GRÜNER, Eduardo. *El retomo de la teoría critica de la cultura*: una introducción alegórica a Jameson y Zizek. In JAMESON, Frederic; ZIZEK, Slavoj (org.). Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, p. 11-64

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades de mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho.* Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado pedagogias da sexualidade.* Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MALINOWSKY, Bronislaw. *Uma teoria cientifica da cultura.* Trad. José Auto. Rio de janeiro: Zahar editores, 1975.

MISKOLCI, Richard. *A teoria queer e a sociologia:* o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, v. 1, n. 29, 2009.

THOMPSON, Jhon B. *Ideologia e cultura moderna:* teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TURNER, Victor. *Florestas de símbolos:* Aspectos do Ritual Ndembu. Trad. Paulo Gabriel Hilu. Niterói, RJ: EdUFF, 2005.

TYLOR, Edward, B. *Primitive culture I.* London, 1871.

CULTURA, LETRAMENTO E COMUNIDADE INDÍGENA TRUKÁ PRIMEIROS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE AS PRÁTICAS DE LETRAMENTO DE PROFESSORAS ÍNDIAS

Katia Maria Rodrigues Gomes [1]
Cosme Batista dos Santos [2]

Resumo**:** Cada vez mais a comunidade indígena está firmando a identidade através depráticas de letramento. Com a comunidade Truká não é diferente, apropriando-se da sua cultura através das histórias contadas pelos mais velhos, as professoras indígenas residentes na Ilha da Assunção, em Cabrobó — PE, no Vale do São Francisco registram as narrativas contadas pela sua gente e lançam em 2007, o livro "*No Reino da Assunção, Reina Truká*"**.** História que explora as culturas híbridas daquele povo que vem sendo passada de geração a geração, evidenciando o quanto essa tradição cultural serve para empoderar uma sociedade que vivia à margem, bem como serviu para preservar, fortalecer e afirmar a identidade.
Palavras-Chave: Professoras índias. Comunidade Truká. Culturas híbridas.

CULTURE, LITERACY AND INDIGENOUS COMMUNITY TRUKÁ EARLY STUDIES ON CRITICAL LITERACY PRACTICES OF TEACHERS INDIES

Abstract**:** Increasingly, the Indian community is signing identity through literacy practices.With Truká community is no different, appropriating their culture through stories told by elders, teachers Indians living

[1] Mestranda do Programa de Mestrado em Critica Cultural, UNEB, Campus II, Alagoinhas-BA. Linha2 — Letramento, Identidade e Formação de Professores. E-mail: katiargomes@yahoo.com.br

[2] Doutor em Linguística Aplicada pela UNICAMP-SP; professor da UNEB, Campus III, Juazeiro-BA e Vice-Coordenador da Linha 2- Letramento, Identidade e Formação de Professores do Mestrado em Crítica Cultural, UNEB Campus II.

on the Island of the Assumption in Cabrobó — PE, in the São Francisco Valley record the narratives told by his people and cast in 2007, the book "in the Kingdom of the Assumption, Reina Truká". Story that explores the hybrid cultures of the people that has been passed down from generation to generation, but also how this cultural tradition serves to empower a society that lived on the margins, as well as served to preserve, strengthen and affirm identity.
Keywords: Indian teachers. Community Truká. Hybrid cultures.

Pouco se discute sobre a condição indígena no Brasil, mesmo porque por sermos herdeiros de uma cultura etnocêntrica, na qual o negro e o índio complementam como figurantes da nossa formação étnica numa história narrada e permeada de logocentrismo branco-europeu, falar de mulher, nordestina e índia, parece sobrecarregar uma espécie. No entanto, de diferentes espaços, saem histórias construídas por mãos que até poucotempo, "invisíveis" como as das professoras pertencentes à comunidade Truká, na Ilha da Assunção, em Cabrobó, Pernambuco. Quais as culturas transmitidas por essas mulheres? Como as práticas de letramento ocorrem na Ilha? Quais os saberes que prevalecem?

Este artigo pretende discutir alguns conceitos de cultura e de alguma forma como essas professoras Truká apropriam-se também desses conceitos defendidos por muitos antropólogos e ressignificam a partir de suas práticas em nome da preservação de um legado cultural — história e luta da comunidade Truká para afirmação e reconhecimento de identidades sem negar as influências de outras culturas, consideradas "brancas" na vida daquela gente.

Desse modo, o texto apresenta na primeira seção, intitulada Cultura sob o ponto de vista da antropologia, as contribuições dos antropólogos para os estudos culturais, na

segunda seção, intitulada Letramento: Street, Soares e Kleiman, discutiremos as práticas de letramento e, finalmente, na última seção, intitulada As professoras Truká, a obra e o letramento que se conquista... Apresentaremos dados sobre as professoras Truká, participantes da pesquisa.

Cultura sob o ponto de vista da Antropologia

Parece ter virado um senso comum atribuir à cultura conceitos ligados à intelectualidade, ao saber, ao conhecimento, à moral, à civilização... No entanto, esses conceitos são justificáveis ao apropriarmos um pouco da história. Ao pensarmos em cultura como uma estratificação social, por exemplo, no século XVIII, aquele que detinha a fluência do idioma francês era visto como "culto". O que pensar das comunidades com dificuldade em aprender idiomas impostos pelos colonizadores?

O estranho, o diferente, aquele ser que não conseguia o "refinamento" imposto pela sociedade dominante era o "selvagem", o "não civilizado", "o índio" sem cultura.

Afinal há pessoas sem cultura? Apropriando-se da origem latina do nome cultura, encontramos "cultivar". As comunidades indígenas não cultivam as suas raízes? Elas não lutam para preservar a sua história?

Não foi por acaso que Lévi-Strauss (s/d) utilizou os conhecimentos estruturalistas da Linguística para os estudos antropológicos. Da mesma forma que o fonema é usado para explicar e diferenciar as relações, ele se apropriando dessas informações discute asrelações de parentescos dentro de estruturas simples ou mais complexas. Com isso em suas pesquisas, conclui que o "local/posição" é determinante para (des)construções culturais de um povo. Pois as relações são modificadas conforme a posição ocupada na linha de parentesco, com isso o comportamento de um irmão com irmã é

diferente do tio (materno) com o sobrinho (filho da irmã). Consequentemente as transmissões culturais também.

Outra contribuição de Levi-Strauss (s/d) sobre os tratamentos diferenciados nas relações "homens X homens" e "homens X mulheres", pais e filhos com relações conflitantes, por conta das proibições impostas aos filhos. Não tocar, roçar a cabeça ao comer, dormir na mesma cama são atos proibidos para algumas famílias.

No entanto, através de Tuner (2005) conhecemos parte da cultura dos povos Ndembu através dos rituais. O autor chama a atenção para as interpretações dadas aos símbolos, desses povos da Zâmbia. Pois segundo ele, o pesquisador precisa está atento aos contextos analisados, para não correr o risco de uma pesquisa equivocada. Como exemplo, ela utiliza a árvore "leiteira" como *símbolo de representação de valores eorganização social.* A mesma árvore que poderá simbolizar a fertilidade, puberdade,poderá também, conforme o ritual, representar a dor e o sofrimento, pois, muitas jovens não resistem e morrem embaixo dessas árvores, no exercício de uma cultura, como a *exposição de uma noviça envolta em lençol durante todo o dia* (TUNER, 2005, p.50).

Para Malinowski (1975), como a cultura vem sendo vista, ela acaba abarcando *várias aparelhagens*, sejam material, humana ou espiritual. No entanto, o olhar para acultura passa por dois vieses: um olhar simples sendo atribuído às culturas consideradas primitivas, e um olhar complexo quando se trata de cultura desenvolvida. Mas, inegavelmente, ainda o autor afirma que a teoria da cultura toma posição no fato biológico.

Percebe-se que os olhares dos antropólogos contribuíram bastantes para conhecermos como a cultura foi sendo discutida e representada em diferentes comunidades. De posse dos estudos etnográficos as histórias de comunidades consideradas primitivas e "sem culturas" tornaram-se conhe-

cidas. Assim, percebemos mesmo dentro das mesmas comunidades que as relações se diferenciam, os tratamentos dados aos membros também, sejam por questões do gênero, geracional, grau de parentesco...

Para Geertz (1989), falar em antropologia remete ao conceito de cultura e suas nuances. E como forma de fundamentar as *interpretações das culturas,* ele utiliza, como exemplos, situações comuns, mas que ganham diferentes olhares conforme o envolvimento de outros com a situação. Um dos casos usados por esse pesquisador é sobre "uma piscadela" entre garotos e as diferentes interpretações dadas a isso. E realmente isso na nossa sociedade é bem comum. Os "será" surgem de imediato: "Eles piscaram por que estão paquerando?" "Eles piscaram por que estão sinalizando algum perigo?"

Não resta dúvida de que após o surgimento da Antropologia, no final do século XIX, os estudos sobre cultura ficaram mais estruturados, porém o próprio Geertz afirma que estudos antropológicos são interpretações de segunda e terceira mão. Claro, é o olhar do outro (pesquisador, estranho) sobre a cultura do outro (pesquisado, também estranho). E por mais próximo do sujeito pesquisado, há distanciamentos cultural, ideológico, filosófico, social, econômico que interferem nas coletas de dados.

Em suma, a cultura e a antropologia caminham lado a lado. Se por um lado as pesquisas sob o viés etnográfico sofreram influência por haver algo "construído" e "modelado" a ser revelado, hoje podemos perceber que os avanços nos estudos culturais têm muito a agradecer as contribuições desses antropólogos. E a crítica cultural cada vez mais dá passos largos em direção a uma cultura que respeite a existência humana, independente das relações e posições ocupadas nos espaços de poder. Uma cultura em que negros e índios sejam vistos como sujeitos sociais e não como objetos do sistema.

Assim, a história de vida, de colonização, de resistência e de luta do povo Truká é contada agora pelo lugar de fala daquela própria gente. Surge, então, o entre-lugar, que conforme Bhabha (2003, p.20), fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular e coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. As professoras fazem uso de uma prática de letramento para apresentar seus registros históricos com base, principalmente, no "acervo de histórias orais guardado pelos sábios e sábias do Reino da Assunção", utilizam outras formas de se chegar ao significado (STREET, 2010).

Letramento: sob os olhares de Street, Soares e Kleiman

Na perspectiva de um olhar sobre a significação do letramento em relação às práticas escolares no meio indígena, mais precisamente às professoras índias da comunidade Truká é relevante compreender o letramento como um processo, que embora possa ocorrer fora do contexto da escola, não se deve negar esta como a principal agência de letramento na sociedade (SOARES, 2000, p.39); como também é importante considerar a compreensão de letramentos — no plural — por meio de contextos culturais, já que há vários modos diferentes de se representar os usos e os significados de ler e escrever em diferentes contextos sociais e que a partir das perspectivas etnográficas, a noção de práticas de letramento nos possibilita fazer uma reflexão que necessariamente traz implicações para políticas de educação e, portanto, não é uma abordagem que simplesmente descreve eventos e busca regularidades (STREET, 2010, p.40).

Nesse caminho, compreendendo que as práticas e os usos de leitura fazem parte do cotidiano da nossa sociedade, da nossa cultura, surge a inquietação: e com o povo Truká? Como acontece a afirmação da identidade daquela gente,

uma vez que há muito tempo lhes fora negado o direito de ser diferente, há muito foram despejados da própria língua, de suas crenças, das suas tradições, das suas memórias e até de sua própria organização social? Entender as práticas de letramento como um constructo identitário é relevante, uma vez que

> as práticas de letramento são constitutivas da identidade e da pessoalidade (personhood), e que quaisquer que sejam as formas de leitura e escrita que aprendemos e usamos, elas são associadas a determinadas identidades e expectativas sociais acerca de modelos de comportamento e papéis a desempenhar. (STREET , 2007, p.466)

Para Kleiman (1995, p.41), os níveis de letramento são decorrentes da familiaridade de falantes com usos, funções e organizações textuais da escrita que irão refletir diretamente no fazer desses sujeitos. Além da escola, são consideradas também agências de letramento a família, a igreja, a rua, os lugares de trabalhos onde o sujeito está sempre em contato com a escrita.

Nesse direcionamento, Kleiman cita Heath (1982,1983) mostrando que evento de letramento são situações em que a escrita constitui parte essencial para fazer sentido à situação, tanto em relação à interação entre os participantes como em relação aos processos e estratégias interpretativas.

Assim, a partir dos novos estudos sobre letramento (STREET, 2010), apontado, aqui, enquanto plural, já que para este autor, as pessoas podem estar envolvidas em uma forma e não em outra prática, este estudo reconhece que os pressupostos culturais de um povo possibilitam suas práticas de letramento, não sendo diferente com as das professoras Truká. E que a partir dessas práticas de escrita dessas mulheres, essa comunidade pode tornar-se uma "máquina de guerra", capaz de esvaziar os sentidos das coisas, fazer a política do

desmonte, pode ativar as memórias e combater a tábula rasa (SANTOS, 2012).

As professoras Truká, a obra e o letramento que se conquista...

As índias professoras pernambucanas e escritoras chamam a atenção dos estudos da Crítica Cultural porque elas não aceitaram o lugar que a sociedade destinou para elas. Estudaram, sim a língua dos brancos, aprenderam a cultura, as histórias contadas em duas versões. Escolheram passar, para os filhos e netos, as duas narrativas sobre o povo indígena; no entanto, com uma diferença, elas organizadamente formaram uma fratria em defesa do seu povo. Registrando na língua "dos brancos" a versão dos indígenas.

A partir da escrita do livro *No Reino da Assunção, Reina Truká,* as professoras indígenas e moradores daquela comunidade apropriam-se da escrita na tentativa de valorizar seus fazeres, seus costumes a partir da palavra, não apenas por saber ler e escrever, mas na condição de quem cultiva e exerce as práticas sociais de quem utiliza a escrita e registram, ao longo da narrativa, uma sequência de práticas de letramento do povo Truká na qual descreve os modos de subsistência, a feira da cidade de Cabrobó, o trabalho dos agentes indígenas de saúde, dos artesãos e artesãs, o trabalho das professoras também como pesquisadoras e autoras de sua própria história, das merendeiras nas escolas daquela comunidade dentre outros. Dessa forma, há muito letramento acontecendo (STREET, p.2010).

A produção da obra *No Reino da Assunção, Reina Truká* é o resultado do trabalho realizado pela OPIT — Organização das Professoras Indígenas Truká — publicado em 2007 com o apoio do Centro de Cultura Luiz Freire; da Organização de Professores e Professoras Indígenas de Pernambuco (COPIPE), do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e da Univer-

sidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A partir desse trabalho, asprofessoras tornam-se autoras de seus registros e conseguem reforçar suas lutas pela afirmação de sua etnia.

Dessa forma, a hibridez cultural de construtores e usuários, citada por Canclini (1998, p.304), entremesclam em uma mesma rua estilos de várias épocas. E em várias passagens da narrativa esse cruzamento se faz presente. Assim, mesmo tendo como a padroeira da Ilha da Assunção Nossa Senhora dos Anjos, gostar de se divertir nas festas de São João, a comunidade Truká não abre mão do "Toré" que é um ritual sagrado para aquela gente, bem como o ritual de "Mesa ou Particular", cerimônia restrita aos membros. Para eles, é no Toré que se recebem as orientações dos Encantados (antepassados), bebem-se a jurema — bebida que os purifica e lhes dá o saber para o caminho da verdade.

As culturas híbridas da comunidade Truká com a atuação das mulheres daquele lugar estão cada vez mais consolidadas e propagadas. O livro criado por essas mulheres reflete a luta pela preservação das culturas. Isso porque:

> As culturas já não se agrupam em grupos fixos e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das "grandes obras", ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe) (CANCLINI, 1998).

Na luta pelo reconhecimento identitário, apropriando-se das línguas dos dominadores, as professoras índias da comunidade Truká, na cidade de Cabrobó-PE, no Vale do São Francisco, utilizam-se em benefício da comunidade indígena, documentando e criando arquivos de uma memória indígena que não poderá ser anulada, despejada como outrora.

Assim sendo, é relevante lembrar que:

> Os verdadeiros condenados da terra são os seres colonizados, que viram suas estruturas sociais ruírem com sobrenatural potência. Não sobraram pedras sobre pedras, não restaram vestígios dos sistemas de referência das populações autóctones e um novo mundo foi forçosamente trazido pelos Impérios Coloniais. Tratou-se de um processo incansável de destruição das características dos nativos, substituídas e postas como selvagens, primitivas, sem razão de serem simplesmente consideradas (FANON, 1979).

A mulher Truká é apresentada com o papel de liderança no lar, na roça, nos rituais e principalmente na luta do povo desde as mais velhas até as da nova geraçãoque, segundo a narrativa, estão indo mais além, com uma participação mais ativa e papéis cada vez mais relevantes.

> As experiências das guerreiras mais velhas informam nossa luta atual: mulheres sempre agricultoras, donas de casa, mulheres educadoras, agentes de saúde, mulheres que vão ser doutoras, mulheres que são mãe, que são jovens e velhas, que são bonitas como o Rio São Francisco e que serão lutadoras e sempre mulheres Truká [...] (Organização das professoras Truká — OPIT, 2007, p.91).

A luta dessas mulheres é do tamanho dos sonhos, elas não pararam nos registros que originou o livro publicado em 2007, no "Reino da Assunção, reina Truká", elas lutam para modificar o currículo escolar, a escola, o próprio material didático. E os sonhos vão além, elas querem ser tratadas por médicas índias na própria comunidade. Alguém duvida que elas consigam? Essas índias guerreiras atuam em diferentes espaços: escola, terra, religião, cultura...

Inegavelmente, o povo Truká sofreu várias influências culturais europeias, apesar de o grupo de mulheres ser responsável por transmitir aos mais jovens elementos da cultura

dos nativos que não poderão ser esquecidos; seja a língua, a religião e os costumes.

> Ser Truká é cultura. Ser Truká é ser descendente dos guerreiros e guerreiras que iniciaram esta luta, é beber a jurema, balançar o maracá. É participar do tore, do particular, das festas das retomadas. É respeitar nossas lideranças e os saberes dos mais velhos. Não importa a roupa ou o cabelo. O que importa é continuar a luta dos mais velhos (Organização das professoras Truká — OPIT, 2007, p.108).

O fazer dessa gente nos dias atuais reflete a influência da cultura do não-índio sobre suas atividades corriqueiras, como vestir, comer, dançar, rezar, ler, entreter-se, etc; entretanto não é desconsiderada a relevância dos antepassados no seu constructo cultural.

Considerações Finais

Encerrar este texto é apenas uma forma de abrir novas páginas para os estudos que se iniciam, uma vez que este texto traz em seu bojo as inquietações que permeiam minha pesquisa apresentada através do Projeto — **Significados do letramento naspráticas de leitura das professoras indígenas Truká —** ainda em andamento.

Através do livro escrito pelo grupo de professoras índias Truká, publicado com o apoio do Centro de Cultura Luiz Freire; da Organização das Professoras Indígenas Truká (OPIT), Organização de Professores e Professoras Indígenas de Pernambuco e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi percebido que as mulheres sentem-se cada vez mais empoderadas. Em nenhum momento, nas minhas buscas iniciais percebi a negação de uma cultura em benefício da outra. Pelo contrário, as mulheres conseguem apropriarem-se das culturas híbridas que se cruzam na Ilha da Assunção e

ressignificá-las através dos ensinamentos passados para as crianças nativas.

As crianças desde cedo convivem com as múltiplas culturas e consequentemente suas influências na comunidade local. Sejam através da escola, festas, rituais religiosos, costumes. As crenças e fés tomam alvos diferentes, os deuses convivem com os santos católicos, a língua portuguesa se cruza com a língua dos Trukás.

Com isso, o livro que foi estruturado em oito capítulos e vai além do que está escrito, as mulheres nativas conseguem implementar as práticas de letramento com as crianças locais. Letramento que não se prende em ensinar a ler e escrever o idioma daquele povo. Isso as crianças aprendem quase "naturalmente", elas ensinam as culturas e influências na vida de cada um, as lutas do povo Truká e suas consequências e a importância da cultura para preservação do próprio povo.

Referências:

CESAR, América Lúcia Silva. *Lições de Abril:* a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha. Salvador: EDUFBA, 2011.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad.Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. 2. ed. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

KLEIMAN, B. Angela. Modelos de Letramento e as Práticas de Alfabetização na Escola. In: KLEIMAN, A. B. (org.). *Os significados do letramento:* uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas, SP: Mercado Aberto, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude. A Análise Estrutural em Linguísitica e Antropologia. In:

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural 1*. 4 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, s/d, p. 45-70.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. Trad. José auto. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

Professoras do Povo Truká: Adriana Maria dos Santos...[et al.] — *No reino da Assunção,reina Truká.* Belo Horizonte: FALE/UFMG : SEDAC/MEC, 2007.124p ISBN: 978-85-7758-027-9

SANTOS, Osmar Moreira dos. *Crítica Cultural:* o esvaziamento do signo combinado à prática política de esvaziamento da representação no poder. Salvador: VIII ENECULT, 8 a 10 ago. 2012a.

SOARES, Magda. *Letramento:* um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica,2003.

SOARES, Magda. Letramento e escolarização. In. RIBEIRO, Vera Masagão (Org.) *Letramento noBrasil: reflexões a partir do INAF 2001.* São Paulo: Global, 2003.

STREET, Brian. Os novos estudos sobre o letramento: histórico e perspectivas. In: *Cultura Escrita e Letramento*.Org. Marildes Martinho. São Paulo, 2010.

STREET, Brian. Perspectivas interculturais sobre o letramento. *Revista de Filologia eLinguística Portuguesa da Universidade de São Paulo.* n. 8, p. 465-488, 2007.

TUNER, Vitor. *Floresta de símbolos*: aspectos do ritual Ndembu. Trad. Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

CURRÍCULO CRÍTICO MULTICULTURAL: A VALORIZAÇÃO DO"DIFERENTE"

Mileide Terres de Oliveira[1]
Valéria Faria Cardoso-Carvalho[2]

Resumo**:** O Currículo crítico multicultural tem por objetivo valorizar todas as culturas e pormeio da educação freiriana, conscientizar os educandos para uma educação libertadora através do diálogo. Assim os indígenas Rikbaktsa, situados no noroeste do estado de Mato Grosso, os quais migram para o centro urbano em busca de qualificação profissional, se deparam com um ambiente educacional que não propicia uma interação das culturas, sentindo se, muitas vezes, como seres inferiores e discriminados. Com base nas teorias de McLaren e Paulo Freire, propomos neste trabalho um Currículo crítico multicultural que posso propiciar um aprender por meio da valorização da diversidade cultural existente e em constante mudança, sobretudo pelos fatores da globalização.
Palavras-chave: Currículo. Multicultural. Indígena.

CRITICAL MULTICULTURAL CURRICULUM: THE VALUATION OF "DIFFERENT"

Abstract**:** The critical multicultural curriculum aims to value all cultures and througheducation Freire, educate students for a liberating education through di-

[1] Mestranda do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT/CAPES), Cáceres-MT. Licenciada em Língua Portuguesa/Inglesa e respectivas Literaturas pelo Instituto Superior de Educação do Vale do Juruena (AJES), Juína-MT. E-mail: milly-0502@hotmail.com

[2] Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professora do Ensino Superior da Universidade do Estado de Mato Grosso. (UNEMAT/UNICAMP/CAPES) Alto Araguaia-MT. E-mail: val.cardoso@unemat.br

alogue. Thus the indigenous Rikbaktsa, located in the northwest of the state of Mato Grosso, which migrate to the urban center in search of professional qualification, are faced with an educational environment that does not foster an interaction of cultures, feeling is often as inferior and discriminated against. Based on the theories of Paulo Freire and McLaren, we propose here a critical multicultural curriculum that can provide an learning through valuing cultural diversity and constantly changing, specially the factors of globalization.
Keywords: Curriculum. Multicultural. Indigenous.

Diante das diversas mudanças decorrentes da globalização no mundo contemporâneo, percebemos que a escola não deve estar alheia diversidade cultural presente no nosso meio. Deparamo-nos, muitas vezes, com uma educação voltada ao saber etnocêntrico, sem considerar as particularidades existentes.

Propomos neste trabalho uma nova visão de educação por meio da reformulação do currículo, buscando em McLaren e Paulo Freire teorias que visam um Currículo crítico multicultural, o qual aborda uma visão de valorização das diferentes culturas e que a escola seja um ambiente que propicie a interação entre elas e a construção do saber igualitário.

Desta forma destacamos as lutas dos indígenas para conquistar uma educação voltada para as particularidades de cada etnia, a qual ainda vem substanciando seus processos de ensino-aprendizagem nas aldeias em busca de uma educação que seja própria de cada cultura. Entretanto, a aldeia não oferece qualificação profissional em relação a nível superior, assim os indígenas, muitas vezes, têm que migrar para os centros urbanos em busca deste aperfeiçoamento. Neste cenário enfatizamos os indígenas Rikbaktsa, no Mato Grosso, os quais passam por este processo de migração e diante des-

te fato se deparam com a falta de um currículo voltado para as diferenças étnicas existentes no meio educacional urbano.

Para evidenciar tais afirmações realizamos uma entrevista com uma jovem Rikbaktsa que relata sua experiência no âmbito urbano e desta maneira reafirmamos a importância do Currículo crítico multicultural para sanar as diversas formas de discriminação em sala de aula e propiciar o desenvolvimento cognitivo por meio da relação com a diversidade.

A globalização gerativa da diversidade cultural

A globalização proporcionou transformações no mundo, devido ao acesso constante às novas tecnologias e avanços científicos. Assim, as culturas são disseminadas pelo fluxo de informações. Conforme afirma Hall (1999), a globalização se expandiu e atravessou todas as fronteiras no intuito de tornar o mundo mais interconectado, mas tal processo culminou no deslocamento das identidades culturais nacionais no fim do século XX.

Partimos do conceito de Norton (2000, p.5), o qual a identidade é "[...] como uma pessoa entende sua relação com o mundo, como essa relação é construída através do tempo e espaço e como a pessoa vê as possibilidades para o futuro." Ela vai se constituindo e pode sofrer alterações, pois segundo Bauman (2004) a identidade não é pré-estabelecida, ela é construída ao longo da vida. A identidade do sujeito pós-moderno não é fixa, ela está sempre inserida num processo, a este fenômeno Bauman(2004) chama de "Identidade Líquida" e Stuart Hall (1999) de "Pós-moderna". Ela engloba várias características sociais e de personalidade na interação com os diversos sujeitos da sociedade.

Nos centros urbanos nos deparamos com diversas culturas que se cruzam todos os dias, a educação não se coloca alheia a tal fato e percebe que este aspecto deve ser aborda-

do em sala de aula. Desse modo, a diversidade cultural abrange todos os fatores de uma vida em sociedade, este fato implica nas diversas barreiras existentes que geram preconceito e discriminação em relação às diferenças.

A educação possui a responsabilidade de transformar os seres humanos, ante a resistência cultural e política, desenfreada pelas classes dominantes que pertencem à vida de todos os cidadãos. Muitos tomam a cultura do outro de acordo com suas concepções e julgam, sem perceber que o que pensam também é cultural e está sujeito a mudanças. Todavia, ver as culturas superficialmente e tirar conclusões precipitadas, deixa de perceber a sua verdadeira face, sua história e a relação entre os povos, ou seja, a riqueza que cada cultura traz consigo.

A questão das diferenças culturais interfere no processo de ensino-aprendizagem do nosso ambiente educacional. Partindo deste pressuposto, os educadores buscam um planejamento pedagógico que vise suplantar as limitações ocasionadas por esta realidade.

Para que tal fato fosse realizado nas unidades educacionais, foi necessário buscar tendências que aprofundassem o tema das culturas e como lidar com elas. De acordo com Saviani (1991) a Pedagogia Progressista surgiu como uma teoria crítica que compreende a educação a partir de seus condicionantes sociais. Esta teoria se fortaleceu na década de 1980 com as chamadas Teorias Críticas da Educação, manifestadas nas tendências da educação Libertadora, sendo Paulo Freire seu precursor, a Crítico-Social dos Conteúdos, que prioriza os conteúdos em confronto com as realidades sociais e a Libertária, que salienta a autogestão pedagógica. Esta teoria tem por objetivo articular a escola de acordo com os anseios do povo, para isso, seria necessária uma prática de ensino diferente da existente.

Atualmente a concepção do Currículo deve mudar, ele é muito mais que várias disciplinas juntas e organizadas, ele perpassa a prática social, a cultura e a diversidade.

De acordo com Moreira e Silva (1992), a "cultura" era vista como algo fixo e estável,baseado num conservadorismo absoluto da sociedade e da educação. O estudo do Currículo pedagógico é o momento para que os saberes sejam fortificados e as soluções para os inúmeros problemas da educação possam ser discutidos. Deve-se priorizar o estudo das culturas locais, considerando seus fluxos migratórios e a diversidade cultural existente, culminando em pensamentos de conscientização e transformação social perante os desafios do preconceito pelas diferenças culturais.

O Currículo crítico multicultural

Diante deste patamar de diversidades e reformulações pedagógicas propomos um Currículo crítico que se baseie na educação multicultural, no intuito de revisar as relações entre o Currículo, a sociedade e a escola. A educação multicultural está inserida num rol de discussões que lutam pela inclusão de novas temáticas por meio da elaboração de diferentes projetos políticos pedagógicos que abranjam as questões étnicas, sociais, de gênero, etc.

Em nosso trabalho destacamos o multiculturalismo crítico de Peter McLaren, precursor das posições teóricas da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, que rejeitava qualquer tipo de neutralidade pedagógica, em relação ao igualitarismo e a suposta eliminação do sofrimento humano. Propõe uma pedagogia crítica a qual a educação escolar possa atuar sobre questões como o 'poder' e a 'dominação', num processo que fundamenta o Currículo.

Segundo McLaren (1997), a educação multicultural não pode ser entendida como um elenco de "coisas" que preci-

sam ser implantadas à educação, mas deve acontecer na busca pela implementação do pluralismo e da diversidade aprofundadas nas raízes culturais da sociedade. A multiculturalidade é um conceito complexo, que assume a variedade das práticas, políticas e crenças na educação, num campo de múltiplas concepções que possibilitam abordar a sua compreensão. Esta perspectiva visa reorientar o Currículo numa reavaliação do compromisso da escola com a sociedade.

A cultura não pode ser vista como algo fechado, mas numa perspectiva de interação com as diferenças e, sobretudo, respeito e valorização. Para McLaren (2000) os significados culturais são híbridos, não podem estar contidos dentro de qualquer discurso de autenticidade, raça, classe, gênero ou essências, resistindo à totalização e ao isolamento completo. A diversidade parte da ideia multicultural em que não existemelhor nem pior, apenas diferente. O multiculturalismo crítico desmistifica o Currículo que abrange somente aspectos relevantes a determinada cultura, ele defende a especificidade de cada uma, combatendo as discriminações e os preconceitos que permeiam nossa sociedade.

O Currículo crítico multicultural traz perspectivas de uma educação inclusiva que combate o preconceito da diversidade cultural. Paulo Freire (1976) corrobora com esta abordagem no desenvolvimento de uma educação popular a qual, através da conscientização, o indivíduo passa a ser sujeito da sua vida e construtor de sua história. Ensinar não se baseia em construir conhecimento, mas em criar as possibilidades para a sua própria produção ou construção.

Quando o educando chega à escola, não considera as condições em que ele vive, tais fatos são preponderantes para o desenvolvimento do mesmo, o respeito à dignidade do educando, à sua identidade não permite subestimar o saber que ele traz consigo para a escola.

O projeto educacional freiriano visa à transformação do indivíduo a partir do momento em que se começa a construir o saber crítico. Aqueles que aderem a este processo adquirem uma nova consciência cultural, podendo ver no oprimido alguém que carrega um saber e uma cultura própria. Para Freire (1980, p. 78-79)

> O professor fala da realidade como se esta fosse sem movimento, estática, separada em compartilhamento e previsível; ou então, fala de um tema estranho à experiência existencial dos estudantes: neste caso sua tarefa é "encher" os alunos do conteúdo da narração, conteúdo alheio à realidade, separando da totalidade que a gerou e poderia dar-lhe sentido.

Paulo Freire (1976) propõe uma pedagogia da libertação que resulta na integração do educando com o mundo político, o qual resulta na reflexão sobre suas ações enquanto sujeito. Todavia, este processo resulta na perspectiva de desenvolver um pensamento reflexivo acerca daquilo que está na sociedade.

McLaren (2000, p. 57) afirma: "O nome de Freire encarna o contestado encontro entre o capitalismo, a escola e a democracia, e seu trabalho é permeado por uma chamada a repensar o conceito de educação e de libertação." O trabalho e a vida deFreire inspiram um amor que é reservado àqueles revolucionários cujas vidas espelham a luta por justiça em seus trabalhos. Freire (2007) toma a Educação como a libertação do indivíduo frente à vida opressora e que o diálogo, a conscientização e a autonomia,são os princípios que definem esta transformação social. Para Freire a educação é um ato político, assim como para Apple (2006) que acreditava que pela própria natureza da instituição, o educador estava envolvido em um ato político, estando ciente ou não de tal fato.

É através do Currículo que a educação efetiva seu processo de transmissão da cultura, atendendo às diferentes tendências pedagógicas. De acordo com Apple (1989, p. 37),

as escolas estão organizadas para auxiliar na produção do conhecimento técnico/administrativo, e não apenas para ensinar o "conhecimento referente a quê, como e para quê", muitas vezes, determinado pela sociedade. A escola não esta alheia aos fatos sociais e nem ao mundo que estamos inseridos, tais abordagens devem ser realizadas por um Currículo que vise as dimensões do ser humano inserido num mundo capitalista.

A utopia da educação igualitária

Teoricamente tais abordagens em relação ao Currículo crítico são almejadas e até praticadas em algumas instâncias, mas a política que envolve este sistema estrutural é muito complexo, apesar de ser o ideal. Temos neste patamar a educação indígena, em que os ameríndios lutaram durante anos e obtiveram conquistas significativas para o seu processo de ensino-aprendizagem nas aldeias. Segundo Arruda (1992), foi criado em 19/12/1973 pela Lei 6.001, o Estatuto do Índio, o qual garantia o usufruto e a posse permanente das terras habitadas pelos indígenas, mas apesar deste aspecto positivo ele ressalva a intenção notória de assimilar os mesmos à população brasileira, tratando-os como se não possuíssem uma identidade específica.

O RCNei — Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas, criado em 1998, afirma que as grandes reuniões nacionais organizadas pela UNI — União das Nações Indígenas — estruturaram as associações, organizações de professores e agentes indígenas em diversas etnias. Desde então, os Encontros de Educação Indígena foram aprimorados, era um espaço para se discutir questões relativas às escolas que os índios queriam para suas comunidades. Durante os fóruns foram produzidos documentos que trazem as reivindicações e os princípios de uma educação escolar indígena de forma diversificada, por região, por povo e por estado.

A Constituição Federal de 1988 reconheceu o direito dos povos indígenas, dando-lhes a liberdade de escolha e preservação da cultura, amparados judicialmente. Além do CIMI — Conselho Missionário Indigenista — que apoia as ações e articula com os povos indígenas em busca de melhorias. Perante este cenário percebemos uma evolução em relação à educação indígena no que tange seus ensinamentos na aldeia, mas a educação urbana ainda desconsidera tais diversidades e muitas vezes, menospreza as suas distinções.

No noroeste do estado de Mato Grosso, especificamente nas cidades de Brasnorte, Cotriguaçu e Juara estão situados os indígenas Rikbaktsa, uma população de cerca de 1800 pessoas distribuídas em 34 aldeias. Entretanto, nem todos estes ameríndios residem nas suas terras, muitos deles migram para os centros urbanos em busca, sobretudo, de qualificação profissional, pois a escola da aldeia não oferece cursos de nível superior. Outros ainda são aliciados por motivos diferentes decorrentes do mundo capitalista, Both (2009) corrobora afirmando que geralmente os índios deslocam-se para os centros urbanos no objetivo de atender suas necessidades práticas, como compras, consultas, venda de artesanatos, etc. Entretanto, neste ir e vir eles são atraídos pela vida urbana, e com o passar do tempo criam vínculos permanentes e passam a morar na cidade.

As manifestações culturais presentes nos centros urbanos requerem novas interpretações, principalmente em relação ao imaginário, a identidade e aos sistemas simbólicos. As desigualdades sociais, a falta de relação interpessoal e o distanciamento presentes na vida urbana são relevantes e primordiais e deles pode-se gerar emoções e sentimentos diversos.

Para Arruda (1992), o que é considerado como símbolo da identidade étnica, consiste em traços contrastantes em relação à sociedade dominante. Trata-se da especificidade de cada cultura, onde cada etnia possui sua visão de mundo

dada por um sincretismo próprio. Todavia, estes povos estão sujeitos a mudanças, em decorrência de diversos fatores, sobretudo às pressões da expansão capitalista, ou seja, os indígenas sofrem modificações em sua identidade, pois ela é dinâmica, e se adapta às alterações pertinentes, sem desconfigurar suas raízes e principalmente a cultura.

Para compreendermos como este processo de migração acontece com os Rikbaktsa, realizamos uma entrevista com uma jovem de 34 anos que sempre morou na aldeia, estudou em escola indígena, mas teve que mudar para o centro urbano. Quandointerrogada sobre os motivos, responde: "Eu queria continuar meus estudos, porque lá na aldeia não tem faculdade (...)." Entretanto, esta migração refletiu em algumas adaptações relatadas por ela: "Estranhei muito, me senti totalmente perdida. A primeira aula minha, nossa, fiquei até com vergonha de pergunta pro professor [...] As matérias, assim, é que lá na aldeia a gente estudou, parece que era mais fácil, os professores tinham aquela paciência de explicar bem pra gente entender todas as matérias. Daí cheguei aqui e os professores são totalmente políticos assim, às vezes, a gente nem entende e os professores falam muita coisa, mas meus colegas me ajudam bastante." Tal afirmação vem comprovar a diferença do ensinar nas escolas indígenas e nas urbanas, pois a educação, apesar de ostentar tal diversidade, na prática não a evidencia.

Percebemos que os indígenas sofrem um impacto sócio-cultural quando iniciam seus estudos em escolas urbanas, sobremaneira pela didática diferente dos professores não índios. Todavia, a escola urbana oferece conteúdos contingentes ao meio capitalista e a adaptação indígena se faz pertinente, mas os índios também têm que lidar com a visão dos outros perante eles na sociedade. O "diferente" em meio a um grupo de indivíduos urbanos e com ideias, muitas vezes, contrárias.

Contudo, o que abala os indígenas não é o fato de serem tratados como"diferentes", mas sim, como inferiores. Para Laraia (1999 apud REZENDE, 2009), este preconceito vem de uma tendência do etnocentrismo, a qual a visão de mundo é responsável pelos conflitos sociais, decorrentes da falta de aceitação do "outro" e, sobretudo, de respeito.

Este desrespeito se inicia no âmbito educacional, onde as diferenças devem ser sanadas e que o indivíduo deve ser respeitado em suas particularidades. É neste contexto que reafirmamos as ideias de Paulo Freire e McLaren em busca de um Currículo crítico multicultural que vise estas particularidades. Sabemos que estas iniciativas podem ser utópicas numa primeira análise, mas se fazem pertinentes, haja vista, estamos inseridos em um mundo globalizado que esta em constante mudança e as adaptações se tornam pertinentes.

De acordo com Venere e Velanga (2008), existe a necessidade de pesquisar um Currículo multicultural que possa atender a diversidade cultural e promover a aprendizagem, assim como a formação de professores. Qualificar o corpo docente é de suma importância, pois são eles que mantêm contato com os educandos e têm a percepção do que precisam para o desenvolvimento. A proposta do Currículo críticomulticultural visa à valorização das culturas e o respeito às mesmas, pois a migração destes povos é constante e o que eles precisam é sentir-se inclusos no meio educacional.

Conclusão

O Ensino Superior é um desafio para o indígena, sobretudo quando tem que enfrentar uma faculdade urbana, onde o ensinar e o aprender acontecem de maneira diferenciada das aldeias. Entretanto, o que não pode acontecer é que os indígenas esqueçam suas raízes, seus ensinamentos, suas línguas, preservem a identidade de suas etnias que são imemoriais ao país. Neste cenário vemos a importância da for-

mulação de um Currículo crítico multicultural que vise amenizar as desigualdades existentes em sala de aula. Assim como proposto por McLaren e Paulo Freire em busca de uma educação que respeite as diversidades culturais e possa interagir com os diferentes saberes do mundo contemporâneo. Numa perspectiva de inclusão e multiculturalidade e não de exclusão e inferioridade.

O professor deve perceber as diferenças em sala e saber lidar com as mesmas, num processo de heterogeneidade, propiciando um crescimento intelectual e pessoal. Devemos nos conscientizar de que o processo educacional deve ser encarado de maneira heterogênea, e que o final do processo consiste numa homogeneidade.

A adaptação dos indígenas ao meio educacional urbano é fundamental para seu desenvolvimento em sala de aula, mas a escola deve propiciar mecanismos para que esta prática seja efetivada. Neste trabalho evidenciamos a cultura indígena, mas sabemos que os centros urbanos abrangem outras culturas que se cruzam constantemente e que o Currículo não deve estar alheio à diversidade, pois diversos aspectos culturais emergem na vida contemporânea, e a escola, tem papel crucial nesta relação entre o indivíduo e o meio social em que esta inserido.

O Currículo crítico multicultural é uma proposta que deve ser considerada no âmbito educacional urbano diante das diversas mudanças no mundo globalizado, apesar disso, reconhecemos que tal adaptação envolve diversos fatores políticos, mas tal trabalho vem evidenciar esta necessidade, ou seja, que o sistema educacional olhe para a diversidade cultural de maneira a valorizar as diferenças presentes no âmbito social.

Referências:

APPLE, Michael W. *Educação e Poder*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

APPLE, Michael W. *Ideologia e currículo*. 3. Ed. Porto Alegre: Art-Med, 2006.

ARRUDA, Rinaldo S. V. *Os Rikbaktsa:* mudança e tradição. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica- PUC/SP, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido—sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.

BOTH, Sérgio José. *Da aldeia à cidade—Estudantes indígenas em escolas urbanas.* Orgs. Darci Secchi e Terezinha F. de Mendonça. Cuiabá: Conselho Editorial da EduUFMT, 2009.

FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

FREIRE, Paulo. Práxis da libertação. In: *Conscientização*: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. Tradução de Kátia de Melo e Silva. 3 ed. São Paulo: Moraes, 1980.

FREIRE, Paulo.*Educação como prática da liberdade.* 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

MCLAREN, Peter.*Multiculturalismo revolucionário*: pedagogia do dissenso para o novo milênio. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

MOREIRA, A. F. B.; SILVA, T. Tadeu da. *Currículo, cultura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1992.

NORTON, B. *Identity and language learning—gender, ethnicity and educationalchange.* Harlow: Pearson Education Limited, 2000.

REZENDE, Gerson Carlos. *Fronteira cultural—A relação entre indígenas e não-indígenas em escolas urbanas*.Orgs. Darci Secchi e Terezinha F. de Mendonça. Cuiabá:Conselho Editorial da EduUFMT, 2009.

SAVIANI, Dermeval. Tendências e correntes da educação brasileira. In: *Filosofia daeducação brasileira.* 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

VENERE, Mario Roberto; VELANGA, Carmen Tereza. *A criança indígena e aeducação infantil:* as complexas relações entre a cultura e a escola na cidade. Ano 8, n.15, p. 175-191, jul./dez. Campo Grande: Tellus, 2008. Disponível em:<neppi.org/projetos/gera_anexophp?id=1305>. Acesso em: 30 Jan. 2013.

DA LEITURA AO LONGO DO CAMINHO DAS PALAVRAS

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues[1]

Resumo**:** Assumindo a possibilidade de a literatura se tornar sua própria teoria, este artigo éresultado de um processo de leitura que mantém vivo o texto literário. Se a leitura pode ser questionada filosoficamente, diante do pouco que se pode levar daquilo que se lê, então o gesto de ler se revela indefinido por se tratar de um constante caminho de volta às palavras. Percorre-se aqui o caminho das letras da escritora afro-brasileira Mãe Beata de Yemonjá e da autora afro-americana Maya Angelou. Considera-se a relação entre leitura e autoria, suavizando os limites entre uma e outra. Aprende-se com a literatura, dando-lhe a seriedade característica de uma leitura disposta a ruminar aquelas palavras que as autoras decidiram, em seu processo criativo, cuidar, levar para casa, pastorear.

Palavras-Chave: Literatura. Leitura. Caminho. Palavras.

ON READING ALONG THE PATH OF WORDS

Abstract**:** Assuming the possibility that literature becomes its own theory, this article is theresult of a reading process that keeps the literary text alive. If reading can be questioned philosophically, because of the small amount one can take when reading, then the act of reading reveals its indefinite aspect as it constantly makes readers return to the path of words. This article goes along the path of the writing of Mãe Beata de Yemonjá, an African Brazilian writer, and by Maya Angelou, an African American author. We consider the relation between reading and authorship,

[1] Doutorando em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (linha de pesquisa: Literatura e Cultura Contemporâneas). E-mail: ffanuel@gmail.com. Rio de Janeiro, RJ.

softening the boundaries between one and another. We learn from literature, treating it with the seriousness that characterizes a reading process that is intended to ruminate those words that the authors have decided to care for, take home and shepherd in their creative process.
Keywords: Literature. Reading. Path. Words.

Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(Carlos Drummond de Andrade)

O gesto de aceitar que a literatura possa se tornar sua própria teoria constitui uma possibilidade para qualquer leitor disposto a ler a obra literária comprometido com os desdobramentos da própria leitura. Longe de ser apenas um *corpus*, ou um corpo morto, otexto se mantém vivo diante da relação entre quem o escreveu e quem o lê. Com isso, problematiza-se a ideia de "intenção" de uma obra, ou de um autor que tenha o leitor como confidente, conforme já observou Stanley Cavell (1997, p. 18). Autor e leitor se afinam quando são congêneres, isto é, quando permitem que um seja gerado a partir do outro. Resgata-se, pois, a literalidade da palavra "texto" como "tecer", "fazer tecido" e "entrelaçar". Diante do texto, tecido, que tem à mão, o leitor se entrelaça com quem havia tecido aquela obra. Com a ponta do laço, o autor esperara que a leitura entrelaçasse, ou, precisamente, "reunisse", "enrolasse", "escolhesse" e "espiasse" (de *legère*, donde "ler") os fios de sua escrita.

Sempre há caminhos a serem percorridos com a leitura. Imagens de "caminho", "paisagem", "estrada" e "rota" estão associadas ao pensamento em escritos de, respectiva-

mente, Ralph Waldo Emerson, Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein. Tais imagens foram auscultadas por Cavell, ao buscar, em sua leitura, certa "socialidade" e "congenialidade" que se traduzem no seguinte axioma: "Cada um é responsável por encontrar o fim da jornada a cada passo do caminho, em seu próprio andar"(CAVELL,1997, p. 23). Grifar as palavras "jornada", "passo", "caminho" e "andar" para encontrar o "fim da jornada" chamada leitura é um gesto que aqui se faz de deixar que Cavell ressoe como um autor com a mão na ponta do laço, capaz de levar quem o lê a pensar. Por via de Emerson e Heidegger, pensa-se como "ser levado ao longo de um caminho".(*apud* CAVELL, 1997, p. 23) Por seu turno, Wittgenstein, ao falar sobre observações filosóficas como "um conjunto de esboços de paisagem" surgidos em "viagens longas e complicadas" e que recebeu "uma estrada" "por meio das pegadas daqueles que foram naquela direção", revela a trajetória do pensamento: "A demonstração não é um movimento, mas uma rota." (*idem*) São trechos que devolvem a liberdade ao leitor de pensar.

Pensando, participa-se daquilo que se lê dando passos próprios. Nota-se que o prefixo "re-" faz jus à ideia de "iteração" quando aparece em palavras como "reler" e "repensar". O próprio Emerson, no seu ensaio "Experience", parece querer que o leitor leve para si a pergunta de abertura, clamante por "resposta" (de *reponère*, daí "repor", "recolocar", "restabelecer"): *Where do we find ourselves?* ("Onde nos encontramos?").(EMERSON, 2001) Cavell ouviu a resposta que, em sua leitura, Friedrich Nietzsche havia dado a esta pergunta: "como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos?"(CAVELL, 1997, p. 30) A pergunta se mantém aberta, surgindo, portanto, a indefinição

como traço inerente ao ato de leitura, já que o leitor pode sempre voltar a interpretar aquilo que já havia lido. Trata-se, em outras palavras, de cuidar daquilo que se lê, ou,

lançando mão de uma frase de Nietzsche que Cavell põe em tela: "levar algo para casa".

O percurso de Nietzsche se abre com um aforismo: "Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos." (*ibidem*, p. 29) Com isso, o tesouro do ser humano estaria onde estão as "colmeias" de seu conhecimento, a caminho das quais se está sempre a coletar o "mel do espírito". Levar algo "para casa" é o único propósito que guia o seu coração. Afina-se com Nietzsche um questionamento filosófico sobre a leitura:

> especialmente sobre até onde se pode ler (em um livro, uma página, uma frase, uma palavra) sem parar, quer movido pela raiva, quer pela simpatia, para pensar, para ruminar; e quando é que alguém está pronto para ler (isto em lugar daquilo, isto antes daquilo, antes de qualquer outra coisa, antes de coisa nenhuma) (*ibidem*, p. 31).

Nietzsche especifica que o ato de ler exige "uma seriedade, ou persistência, especial, que ele chama de ruminar." (*idem*) A palavra que melhor descreveria a leitura seria "ruminar", o que se trata de uma coisa que se deva "aprender" com as "vacas"(NIETZSCHE, 2006, p. 213). Como parte de sua fisiologia, vacas mastigam o alimento, regurgitando-o depois, para, novamente, mastigá-lo e, assim, deglutí-lo. A imagem agora é de vacas com as entranhas inchadas por pensamentos pesados. Mantido este cenário, a palavra descortina aquilo que sabe: por "ruminar" se compreende "pensar muito em; cogitar profundamente; meditar, refletir", para considerar apenas aquilo que o dicionário chama de "sentido figurado" (HOUAISS, 2001). Quer-se, desta forma, manter aquela "seriedade" ou "persistência" que a atração da leitura vai exigir, bem como cuidar da literalidade de cada palavra: "Hei de ruminar muito tempo suas palavras como se fossem bons grãos. Meus dentes devem triturá-las e moê-las muitas

vezes, até escorrerem pela alma como leite" (NIETZSCHE, 2006, p. 208).

Há uma distância entre o ler como ruminar e o usar os livros. Basta imaginar que aquele "douto", que "mistura" uma grande quantidade de obras, pode até se "empanturrar" delas, mas acaba "perdendo completamente a faculdade de pensar por si mesmo" (NIETZSCHE, 2003, p. 62). Ainda que o douto diga "sim" ou "não", isso não significa que ele tenha produzido algum pensamento. Assim, a "grande leitura" pode torná-lo um "decadente", reduzindo-o a "simples fósforos, que devem ser riscados paradar centelhas, isto é, 'ideias'". Falta luz própria, exatamente porque não há caminho ao longo do qual se deixe levar.

Só se é levado por um caminho quando se leva algo; neste caso, as palavras.

Sendo levado pela imagem wittgensteiniana da palavra como que "em exílio", por certo, se pode afirmar que as palavras são maltratadas cotidianamente por falta de cuidado, pois elas estão "fora, ausentes, ou vadias", como imagina Cavell (1997, p. 39). Ele pinta"a ideia de trazer as palavras de volta por *levá-las* de volta, pastoreando-as; o que sugere não somente que temos que encontrá-las, temos que ir até onde vagaram, mas que elas só retornarão se as atrairmos e comandarmos, o que exige que as escutemos". (*ibidem*, p. 40) O itálico do autor em "levá-las" cadencia as falas de Heidegger: "cada palavra essencial leva adiante a batalha"; e de Emerson: "[c]ada palavra que eles dizem nos aflige" (*ibidem*, p. 21).

A tais considerações iniciais se presta ouvido nas articulações de palavras ao longo de um caminho trilhado com as autoras Mãe Beata de Yemonjá e Maya Angelou. Sob a regência do artifício do contar, comum a ambas, quer-se encontrar as palavras que têm exigido escuta da escrita, trazendo a leitura de volta ao pastoreá-la.

O caminho do conto

Contar: um verbo que descreve o fazer artístico de Beatriz Moreira Costa. O nome com o qual assina seus escritos, Mãe Beata de Yemonjá, carrega um de seus muitos contos. Ouvi-lo é a porta de entrada para suas letras.

> Um dia, do Carmo teve muita vontade de comer peixe. Ela pegou o jereré e foi pescar no rio que passava por dentro do engenho. Quando ela estava pescando, a bolsa d'água rompeu. Ela saiu da água e, quando ia atravessando a estrada, eu nasci, ali mesmo. Uma menina. Chamaram Tia Afalá, que me carregou e à minha mãe para casa, para cortar o umbigo. Tia Afalá viu que era uma menina muito forte, mas que tinha a cabeça ainda mole. A velha parteira então disse:— Olha, eu vou botar umas folhas na cabeça desta criança. Ela é filha de Exu e de Yemanjá (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 121).

O caminho de do Carmo leva a um rio dentro de um engenho, para o qual se vai por força de uma das mais primitivas vontades humanas que é a de comer — neste caso, peixe. A vontade atrai a pesca para o rio, com o qual, no entanto, não apenas a vida píscea tem relação, mas também a vida humana. A água que se rompe é a da bolsa.Novamente, é preciso sair da água para que se viva, repetindo o gesto tão natural de voltar ao *humus*, o elemento de que se consiste o humano.

Ao longo deste caminho se atravessa a estrada. A palavra "atravessar" quer manter a importância do caminho mais do que do lugar em si. Não se está na estrada, mas em direção ao seu desvio. Com esta que é a imagem da "encruzilhada", centraliza-se a cruz como ponto de fuga de vários caminhos.

A força da menina contrasta com a fragilidade de sua cabeça mole. Eis a sua dívida, como marca a velha parteira ao "botar umas folhas na cabeça desta criança". As folhas cono-

tam sua condição de ser e estar em dívida. A imagem da cabeça é acurada na seguinte fala da autora:

> Na visão de mundo iorubá, tudo começa com a cabeça: *ori*, *ori aperé*, *ori mopê*, é pela cabeça, a força da cabeça, o axé da cabeça. Quando oato do nascimento se completa com a intervenção de Ajalá, o que cuida das cabeças, o recém-nascido segue o seu caminho que é o *odu*, o início do ciclo verdadeiro. É a partir daí que o ser humano começa a ser humano. Esse é o verdadeiro *omorìsà*. É o princípio de tudo. Pela cabeça (COSTA, 2010, p. 87).

A palavra iorubana *orí* diz muito: "Cabeça. Destino. Parte de cima"(NAPOLEÃO, 2011, p. 166). Modula-se com *òrìsà*, divindade. Na cabeça estão todas as portas; sete, como conta Beata de Yemonjá: olhos, ouvidos, nariz, boca e testa. O"dono das sete portas" é Odi, exatamente "aquele que leva a vários caminhos".

A vários caminhos se pode ser levado inclusive em seu próprio nome. A criançaé filha de Exu, o rei da encruzilhada, que "é o espaço regido por Exu, aquele que, segundo os mitos, é a boca ávida que devora tudo o que existe, mas que também regurgita, regenera e recria" (CARDOSO, 2008, p. 15). Tal descrição pode ser cotejada com a imagem nitzscheana da vaca ruminando, dando expansão mais do que compreensão à leitura.

O nome da menina carrega Yemanjá, a mãe cujos filhos são peixes. Trata-se da divindade feminina do rio Ògún, na Nigéria. Em seu nome se confluem três elementos: *yeye* ("mãe"), *omo* ("filho/a") e *eja* ("peixe"). A palavra "mãe", assim como pai, estáassociada aos deuses, muito pelo poder do artifício humano de buscar conexões — *religio* —com sua origem. Assim como o arqué dos gregos, o termo iorubano *àse*(aportuguesado como "axé") testemunha o desejo cosmogônico de se falar de "força", "poder", "princípio de realização" (NAPOLEÃO, 2011, p. 51) .

O nome Mãe Beata de Yemonjá narra, portanto, uma história, deixando que cada uma de suas palavras revele seu próprio saber. Como uma mulher dedicada às práticas religiosas, é natural que o adjetivo "beata" nomeie uma ialorixá. Tal palavra foi usada como vocativo por sua professora para marcar a ferro quente o não lugar da menina fascinada pelas tradições católicas, cujo sonho era sair vestida de anjo na procissão de Nossa Senhora Imaculada Conceição:

> — Beata, você não pode se vestir de anjo. Nem você nem esses aí. Você não pode ser uma filha de Maria.
> — Por quê? Eu não sou filha de papai do céu?
> — Não. Os filhos de Deus não são pretos, e você é preta (COSTA, 2010, p. 56).

"Beata", entretanto, é uma bela palavra que suplanta a feiúra do preconceito da professora. Em sua etimologia, *beatus* se expande para "feliz, venturoso"; "tornar bem-aventurado, feliz" (HOUAISS, 2001). Redime-se, então, a palavra do seu poder destrutivo.

A visceralidade desta contadora de histórias é tida como uma herança. Ler sua literatura é se deixar levar por um caminho repleto de palavras do iorubá, pouco conhecidas pelo grande público. Tal estranheza dista da beleza de uma língua tonal, isto é, que não considera apenas o som, mas também o tom das palavras. A palavra iorubá guarda seu saber musicalmente, possuindo acentuações grave, média e aguda associadas às notas musicais (NAPOLEÃO, 2011, p. 51). Por não possuir registro escrito até o século XIX, a tradição oral manteve sua musicalidade. Beata de Yemonjá conta como herdou esta arte de cultivar a fala:

> Todo mundo sabe que o forte das culturas africanas — sim, porque são muitas Áfricas — é a transmissão oral, e assim foi desde os tempos mais remotos. Uma das pessoas mais importantes, talvez a mais importante depois do soberano em qualquer reino, era o *griot*, aquele que narrava o rigor das batalhas, a fartu-

> ra da colheita, os embates amorosos. Ele era a voz que fazia história. [...] Escrevendo meus livros, trato de documentar pelo menos um pouco da nossa trajetória que vem passando de boca em boca desde os navios negreiros (COSTA, 2010, p. 126).

Embarcar nesta trajetória é estar com os ouvidos atentos às bocas que mantêm vivas narrativas deslocadas em navios negreiros, melhor descritos no espírito da conhecida frase que Fernando Pessoa queria para si: "Navegar é preciso; viver não é preciso" (PESSOA, 2007, p. 7). De boca em boca, chega-se a ouvidos.

Como ambulante, o *griot* personifica a presença da poesia e da música em todos os lugares precisamente por não ter um lugar fixo. Em navios negreiros, a leitura aconteceria no não lugar de uma tradição oral já sedimentada na dinâmica deste cronista que também se articulava no universo mágico-religioso. Este contar histórias em constante deslocamento traduz, portanto, a arte da transmissão oral.

Tal artifício traz vida à própria palavra, cujo sangue não se permite estancar em apenas um ponto de uma trajetória. O sangue, como "vida-vazante no tempo", segundo o verso de Conceição Evaristo (2008, p. 24), corre assim como o sentido das palavras.

No conto "O bem-te-vi falador", Beata de Yemonjá conta a história de um sangue inocente sem mencionar a palavra "sangue".

Um fazendeiro desejava uma mulher muito bonita casada com um vaqueiro, seu empregado, mas ela dizia que "por nada deste mundo" o trairia. No entanto, os destinos do vaqueiro e da mulher perdem seu lugar fixo no seguinte evento: "Quando o vaqueiro dormiu, o fazendeiro foi lá e matou o homem" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 76). Este acontecimento reverbera a história bíblica do poderoso rei Davi que se deita com a mui formosa mulher de Urias, o qual,

por desígnio real, é mandado para ficar sozinho na frente da batalha e morrer (2 Samuel 11). No conto de Beata de Yemonjá, quem vai manter o sangue escorrendo será o bem-te-vi, "um pássaro muito vivaz e esperto", como ela o descreve (*ibidem*, p. 75). O canto deste pássaro acaba trazendo um novo sentido para seu próprio nome, revelando mais um artifício de deslocamento de sentido na escrita da contista em destaque, aos ouvidos de quem o bem-te-vi diz: "Eu te vi! Eu te vi!". Com isso, a história se desdobra de uma maneira inesperada: "É simplesmente o seu canto que faz com que ele diga: 'Eu te vi! Eu te vi!' Mas, como o fazendeiro tinha culpa, logo pensou que o bem-te-vi estava dizendo: 'Eu te vi esconder o corpo e matar o seu empregado'" (*ibidem*, p. 77).

Assim, o conto afina os ouvidos do leitor para o canto de um pássaro que, dentro do lugar comum de seu nome, ensurdeceria outras possibilidades de narrar seu eco. Neste gesto, o cantar do pássaro não se distancia tanto do contar da narradora.

Assumindo o não lugar de um *griot*, Beata de Yemonjá tem a liberdade criativa de se deslocar no caminho das palavras para contar suas histórias. Disposta a"documentar trajetória", em sua escrita, ela resgata o sentido da palavra latina *documentum*, que vem do verbo *docére*, ou seja, "ensinar". Se cada conto é uma lição,as palavras possuem saberes a serem aprendidos. Contar é embarcar nesta trajetória desaberes. Basta, por exemplo, aplicar um grifo à palavra "saber" no seu comentário seguinte para descobrir a seriedade de sua preocupação: "nós, negros, estamos precisando muito disso, de *saber* as nossas histórias. Precisamos *saber* que nós somos capazes, nós, negros, que nós das religiões afro temos histórias, temos *saber*" (*apud*CARDOSO, 2008, p. 15).

A conta da carta

Maya Angelouescreve uma obra que intitula *Letter to my daughter*(ANGELOU, 2008), cuja versão publicada no Brasil recebe o título de *Carta a minhafilha* (ANGELOU, 2010). No inglês, sua língua nativa, a palavra *letter*, que se traduzcomo "carta", é a mesma para "letra", se bem que, no português antigo, a palavra "letra" poderia significar também "carta, missiva, epístola". (HOUAIS, 2001) De "letra", nasce a própria palavra "literatura", sendo que, como observa Gustavo Bernardo, no latim, *littera* "traduz o termo grego *gramma*, significando letra do alfabeto, ou caractere daescrita" (BERNARDO, 1999, p. 155). A arte de escrever uma carta, ou qualquer outra obra escrita, será o nascedouro da mais elementar relação entre escrita e leitura.

A letra/carta de Angelou é uma "oferenda" (*offering*) a todas as suas filhas, com quem ela se relaciona pelo que escreve e lê. Nesta palavra, "filha", Angelou encontra a imagem que traduz a herança que uma autora deixa para suas leitoras: "Vocês são negras e brancas, judias e muçulmanas, asiáticas, falantes de espanhol, nativas da América e das ilhas Aleutas. Vocês são gordas e magras e lindas e feias, gays e hetéros, cultas e iletradas, e estou falando com todas vocês." (ANGELOU, 2010, p. 10)[2].

Neste gesto seminal, a autora revela que tem bom ouvido para saber quem são suas leitoras, articulando imaginação e verossimilhança na descrição destas personagens tratadas como filhas. Uma mensagem da autora a quem a lê só poderia ser uma relação maternal. Primeiras palavras da *Carta*, o vocativo "Querida filha" (*Dear Daughter*) revela sua vocação de chamar como quem lança uma semente esperando

[2] You are Black and White, Jewish and Muslim, Asian, Spanish-speaking, Native American and Aleut. You are fat and thin and pretty and plain, gay and straight, educated and unlettered, and I am speaking to you all. Here is my offering to you (ANGELOU, 2008, p. xii).

que, mesmo de longe, germine alguém que preste ouvido a este chamamento. Semeando palavras a uma filha, Angelou epitoma as qualidades de um *auctor*, como a que produz, gera, faz nascer, funda, inventa.

Viver este percurso autoral se traduz em "contar algumas lições" (*tell youdirectly of some lessons*) que ela tem aprendido em diversas condições ao longo de suavida — e, como declara, "a vida ama quem a vive" (*life loves the liver of it*). Nesta carta de vida, Angelou conta, como quem deixa em testamento a sua leitora, "relatos sobre o amadurecimento, emergências, uns poucos poemas, algumas histórias leves para fazê-la rir e algumas para fazê-la meditar" (ANGELOU, 2010, p. 9)[3].

Conta-se histórias precisamente porque não se pode "desviver a história" (*un-live history*).No poema "Still I rise", Angelou já versava sobre a condição de se estardesvalorizada na história, sabendo que, diante disso, há sempre um interlocutor, um"você" (*you*) a quem se deva falar.

> You may write me down in history
> With your bitter, twisted lies,
> You may trod me in the very dirt
> But still, like dust, I'll rise.
> (ANGELOU, 2013)

> Você pode diminuir o meu valor na história
> Com cruéis e entrelaçadas mentiras a contar,
> Pode ter me pisoteado na pior sujeira
> Mas ainda assim, como a poeira, eu vou me levantar[4].

A condição do poeta é se levantar em meio à sujeira. Uma imagem que Angelou universaliza e particulariza no

[3] You will find in this book accounts of growing up, unexpected emergencies, a few poems, some light stories to make you laugh and some to make you meditate. (ANGELOU, 2008, p. xi)

[4] Tradução livre do autor deste artigo.

verso que aparece ao final do supracitado poema: *I amthe dream and the hope of the slave.* ("Sou o sonho e a esperança do escravo.") Eis osignificado da palavra *rise* ("levantar"): se mover de uma posição baixa para uma alta, fazendo jus à própria sonoridade da palavra em língua inglesa. Não seria este o "sonho e a esperança do escravo", em qualquer situação que este se encontre? Em um momento oportuno, Angelou recorda que "[a] esperança ainda vive" (*The hope still lives*), sendo a poesia o lugar de onde se pode ouvir a sua voz — no caso da autora, em um poema deLangston Hughes "I Too, Sing America" (ANGELOU, 2010, p. 112; ANGELOU, 2008, p. 157).

Na poesia, sobrevivem este sonho e esta esperança de se levantar por meio da palavra, uma arte que une cantores, músicos e poetas, pois "[t]odos os grandes artistas bebem da mesma fonte: o coração humano, que diz a todos que somos mais parecidos do que diferentes" (ANGELOU, 2010, p. 62)[5].

Elucida-se, pois, o gênero da palavra "filha" (*Daughter*), epítome de uma nascente de que corre a vida de homens e mulheres, o "coração humano". Na feminilidade da palavra "filha" habita a grandeza deste coração, justamente porque a narrativa do feminino traz à baila reminiscências da genialidade de palavras femininas tais como "leitura", "literatura", "poesia", "arte". Recupera-se o humano por via da redescoberta do feminino.

Com ouvidos de filha, se ouve a voz de uma professora: "Com três meses de ensino, tive uma enorme revelação: percebi que eu não era uma escritora que ensina, e sim uma pro-

[5] All great artists draw from the same resource: the human heart, which tells us all that we are more alike than we are unalike (ANGELOU, 2008, p. 80).

fessora que escreve" (ANGELOU, 2010, p. 87)[6]. Escrever e ensinar: verbos que Angelou pode conjugar por não se distanciar dos seus leitores. Na dedicatória de sua obra *I Know Why the Caged Bird Sings* (ANGELOU, 1997), ela pinta a imagem de *strong black birds* ("fortes pássaros pretos") para, novamente, imaginar seus leitores.Tais pássaros "da promessa" são capazes de desafiar "as adversidades e divindades"(*defy the odds and gods*) para cantar suas canções.

> This book
> is dedicated to
> MY SON, GUY JOHNSON,
> AND ALL THE STRONG BLACK BIRDS OF PROMISE
> who defy the odds and gods and sing their songs
> (ibidem, p. 4)
> Este livro
> é dedicado a
> MEU FILHO, GUY JOHNSON,
> E A TODOS OS FORTES PÁSSAROS PRETOS DA PROMESSA
> que desafiam as adversidades e divindades e cantam suas canções
> (Tradução livre do autor deste artigo)

Na poética do leitor, Angelou se inclui, pois se imagina como um "grande pássaro voando sobre altas montanhas, mergulhando em vales serenos." (ANGELOU,2010, p. 116)[7]. A palavra *rise* não poderia estancar a leitura em apenas um *locus*. É preciso voar. Cantar canções. Assumir asas que, mesmo feridas, podem alcançar a liberdade na altura das montanhas e na serenidade dos vales.

---

[6] Within three months of teaching, I had an enormous revelation; I realized I was not a writer who teaches, but a teacher who writes (ANGELOU, 2008, p. 118s).

[7] I am a big Bird winging over high mountains, down into serene valleys (ANGELOU, 2008, p. 162).

Conclusão

O gesto de trazer de volta a leitura no decurso das palavras, caminhando pela escrita de Mãe Beata de Yemonjá e Maya Angelou, se revela um experimento a ser armazenado no ruminadouro, aquele estômago que guarda o alimento dos ruminantes, sendo, depois, regurgitado e remastigado. Relendo Nietzsche, sejam as palavras cuidadas por essas autoras "bons grãos" a serem triturados e moídos pelos dentes de seus leitores.

Ao chegar perto das palavras, pressente-se sua característica singular: há muito que se ouvir, a começar por sua literalidade. Neste percurso de auscultação, a leitura se revela indefinida, já que a volta às palavras não se finda, mas se mantém como uma necessidade de sempre levar algo daquilo que se lê. O questionamento filosófico de Cavell se mantém diante do pouco que se pode levar da leitura de um livro.

Neste artigo, seguiu-se o caminho das autoras para encontrar na literatura sua própria teoria, presente na articulação do saber das palavras. Considerou-se a relação entre leitura e autoria, suavizando os limites entre uma e outra. Aprendeu-se com a literatura, dando-lhe a seriedade característica de uma leitura disposta a ruminar aquelas palavras que as autoras decidiram, em seu processo criativo, cuidar, levar para casa, pastorear.

A imagem de um "nômade do pensamento", apresentada por Cavell ao versar sobre o filósofo seguindo na estrada aberta, (CAVELL, 1997, p. 111) pode ser expandida para se falar de nômades da literatura, dos contos, das poesias, enfim, das palavras. Seja mencionado, no entanto, que, no latim, *nomas* refere-se a "pastor", assim como *nomás*, do grego, significa "o que pasta, o que muda de pasto; o que vai de um lugar para outro" (HOUAISS, 2001).

Se este não for visceralmente o caminho literário, as palavras continuarão emseu exílio, sendo maltratadas pela

falta de cuidado. Se a leitura não seguir pela estrada,contribuirá para manter a ausência das palavras, sem que sejam trazidas para perto dequem as lê.

Ao longo do caminho, no entanto, atenta-se para os desdobramentos da próprialeitura, aceitando os textos literários como eles são e mantendo viva a relação entreautor e leitor. A verossimilhança, palavra tão cara à literatura, ecoa a necessidade de seir ao encalço do caminho do conto e seguir o rastro de qual seja a conta da carta.

Referências

ANGELOU, Maya. *I Know Why the Caged Bird Sings*. Nova Iorque: Random House, 1997.

ANGELOU, Maya. *Letter to my daughter*. Nova Iorque: Random House, 2008.

ANGELOU, Maya. Carta a minha filha. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANGELOU, Maya. Still I Rise. Disponível em:<http://www.poetryfoundation.org/poem/175742> Acesso em 10/01/2013.

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de Dendê:* a sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. 2a ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BERNARDO, Gustavo. O conceito de literatura. Em: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUerj, 1999, p. 135-169.

CARDOSO, Vânia. Introdução. Mito e memória: a poética afro-brasileira nos contos de Mãe Beata. Em: BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de Dendê.* 2a ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 11-18.

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável:* palestras a partir de Emerson e Wittgenstein. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997.

COSTA, Haroldo. *Mãe Beata de Yemonjá:* guia, cidadã, guerreira. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

EMERSON, Ralph Waldo. *Essays, Second Series.* Oxford: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2001.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos.* Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.* 2001.

NAPOLEÃO, Eduardo. *Vocabulário yorùbá:* para entender a linguagem dos orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo.* Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

PESSOA, Fernando. *Poesias.* Porto Alegre: L&PM, 2007.

DISCURSO E PODER: UMA REFLEXÃO ACERCA DA IMPORTÂNCIA DAS CONTRIBUIÇÕES FILOSÓFICAS E DISCURSIVAS PARA REPENSAR QUESTÕES ATUAIS RELATIVAS À IDENTIDADE DA LITERATURA

Pâmela C. Damasceno dos Santos[1]

Resumo**:** Em face do império de uma rede de práticas discursivas, em uma conjuntura socialna qual os discursos se erigem revestidos por 'poderes' e 'perigos', o conhecimento perderia sua legitimidade se destituído da áurea de poder que, inevitavelmente, o atravessa. Inscrito nesse contexto, o lócus do verdadeiro, tão-somente, refrata uma perspectiva gerada pelos discursos — os enunciados vigentes delimitam seus contornos a partir de construções historicamente instituídas e legitimadas, saberes cristalizados que, sustentados por um sistema de instituições, fundamentam as práticas sociais. Os efeitos desse dispositivo de saber discursivo se projetam sobre o homem, configurando uma verdadeira violência discursiva, impondo-lhe mecanismos de interdição, coerção e assujeitamento às regras de controle hegemônicas. Tendo em vista as considerações aludidas, o presente trabalho propõe-se a repensar questões relativas às práticas críticas na academia, ampliando um posicionamento estratégico-crítico e reflexivo para com os sistemas literários em curso.

Palavras-Chave: Saber. Poder. Discurso.

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialidade: Estudos de Literatura — Literatura Comparada; pamelacris@terra.com.br; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil, Porto Alegre- RS.

GrauZero
Revista de Crítica Cultural

DISCOURSE AND POWER: A REFLECTION ON THE IMPORTANCE OF THE PHILOSOPHICAL AND DISCURSIVE CONTRIBUTIONS TO RETHINK CURRENTS QUESTIONS RELATED TO THE IDENTITY OF LITERATURE

Abstract: Due to the prevalence of a network of discursive practices, in a socialconjuncture in which discourses are built surrounded by 'powers' and 'dangers', knowledge would loose its legitimacy if destitute of its power aura that, inevitably, reaches it. In this context, the locus of the real only refract a perspective generated by discourses — the unexpired enunciation delimits its contours from the historically built and legitimated constructions that, based on a system of institutions, are the foundations to social practices. The effects of this dispositive of discursive knowledge are projected over the human, configuring a real discursive violence, imposing interdiction and coercion machinery and subjecting to control rules from these hegemonic discourses. In view of these considerations, the present work proposes to rethink issues related to the critical practice in the academy, amplifying a critical-strategic and reflexive position to the literary systems in vogue.
Keywords: Knowledge. Power. Discourse.

> Essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios*hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído.*
> *(FOUCAULT, 1970, p. 17)*

Inscritos em uma sociedade na qual os discursos emergem revestidos por poderes e perigos, em que é consabido que todo conhecimento passa pelo discurso, as relações de conhecimento deixam de existir se dissociadas do âmbito do poder que as atravessa. Assim, os saberes tomam forma a partir de redes de práticas discursivas que se munem de poderes, instaurando a proporção direta — "conhecimento sob a forma de poder; poder sob a forma de conhecimento". Nesse contexto, o discurso é destituído de um suposto véu de transparência que espelha o mundo, configurando-se enquanto veículo do conhecimento e estratégia de poder que, não existindo fora das condições de inteligibilidade, converte-se em objeto investido de desejo, o almejado "poder conhecimento" de que se quer apoderar.

O discurso, então instituído dentro do jogo poder/conhecimento, tem sua produção controlada e distribuída a partir de um número considerável de procedimentos que, ao determinarem as condições de seu funcionamento, delimitam os contornos de mecanismos de interdição e coerção, destinados a conjuram seus poderes e perigos à medida que silenciam a ressonância dos discursos em sua materialidade de coisa pronunciada, evitando, dessa maneira, sua arriscada proliferação.

A regularidade discursiva, cingida pela condição de 'verdade', fruto de uma inerente "vontade de verdade" que remonta a própria história humana, erige-se em torno de contingências históricas, permanecendo sustentadas por um sistema de instituições.

O 'conhecimento', compreendido enquanto acúmulo de alegações e afirmações, inscreve-se, nesse contexto, no âmbito do verdadeiro, reflexo de uma 'verdade' tão relativa quanto forem os discursos sobre ela, atestando vigência de um amplo conjunto de construções histórico-discursivas institucionais.

Nesse sentido, as instituições fazem às vezes de instâncias de controle, a fim de dominar os poderes que emanam dos discursos, bem como da condição estratégica por eles conformada. Imersos nessa realidade, os discursos convergem de modo a gerar as condições de firmamento das ideias (efeitos discursivos), responsáveis por fundamentar à lógica que rege o sistema social. O homem, que se configura à luz desse processo, então constituído enquanto efeito da linguagem na construção de suas significações —constituído, portanto, *na* e *pela* linguagem — passa a ser assujeitado aos vários tipos de sistemas de exclusão e a essas regras de controle discursivos.

Partindo das constatações elucidadas, Foucault elimina a relação"razão/liberdade", pilar do racionalismo moderno, uma vez que, nessa tessitura social, faz-se nítido que a liberdade encontra-se interditada e o sujeito nunca é soberano, sempre encontrar-se-á assujeitado a mácula discursiva. Dá-se, assim, um processo de rarefação dos sujeitos que falam, onde determinadas posições devem ser ocupadas (papéis pré-estabelecidos), investindo de poder um seleto grupo de sujeitos discursivos, diferenciados e diferenciados de outros tantos indivíduos dele destituídos (ainda que não exista lugar de destituição absoluta de poder). Instaura-se o "império" dos dizeres autorizados a ganhar e dar voz as suas pretensas 'verdades', refletindo uma institucionalização das falas autorizadas, onde o acesso ao discurso, invariavelmente, conforma-se enquanto instrumento indicativo de pertencimento prévio (classe, status social, nacionalidade).

Os efeitos desse dispositivo de saber discursivo, ao denunciar que nem todas as regiões do discurso são igualmente penetráveis, atestam que algumas posições-sujeito encontram-se investidas das funções de detentoras de certos enunciados valorativos. Nesse contexto, os enunciados vigentes tomam forma a partir construções historicamente instituídas e legitimadas, saberes cristalizados que, reprodu-

zindo seu horizonte de significação ao longo dos séculos, fundamentam as práticas sociais. O indivíduo, então imerso nessa experiência originária, espécie de domínio a nível pré-discursivo, inevitavelmente, se constituirá envolto nos efeitos produzidos por esses constructos.

Inscrito nessa violência epistêmica, Foucault, imbuído de um fôlego antifundacionista[2], vale-se das proposições aludidas para desvelar o jogo de práticas discursivas que tornou possível erigir, em determinados momentos históricos, um universal de "verdade". Percebendo a impossibilidade que reside na tentativa de construir um discurso valorativo objetivo, o filósofo destitui a "verdade" de suas atribuições objetivas e universais. A "verdade", em suma, tão-somente refrata uma perspectiva gerada pelos discursos, não existindo, portanto, verdade objetiva já que todas estão no nível das perspectivas do discurso.

Com base nessas considerações, faz-se possível inferir que a "verdade" não é legitimada por estar no "verdadeiro", mas sim por refletir uma instância institucional dodiscurso dominante, então responsável por disciplinar as práticas discursivas e as controlar. Assim, irrompe-se a consciência de que as regras através das quais os discursos funcionam não são universais, mas determinadas historicamente, como um a priori da formulação do conhecimento. Desta maneira, Foucault corrobora para que os consagrados conceitos de "representação", "origem" e "universal", tidos como orientadores da racionalidade moderna, sejam destituídos da aura valorativa que os envolvia, caindo por terra.

A própria transitividade de todo o valor perde o estatuto de 'universal', passando a ser tratada como categoria estabelecida a partir de um viés particularista, o discurso é despojado, portanto, de seu caráter de palavra intransitiva, uma vez que, mesmo o conceito de 'valor' é discursivamente cons-

[2] Contra a racionalidade moderna.

truído. Nesse contexto, o poder não pode ser compreendido como reflexo de uma estrutura social, encontrando-se difuso, disseminado, em constante circulação, sendo mais constitutivo do que coercitivo.

A partir dessa nítida percepção acerca dos atos de violência discursivos, violência originária, que emanam das práticas da linguagem, Foucault delimita, utilizando-se das elucubrações tecidas, a transição para um outro episteme[3], este firmado no discurso (episteme antifundacionista), no qual se dá uma inversão lógica — o que tomamos por efeito é causa. Assim, o filósofo, bem como Jacques Derrida, rompe com o então conceito de "representação"[4], promovendo um deslocamento na história das ideias ao não mais deter-se a análise das representações para alçar o olhar ao próprio discurso — tomado enquanto séries regulares e distintas de acontecimentos.

Dessa maneira, o discurso e o poder fundamentam os códigos de funcionamento do episteme que se erige, provocando um deslocamento nos estudos tradicionais da história e oportunizando a criação de novos objetos de investigação. A história passa a esboçar o traçado de conjunto heterogêneo de discursos, ora mantendo sua regularidade, ora promovendo rupturas na mesma[5], onde, não raras às vezes, novos enunciados emergem para romper com as regras discursivas e instaurar a ressonância de outros dizeres.

Tendo em vista que a perspectiva a partir da qual se lê os textos literários é a própria história, então entendida como

---

3 A Desconstrução joga em descrédito a ideia de representação, de que o signo representa a ideia, a partir dela é questionada a produção de conhecimento nas Ciências Humanas.

4 A Desconstrução joga em descrédito a ideia de representação, de que o signo representa a ideia, a partir dela é questionada a produção de conhecimento nas Ciências Humanas.

5 Acontecimento discursivo — discursos tratados como séries homogêneas ainda que descontínuas.

conjunto coerente e transformável de modelos e instrumentos conceituais, percebe-se, hoje, nos estudos literários uma ruptura epistemológica em relação a todo o *lócus* particularista do pensamento hegemônico. Diversificam-se, dessa maneira, as formas de produzir conhecimento, atestando anecessidade iminente de promover uma descentralização em nossas perspectivas de leitura e ampliar um posicionamento estratégico-crítico e reflexivo para com os sistemas literários em curso.

Inscritas nessa realidade, as formas literárias, encontrando suas condições de possibilidade a partir de momentos históricos e, constituindo-se, portanto, através desse lastro histórico, passam a ser diretamente determinadas pelas diferentes formas de produção material da sociedade, bem como pelos mecanismos de controle por elas produzidos. É justamente nesse sentido que reside à importância da compreensão desses processos de legitimação de conceitos e práticas discursivos para o campo da literatura. A partir da relação "saber/ poder" aludida, faz-se possível, inclusive, ampliar as leituras acerca da própria constituição institucional do Cânone Ocidental.

No que concerne a essa Literatura Ocidental, nos é possível constatar que a mesma, ao inscrever-se em certo horizonte teórico, estabelece seu corpus de proposições no âmbito do já mencionado 'discurso verdadeiro'. A cultura dela resultante reflete um 'saber' pretensamente hegemônico, imbuído de autoridade à medida que se utiliza da ilusão de uma única 'verdade'. Nessa conjuntura, o espaço europeu apropria-se de práticas discursivas que o assegurem um saber monopolizado, conformando-se enquanto detentores de um poder sobre a forma de conhecimento (e porque não dizer: 'conhecimento sob a forma de poder').

> Há mais de duas décadas que os debates sobre a constituição dos cânones literários nacionais e sobre os mecanismos de atribuição de valor que lhe dão

> sustentação têm colocado em evidência o fato de que os cânones inscrevem um mesmo código escritural cuja função é projetar uma representação idealizada da cultura, como se essa constituísse a expressão de uma totalidade sem fraturas. A vigência de uma identidade histórica da cultura e da literatura nacional como força unificadora e homogeneizante tem consequências na prática do ensino de literatura brasileira, particularmente quando o ensino converge para a leitura e a análise somente daqueles textos autenticados pela evocação a uma tradição que os define como "verdadeira literatura"(SCHMIDT, 2011, p.179).

Fazendo às vezes de uma espécie de sociedade do discurso (sociedade disciplinar), cuja função é conservar ou produzir enunciados 'verdadeiros', a instituição do Cânone Ocidental se constitui firmada na soberania de um constructo discursivo, responsável pela permanência de uma tradição escrita no singular. A partir de uma conscientização no que diz respeito a esses aspectos, nos é possível não apenas percebera formação desse conjunto de construções discursivas, mas também e, em especial, precisar a maneira como o suporte institucional as sustenta, as repete e as reforça ao longo da história.

Assim, ao situar o discurso no centro da especulação, percebendo que nele confluem '*violência*' e '*libertação*', Foucault parte de uma visão genealógica e crítica que nos oportuniza apreende-lo em seu poder de constituir domínios de objetos. Nesse sentido, igualmente, nos é permitindo estabelecer a própria regularidade do estatuto do discurso literário que, em não raros os momentos, pode vir a integrar, sob certas condições, seus próprios procedimentos de controle e coerção.

No que concerne às contribuições de Foucault para repensar questões relativas às práticas críticas na academia, faz-se possível mencionar a ruptura que promove em relação

à cristalização dos ensinos consagrados, instaurando uma crise letrada, que consiste, em realidade, em uma crise dos valores dados como sacramentados que, a partir dessa nova visão, passam a ser questionados, projeta-se, igualmente, uma crise da autoridade (hierarquia ocidental) que sempre deteve o monopólio das questões relativas ao literário. Contrariando as nossas ilusões, com base nas análises antifundacionistas tecidas, desnaturaliza-se a historicidade de paradigmas culturalmente instituídos, até então tomados enquanto representações "naturais"[6], em um contexto, no qual, o valor deixa de ser intransitivo.

Michel Foucault, assim como Derrida, percebe que estamos assujeitados, constantemente, a regimes centralizadores de leituras, portanto, não há uma real correlação entre 'razão' e 'liberdade'. Com isso, atesta-se a necessidade iminente de promover uma descentralização em nossas perspectivas de leitura, ampliando um posicionamento estratégico-crítico e reflexivo para com os sistemas literários em curso. A existência do firmamento de uma leitura ocidental da sociedade letrada, marcada pela ultra valorização desse discurso literário em detrimento de outros discursos, começa a ser refutada, já que se ganha consciência da necessidade manifestada pelo Ocidente em deter uma hierarquia, um discurso valorativo e 'verdadeiro', orientado pela máxima do'saber' enquanto 'poder'.

As práticas críticas na academia, que não podem ser concebidas se dissociadas dos valores, ideologias e práticas sociais que as atravessam, passam a ser questionadas, imer-

[6] O "*natural*" já é o efeito de uma construção discursiva; não é dado *a priori* como fundante pré-discursivo, "originário", reflete sempre uma construção cultural. A naturalização de conceitos espelha a construção de uma estrutura sócio-histórico hegemônica, legitimada como um regime de verdade. Há uma violência no que diz respeito aos mecanismos de cultura acumpliciados com uma naturalização dos constructos discursivos.

sas em uma lógica, na qual, toma fortes contornos um processo de pluralização das diferentes verdades de acordo com os sujeitos. Esse aspecto significa uma*redemocratização dos estudos literários*, seguida da implicação do reconhecimento dasdiferenças. Nesse momento, a produção do conhecimento passa a ser questionada, sendo possível pensar os textos fora da institucionalização do literário.

A partir da transição para esse outro episteme, previsto por Foucault, em que é colocado em cheque o estabelecido, promove-se uma ruptura epistemológica em relação a todo lócus particularista do pensamento hegemônico, desarticulando a violência do'saber/ conhecimento' que legitima a soberania europeia. Diversificam-se, dessa maneira, as formas de produzir conhecimento, enfraquecendo territórios homogêneos e hegemônicos.

Os objetivos tencionados em ocasião da escrita do presente trabalho concernem à intenção de se reconhecer a vigência de um sistema descentrado ou policêntrico de conhecimento e cultura, no qual se processa uma ruptura epistemológica em relação a todo *lócus* particularista do pensamento. Desnaturalizando a historicidade de paradigmas culturalmente instituídos, saberes consagrados, objetiva-se promover uma descentralização em relação às perspectivas de leituras em voga, ampliando um posicionamento estratégico-crítico e reflexivo para com os sistemas literários em voga.

Faz-se possível reconhecer um desbordamento das diferentes barreiras do literário, aspecto que culmina com a inclusão de objetos tradicionalmente definidos como "não literários", nesse momento, cai por terra qualquer tentativa de valoração tradicional. O alargamento das fronteiras do

literário pode ser percebido, em especial, a partir da adoção de práticas interdisciplinares[7]:

> Heterogeneidade, processos dinâmicos de transformações culturais e de interpenetração, entrecruzamentos de discursos são elementos que constituem, hoje, os pontos centrais da atenção comparativista. Por isso não há, em sua prática, exclusividade de atuação no domínio literário, mas nela a literatura é confrontada com elementos diversos (CARVALHAL, 2003, p. 67).

À luz dessa realidade, na qual se ampliam substancialmente nossas perspectivas de leitura, as fronteiras do pensamento se diluem. Marcos e limites, antes claros e definidos, passam a se esboçar a partir de novos contornos. Tânia Carvalhal, em sua obra *"O próprio e o alheio",* afirma que, mediante essa conjuntura, delimitações são questionadas — tanto no campo teórico como no teórico-crítico. Limites discursivos, disciplinários e metodológicos se desfazem, em um contexto, no qual, as próprias fronteiras entre realidade e ficção se hibridizam.

Tomando por referência essas considerações, as diferentes disciplinas, enquanto construções discursivas, não podem ser compreendidas enquanto domínios que ocupam tão-somente um *lócus* discursivo fixo e determinado — *lócus* do discurso literário em detrimento de outros *lócus* discursivos. Em ocasião da *interdisciplinaridade,* o lócus de enunciação do particular (do disciplinado) é desarticulado, destituindo-se da especificidade que até então o era conferida.

Os domínios, na condição de espaços de construção do conhecimento, transitam em um *entrelugar* — entre a teoria e a criação — onde os paradigmas definidos não vigoram e a centralidade é desconstruída. Introduz-se, assim, a discussão

[7] Experimento pedagógico, responsável por gerar um 'entre lugar'; amálgama disciplinar, transdisciplinar.

no que concerne a presença desse *entrelugar,* espaço de não ontologia, no qual não há celebração absoluta de um campo do saber disciplinado.

Neste contexto, a Literatura Comparada, conformando um lugar de transferência, vem a atestar uma zona de liminaridade entre os sistemas de representação. Partindo do pressuposto de que não há nenhuma teoria essencialmente neutra, nem mesmo a ciência que se pretenda mais autônoma, cria-se a consciência que falar do *puro* em Literatura também é assumir um viés ideológico. As construções discursivas, invariavelmente, sempre serão atravessadas por uma pluralidade de dizeres, ecoando sentidos que integram outros domínios do conhecimento.

Assim, os encontros que se promovem na cultura, heterogênea em sua própria essência, sempre se darão a partir de uma configuração de *tensão*. Entre o *próprio ealheio*, *o uno e o diverso,* o convergente e o divergente, é, pois, justamente, nessatravessia que reside o espaço multiforme e regido por diferentes orientações ressignificado pelos estudos de Teoria Literária e pela Literatura Comparada.

A Literatura Comparada, entendida enquanto estratégia de leitura, é tomada como forma de investigação que se situa entre os objetos colocando-os em relação. A teoria literária comparada, na condição de teoria itinerante, conforma-se como um espaço de transferência, deslocando-se entre percepções, conceitos e compreensões de mundo diversas. A partir de um princípio de construção e desconstrução a teoria cria uma zona de liminaridade do discurso teórico, representando a travessia entre os dois sistemas de representação analisados.

Nesse contexto, a *interdisciplinaridade* permite entrar em contato com outros campos do conhecimento e suas categorias, funcionando como experimento pedagógico, amálgama disciplinar e transdisciplinar, capaz de gerar um

entrelugar. Através de seus pressupostos, faz-se possível atestar que a coexistência de diferenças podem criar as condições para que semelhanças se configurem.

Inscritos em um contexto no qual os discursos são tidos como local de constante tesão, onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, a análise operada propõe-se, igualmente, a esboçar as relações estabelecidas com os elementos extratextuais, no caso, os discursos historicamente construídos. Desta forma, não se limita o alcance interpretativo dos estudos e se faz possível deslocar, para um campo amplo de análise, as produções confrontadas.

Em suma, o ideário foucaultiano, sendo contrário a racionalidade moderna, auxilia-nos a pensar acerca das construções sócio-histórico discursivas, abalando a produção etnocêntrica do conhecimento, ao passo que descoloniza e desierarquiza culturas. À medida que rompe com o pensamento ontológico, liberta-nos do engessamento institucional e amplia substancialmente as nossas perspectivas de leituras — processo que pode ser percebido no campo literário, principalmente, a partir da intensificação de uma visão crítica sobre a apologia do Cânone Ocidental.

Tendo em vista que a perspectiva a partir da qual se lê os textos literários é a própria história, valendo-nos do corpus de considerações tecidas, hoje, nos é possível compreender essa mesma história como um conjunto coerente e transformável de modelos e de instrumentos conceituais. Faz-se, igualmente, inerente a percepção de uma importância no que tange as trocas e interlocuções no campo da literatura, procedimentos então capazes de atuar no interior dos complexos sistemas de controle e coerção, oportunizando-nos, a cada espaço da história, a reflexão acerca da construção dos discursos juntamente com os saberes e poderes por eles projetados.

A Literatura, na condição de espaço de integralização do humano, permite-nos articular o traçado de tensões morais e éticas combinadas com tensões emocionais e sensíveis. Nesse sentido, os elos lógicos de pensamento analisados são atravessados, a todo instante, por distinções sensíveis, aspecto que possibilita aos leitores o cultivo da sensibilidade e do gosto pelo estético à luz do conhecimento produzido.

Da mesma maneira, a Literatura Comparada, enquanto domínio de conhecimento em suas modalidades e inflexões discorre sobre si e sobre o mundo, desvenlando-se a cada espaço da história, face a um cenário em que os ditames do"poder/conhecimento" ordenam e delimitam o funcionamento das instituições, inclusivedo próprio comparativismo e de seus rumos. A sua escritura destaca as pressuposições transparentes de uma supremacia cultural.

Propõe-se, a partir da adoção dos Estudos Comparados, enquanto domínio munido de uma posição estratégica, desnudar as zonas de limiaridade dos discursos teóricos instaurados e constituintes da cultura — essa que se delimita a partir de um contexto sócio-histórico plural em sua própria essência. Uma vez que, expandindo as fronteiras da Literatura, reafirmamos o impulso transformador e libertário congregado pelos trabalhos intelectuais da área comparada como sendo o trabalho "do" mundo,"no" mundo e "sobre" o mundo (E por que não dizer "para" o mundo?). Nesse sentido reside a posição da Teoria Literária no mundo, como um espaço de integralização do humano, no qual se pode pensar uma perspectiva de sustentabilidade significativa para as formas de conhecimento produzidas.

> [...] A Literatura nos permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados filosóficos. Nesse sentido, a Literatura contribui, portanto, de maneira insubstituível, tanto para a ética

> prática, quanto para a ética especulativa (COMPAGNON, 2009, p.47).

Nesse sentido, a Teoria Literária, bem como a Literatura em toda a sua extensão pode ser tomada como um lócus privilegiado de manutenção e apropriação de um *saber* que é, como já consabido, também um espaço simbólico de constituição ou destituição de poderes. Nela confluem violência e libertação. Através dela, os sujeitos sociais se inscrevem e significam as praticas discursivas e culturais de sua realidade, o que confere a realidade uma legítima prática de "liberdade" — ainda que, como sabemos, no domínio público, a própria aspirada liberdade se delimita como um veículo de poder.

Referências:

CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio:* ensaios de literatura comparada, São Leopoldo: unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tania. 4 ed. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para que?* São Paulo: Ática, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Petrópolis: Vozes, 1972.

FOUCAULT, Michel.*A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Para quê literatura? Reflexões sobre conhecimento, reconhecimento e educação.* São Paulo, v.51. n°1, p.173-189, jan./jun.2011.

FEBRE HARRY POTTER: UMA REVISÃO SOBRE OS CÂNONES DO FUTURO

Roberto Rodrigues Campos[1]

Resumo:Este trabalho pretende favorecer a discussão sobre o "ideal" de clássico a partir doleitor, tendo em vista a recepção de literaturas de entretenimento, como a série Harry Potter, que se configura como fenômeno literário e cultural, bem como confrontar este tipo de estrutura literária com a produção maciça do estereótipo existente de cânone literário, reavaliando a recepção da série Harry Potter, num momento em que o processo canônico-literário assume um perfil dialético, frente ao consumo ávido de uma literatura de entretenimento.
Palavras-chave: Cânone Literário. Leitor. Harry Potter.

HARRY POTTER FEVER: A REVIEW ABOUT THE FUTURE CANONS

Abstract: This work intends to encourage the discussion about the "ideal" patterns of aclassic work from the reader view, considering the reception of entertainment literatures, such as the Harry Potter series, which constitutes a literary and cultural phenomenon, as well as confronting this kind of literary structure with the massive production of the existing stereotype of the literary canon, reevaluating the reception of the Harry Potter series at a time when the literary-canonical process becomes dialectical, before the avid consumption of entertainment literatures.
Keywords: Literary Canon. Reader. Harry Potter.

[1] Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia, UNEB, Campus I, Salvador-BA. E-mail: betinho40@hotmail.com

Desde a publicação do primeiro volume da série, "Harry Potter e a Pedra Filosofal" (1997), a obra de Joanne Kathleen Rowling já vendeu milhões de cópias por todo o mundo, sendo aclamada por uma multidão de leitores fiéis a qualquer material cujo tema seja Harry Potter. A crítica literária já vem apreciando textos como os de Rowling, do ponto de vista da produção do fenômeno literário, baseado no objeto e não no assunto. Grande exemplo disso é Ana Cláudia Pelisoli, que desenvolveu um projeto de doutorado cujo tema é Harry Potter. Nesse projeto, intitulado "Harry Potter: um chamado ao leitor", a autora não analisa o conteúdo da série, mas a recepção que a mesma teve entre os jovens, bem como suas produções textuais relacionadas ao texto original de Rowling.

Após a constatação do surgimento de um novo modelo de produção literária circulando pelo mundo, a literatura de entretenimento, que é estimulada tanto pela temática do texto quanto pelo desejo de acompanhar a narrativa, fica evidente reconhecer que os leitores contemporâneos estão provocando interesse nos críticos literários e influenciando suas avaliações. Desta forma, propõe-se fazer aqui uma análise da recepção da série "Harry Potter", cuja configuração peculiar tem quebrado certos paradigmas da literatura tradicional, na tentativa de averiguar se a literatura de entretenimento pode formar os clássicos do futuro.

Inserir uma obra no cânone literário significa incluí-la num grupo de obras literárias respeitosamente estudadas, cuja eleição é feita por aqueles que se dedicam ao estudo da literatura. Esses estudiosos atestarão se uma obra é boa ou não, de maneira incontestável, para a maioria dos grupos literários. Contudo, a leitura de clássicos literários vem cedendo espaço para as literaturas de entretenimento, e, entendendo que o foco principal da literatura é o leitor, objetiva-se neste trabalho propor um estudo dos critérios que estabelecem os clássicos e a formação do cânone, discutindo

a ideia de literatura de entretenimento e a provável inserção da série Harry Potter em uma futura organização do cânone.

Critérios de valoração: onde entra o leitor?

Algumas obras literárias destacam-se de todas as outras, tornando-se assim base para as produções posteriores e marcando, de certa forma, a história da literatura. Para Antoine Compagnon, os critérios de julgamento literário variam com o tempo e com os interesses de um determinado momento.

> A avaliação dos textos literários (sua comparação, sua classificação, sua hierarquização) deve ser diferenciada do valor da literatura em si mesmo. Mas é claro que os dois problemas não são independentes: um mesmo critério de valor (por exemplo, o estranhamento, ou a complexidade, ou a obscuridade, ou a pureza) preside, em geral, a distinção entre textos literários e não literários, e a classificação dos textos literários entre si (COMPAGNON, 2003, p.227).

Nota-se que, para Compagnon, a comparação dos textos literários pode partir da concepção de princípios de organização textual. Desta forma, pode-se diferenciar o que é literário ou não, e, no caso de o texto ser considerado literário, verificar se este temvalor menor ou maior do que o de outras obras da mesma categoria. Nesse sentido, Compagnon sugere que uma obra pode ser mais literária do que outra por aparentar ser apenas mais sofisticada, mais complexa ou mais reflexiva. Na perspectiva de Jorge Luis Borges:

> Se um poema foi escrito por um grande poeta ou não, isso só importa aos historiadores da literatura. Suponhamos, só para argumentar, que eu tenha escrito um belo verso; tomemos como uma hipótese de trabalho. Uma vez escrito, esse verso não me serve mais, porque, como já disse, esse verso veio do Espíri-

> to Santo, do subconsciente, ou talvez de algum outro escritor. Muitas vezes descubro que estou apenas citando algo que li tempos atrás, e isso se torna uma redescoberta. Melhor seria, talvez, que os poetas fossem anônimos (BORGES, 2000, p.24).

Harry Potter é uma obra em série escrita por J.K. Rowling no final século XX, e tem angariado milhões de leitores por todo o mundo. Dentro da teoria literária, há uma corrente dedicada ao estudo da recepção de uma obra ao longo dos tempos, avaliando textos literários com especial atenção a seus leitores, justamente por entender que os contextos anteriores não favoreciam a apreciação dos expectadores por uma determinada obra. Essa corrente é conhecida como Estética da Recepção.

A Estética da Recepção surgiu depois das correntes Marxista e Formalista, propondo desconstruir a abordagem de uma obra literária centrada em seu contexto de produção ou em seus aspectos textuais, tal como sugere o próprio Jauss. Para ele,"ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa". (JAUSS, 1994, p.24)

De acordo com a proposta de Jauss, o leitor guia a interpretação de textos, conforme atesta Luiza Lobo (1988, p.115), ao ressaltar que o teórico propõe "a análise da experiência do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico determinado." Segundo a pesquisadora, após analisar esta proposta de Jauss, torna-se perceptível "a grande amplitude da teoria, que abarca a análise sociológica, histórica, psicanalítica e hermenêutica, não só do texto literário, como também da sua relação com o leitor" (LOBO, 1988, p.115).

Isso significa que a interpretação e os modos de produção de textos cedem lugar aos modos de leituras de leitores

de várias épocas. Assim sendo, o leitor torna-se o foco para os estudos da interpretação da obra.

A Estética da Recepção também se preocupa com essa investigação dos processos de leitura de uma obra no tempo, ou seja, com as diferentes formas que cada época lê uma obra, e também com as diferentes formas que cada nação foi capaz de ler uma determinada obra, quando traduzida.

Jauss (1994), fundamentado nos estudos do leitor, problematizou a formação do cânone literário: para ele, o cânone literário — grupo de obras consideradas mais importantes de um determinado período de tempo ou lugar — deve ser definido também de acordo com o público-leitor, e não mais somente a crítica literária; analisar-se-á, portanto, um texto literário a partir do valor atribuído pelo público. A Estética da Recepção quer mostrar que a teoria literária recebe influência externa, e que isso deve ser levado em conta ao se estabelecer critérios de valoração literária.

Fenômeno Harry Potter: revisão sobre os cânones do futuro

A série de aventuras Harry Potter, a cada ano que passa, desde a publicação do seu primeiro volume, Harry Potter e a Pedra Filosofal (1997), atrai mais e mais leitores por todo o mundo. A exemplo de J.K. Rowling, encontramos ultimamente uma gama de autores de entretenimento cujos livros vêm contemplando vendas expressivas: Stephenie Meyer, da saga Crepúsculo; Rick Riordan, da série Percy Jackson e os Olimpianos; Stephen King e suas obras de terror, entre outros. Vale ressaltar que essa cultura de leitura de *best-sellers* não se resume a obras estrangeiras. No Brasil, destacam-se Paulo Coelho, Felipe Pena, André Vianco, Pedro Drummond, Luis Eduardo Matta, Thomaz Adour, entre outros.

Em virtude do estrondoso sucesso, essas narrativas costumam ser alvos preconceito por parte dos estudiosos tradicionalistas da literatura, que, assegurados pela concepção de Indústria Cultural de Theodor Adorno (2002), afirmam que as mesmas não passam de "fábrica de dinheiro", e que, por isso, estão longe de ocupar um lugar no cânone literário ocidental.

Para Ana Maria Machado, escritora infanto-juvenil de linha mais conservadora,Harry Potter é uma prova de que a juventude da era "internet" realmente não se interessa por literatura, já que não considera a obra de Rowling como literatura. Na visão de Machado (2002), Harry Potter não passa de um fruto da cultura de massa, conforme ilustrado pelas palavras de André Miranda:

> — Nunca existiu um fenômeno tão forte como o de "Harry Potter. Ele surfou na mesma onda literária do Tolkien, mas depois o ultrapassou — afirma a escritora Ana Maria Machado, vencedora em 2000 do prêmio Hans Christian Andersen, o Nobel da literatura infanto-juvenil. — Havia uma sede de ler por parte dos adolescentes que a indústria editorial não tinha percebido. "Harry Potter" provou que eles lêem bastante. Mas é importante diferenciar: estamos falando de um fenômeno de massa, e não de um fenômeno literário (MIRANDA, 2011).

Já Isabelle Cani refere-se a Rowling como uma autora inteligente, e interpreta as palavras da Profª. Minerva McGonagall — "Vão escrever livros sobre ele. Todas as crianças no nosso mundo vão conhecer o nome dele"[2] — como a predição de um sucesso mercadológico:

[2] Frase proferida pela Professora Minerva McGonagall, vice-diretora da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, respectivamente personagem e instituição, ou seja, ícones fictícios da série Harry Potter. In:ROWLING, J. K. Harry Potter e a Pedra Filosofal. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.17.

> Há ali uma espécie de aposta sobre o futuro: ela espera, ela quer acreditar que essas frases se tornarão realidade, que seu Harry Potter encontrará o sucesso com o qual ela sonha, especialmente junto a"todas as crianças no nosso mundo" (CANI, 2008, p.12).

Cani deixa claro que Rowling escrevera as palavras da Profª. McGonagall antes do sucesso que a série adquirira, visto que tais palavras aparecem no primeiro capítulo do Volume I:

> De fato, escrevem-se livros sobre ele, e agora todas as crianças conhecem seu nome, não somente dentro do mundo dos bruxos do qual fala Minerva McGonagall, mas também no mundo ocidental como um todo. E, no entanto, quando J.K. Rowling escreveu essas frases, ela ainda não havia publicado nada, ninguém ouvira falar dela nem de seu jovem herói; como todos os autores iniciantes, ela não tinha nem mesmo certeza de que iria encontrar um editor para seu primeiro romance (CANI, 2008, p.12).

Além disso, Cani (2008, p.12) ainda afirma que "existe um presságio, uma consciência aguda de uma potencialidade de sucesso fenomenal, mesmo que nada possa ainda confirmar sua intuição". E seguramente conclui: "Então o sucesso esperado e programado acontece" (CANI, 2008, p.12). Ao que parece, a "conclusão" de Cani foi correta quanto ao sucesso de Rowling. E, para muitos, trata-se de um êxito merecido, tal como sugere Pedro Bandeira:

> Muita gente há de atribuir o megassucesso de Harry Potter à moda do esoterismo e da magia que assola o mundo literário, mas o segredodesse gol de placa é o profundo conhecimento que a autora possui da psicologia das crianças a quem pretende agradar: a faixa entre os 9 e os 12 anos. [...] Joanne Rowling sabe o

> que pensam, imaginam e sonham esses pré-adolescentes e lhes oferece um prato cheio de modelos com os quais eles podem se identificar. [...] O livro merece o sucesso mundial que obteve. Não será diferente no Brasil. Nós, autores brasileiros de literatura para jovens, devemos dar a mão à palmatória: a senhora Rowling conhece o caminho das pedras (BANDEIRA, 2000).

Pondo em questão somente o último título da série, Harry Potter e as Relíquias da Morte (2007), nota-se que:

> As edições originais de "Harry Potter e as Relíquias da Morte", sétimo e último livro da saga de J.K. Rowling, chegaram a ocupar os primeiros lugares até mesmo das listas de best-sellers do Brasil, quando foram lançadas em julho. Recém-publicadas, as traduções alemã e francesa já estão entre os livros mais vendidos por lá. E a edição brasileira, que chega nesta noite às livrarias, não deve tardar para realizar o feito. A tiragem inicial da editora Rocco já é um indício: 400 mil cópias do livro estão sendo distribuídas, 50 mil a mais do que o título anterior, "Harry Potter e o Enigma do Príncipe", de 2005. [...] O fenômeno tem números realmente expressivos: a série já vendeu 325 milhões de exemplares no mundo, sendo traduzida em 64 línguas. Lançado no dia 21/7, "Harry Potter e as Relíquias da Morte" vendeu 8,3 milhões de cópias em um dia, só nos EUA (VELLOSO, 2011).

O leque de sucessos de Joanne Rowling se abre. Em 1998, Harry Potter agrada aos olhos dos estúdios Warner Bros, e a empresa cinematográfica compra o direito de adaptação da série para o cinema. O fenômeno chega aos telões em 2001, em meio a alvoroços e histerias, movimentando uma enorme quantia em dinheiro:

> Alvoroço no mundo dos trouxas. A agitação planetária indica que algo extraordinário está prestes a acontecer. Quatro anos e 100 milhões de exemplares de-

> pois do lançamento do primeiro livro da série estrelada pelo garoto órfão que descobre ser bruxo, o jovem herói chega às telas do cinema. [...] O desembarque de Harry Potter e a Pedra Filosofal nos países de língua inglesa está previsto para 16 de novembro. No Brasil, a data marcada é 23. [...] No fim de semana de estréia, será exibido em 4 mil salas nos Estados Unidos, a maior marca da história do país. Na Inglaterra, meio milhão de ingressos já foram vendidos com antecedência para espectadores mais ansiosos. [...] A Warner Bros. do Brasil não revela valores, mas confirma que esse é o maior investimento no país desde 1929. [...] A produção do longa custou US$ 125 milhões e está dando lucro antes mesmo de chegar às telas. As ofertas de canais de TV pelos direitos de exibição alcançaram os US$ 160 milhões. A Coca-Cola desembolsou US$ 150 milhões numcontrato que permite associar o garoto ao refrigerante (VELLOSO, 2011).

A Warner contou, inclusive, com grandes maestros para compor as trilhas sonoras dos filmes de Potter. Contudo, Harry Potter não ficaria somente entre livros e filmes: deu origem a DVDs, fantasias, games, revistas em quadrinhos, e até a uma versão erótica; inspirou o surgimento de *fanfics*[3] e vídeos caseiros, bem como tentativas frustradas de imitar a série por parte de bandas de rock. Harry já foi comparado a Percy Jackson[4], e já foi objeto de polêmicas relacionadas a suspeitas de plágio e perseguições religiosas. E o mais surpreendente: conseguiu tornar-se o rival de Mickey Mouse, com a inauguração do parque temático *The Wizarding World of Harry Potter*, também na cidade de Orlando, nos Estados Unidos.

---

[3] Forma abreviada da expressão *fanatic fiction*, ou *fan fiction*, cuja tradução significa "ficção de fã", ou seja, narrativas ficcionais produzidas por fãs.

[4] Protagonista da série de narrativas Percy Jackson e os Olimpianos, de Rick Riordan.

Muito se tem discutido sobre o fato de que, na era digital, o entretenimento oriundo da internet e dos jogos eletrônicos afasta crianças e adolescentes do mundo dos livros. A esse respeito, Isabelle Smadja e Pierre Bruno afirmam:

> "Não lêem mais!" Pior: "Não sabem mais ler!" Crise da cultura escrita diante da hegemonia dos meios de comunicação audiovisuais, retorno forte do analfabetismo... Os discursos iam rápido, deplorando a falta de gosto pela leitura por parte das jovens gerações. Eis que um livro veio desafiar as previsões pessimistas (SMADJA; BRUNO, 2009, p.9).

Isabelle Smadja e Pierre Bruno continuam seu discurso, atribuindo à obra de Rowling a responsabilidade de quebrar essa ideia do afastamento dos livros por parte dos jovens:

> Eis que um livro veio desafiar as previsões pessimistas. Harry Potter, antes de ser fenômeno editorial, foi primeiro o romance que criou a surpresa suscitando o questionamento. Afinal, que livro é esse, perguntavam-se as pessoas, que tem a virtude mágica de desenvolver nas crianças o gosto pela leitura? [...] Enquanto os grandes grupos editoriais multiplicam produtos cada vez mais bem formatados, de sucesso incerto ou fácil, o triunfo público dessa criação individual, uma obra marginal em sua origem, exige que nos interroguemos sobre as razões dos sucessos literários (SMADJA; BRUNO, 2009, p.9-10).

Eles questionam o porquê de tanto sucesso, e dão a entender que é necessário estudar a recepção que o público ofereceu à série Harry Potter. Se os Estudos Culturais propõem-se, também, a estudar uma literatura menor, então devem propor-se a estudar Harry Potter como um fenômeno literário.

J.K. Rowling recebeu diversos prêmios pelos seus livros, dentre os quais destacam-se o *Nestlé Smarties Book Prize Gold Medal* — conquistado por três vezes consecutivas,

isto porque a autora desistiu de continuar a se candidatar — e o PrêmioPríncipe de Astúria da Concórdia "por ter ajudado crianças de todas as raças e culturas a descobrirem o prazer da leitura, [...] a encontrarem nas fascinantes aventuras de Harry Potter um estímulo à imaginação e criatividade, [...] a identificarem valores essenciais tais como a diferença entre certo e errado, a importância da cooperação e da solidariedade para superar os problemas da vida, enfim, ideias que encorajam e possibilitam o entendimento e a concórdia entre os seres humanos"[5].

O fato incontestável é que, de forma premeditada ou não, Harry Potter tornou-se um *best-seller,* um fenômeno de vendas, no Brasil e no mundo. Por esta razão é que muitos ainda se perguntam se Harry Potter é, ou virá a ser um dia, um clássico da literatura universal. Ana Cláudia Pelisoli discute a possibilidade de a Academia e a Escola reverem a questão da inserção exclusiva de obras canônicas na vida dos estudantes. Para ela, a dúvida entre oferecer, exigir ou ignorar os clássicos na escola atormenta muitos educadores, quando o foco converge para a formação de leitores e o estímulo à leitura. Pelisoli argumenta que

> [...] para alguns estudiosos, o clássico é aquela obra que ultrapassa fronteiras: se interessa e agrada a leitores entre oito e oitenta anos, ultrapassa a fronteira da idade; se é traduzido em vários idiomas e lido em várias partes do mundo, conquistando pessoas de costumes e culturas heterogêneos, ultrapassa a fron-

[5] Tradução minha do recorte "for having helped children of all races and cultures to discover the joy of reading, [...]to find in Harry Potter's fascinating adventures a stimulus for imagination and creativity, [...]to identify essential values such as the difference between right and wrong, the importance of cooperation and solidarity to overcome life's problems, in short, ideas which encourage and make understanding and concord between human beings possible". Disponível em: <http://staugustine.com/stories/091103/com_1796005.shtml>. Acesso em 30 ago. 2011.

> teira do espaço; se o livro, escrito e lido por gerações passadas, ainda é capaz de fazer surtir no leitor aquela fruição de que falava Barthes, permanecendo atual e ainda conquistando leitores, ultrapassa a fronteira do tempo. Esses seriam os clássicos. Ou ainda aquelas obras que são freqüentemente citadas por outros autores [...] (PELISOLI, 2006, p.17).

Tomando esses conceitos como "absolutos", Harry Potter pode, sim, ser visto como um clássico. A obra-prima de Joanne Kathleen Rowling já ultrapassou quase todas as fronteiras do discurso de Pelisoli, quais sejam:

a) A da idade:

> Deve-se [...] pensá-lo em termos de gerações: a maioria dos leitores de Rowling tem aproximadamente entre 7 e 40 anos, como se a partir dessa obra de literatura juvenil se pudesse estender até o limite extremo o sentido da palavra "juvenil", para nela se segurar até a idade madura. Para além dos 40 anos, os leitores de Rowling são mais raros: especialmente ecléticos ou especialmente atentos ao mundo das crianças ou dos adolescentes (CANI, 2008, p.13).

b) A do espaço:

> O mundo dos livros infantis jamais conheceu um terremoto como Harry Potter. [...] Crianças do mundo inteiro escreveram as cartas. Há jovens fãs de Harry Potter dos Estados Unidos, da Inglaterra, das Filipinas, da África do Sul, da Estônia, da Holanda — de todos os continentes (ADLER, 2007, p.-IX-).

c) A do tempo:

> Harry Potter, a série de Rowling, já ultrapassou algumas fronteiras: suas narrativas conquistaram leitores de várias idades, foram traduzidas em 62 idiomas, publicadas e reeditadas em vários países e já venderam mais do que qualquer clássico da literatura. São campeãs de referência nos websites de busca na in-

> ternet e citadas nas mais diversas mídias: desenhos animados, histórias em quadrinhos, filmes, músicas, livros. Nesse sentido, já entrou para a História da Literatura Infanto-Juvenil. Resta-nos aguardar a passagem do tempo e a inconstância da memória humana (PELISOLI, 2006, p.18).

Pelisoli cita, ainda, que um clássico deve ser referência de estudos para outros autores. Reforçando esta afirmação, eis que surgem os nomes de Stephen Brown, Isabelle Smadja, Pierre Bruno, Isabelle Cani, Tom Morris, Gina Burkart, Connie Neal, etc., bem como graduandos, mestrandos e doutorandos que utilizam Harry Potter como objeto de suas pesquisas e teses.

Para Calvino (2007), os clássicos trazem em si sinais de leituras anteriores. Segundo Joana Monteleone e Haroldo Ceravolo Sereza:

> J.K. Rowling nunca negou que bebeu em várias fontes para criar a série do menino bruxo Harry Potter. Assídua leitora e de gosto eclético, ela tem alguns, ela tem alguns escritores britânicos favoritos, como Clive Staples Lewis (1898-1963), autor das Crônicas de Narnia [...]; Elizabeth Goudge (1900-1984), apontada pela própria J.K. Rowling como a autora que mais influência teve na criação de Harry Potter; e Louise May Alcott (1832-1888), autora de Mulherzinhas, um clássico da língua inglesa. Há muita especulação também sobre a influência do sul-africano John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), que escreveu a trilogia O Senhor dos Anéis, na obra de J.K. Rowling. [...] Mas, [...] os contos de fadas estão em primeiro lugar. Elementos de Cinderela, Chapeuzinho Vermelho e Pequeno Polegar aparecem em momentos distintos da história e dão às crianças uma confortável sensação de reconhecimento ao ler a história de Harry Potter (MONTELEONE; SEREZA, 2004).

Descrito por Compagnon (2003), Sainte-Beuve considera que um clássicoenriquece o espírito humano, aumenta seu tesouro, faz o leitor descobrir uma verdademoral não equívoca, dialogando com os mesmos em estilo próprio e contemporâneo.Tom Morris, em um relato, ressalta que a autora de Harry Potter não passa de uma"excelente empresária e uma filósofa de vida do tipo bem prático". Morris admite:

> Suas histórias podem nos instruir nos empreendimentos mais comuns que todos nós enfrentamos. [...] Quando, pela primeira vez, comecei a ler as histórias de Potter e fiquei completamente imerso em sua magia, peguei-me um dia falando para centenas de profissionais de marketing sobre o tema do sucesso. No meio da apresentação, espontaneamente afastei-me das anotações que havia preparado e comecei a falar sobre como Harry Potter lida com situações de grande desafio e tremendo perigo. [...] Eles se divertiram a valer com o fato de estarem falando seriamente sobre Harry, e todos rabiscaram às pressas mais anotações sobre os métodos sábios do bruxo do que tinham feito quando falamos de Platão e Aristóteles. Esta foi a primeira vez que eu soube que havia algo nas histórias de Potter que ressoava profundamente em todos nós [...] (MORRIS, 2006, 11-12).

Para Borges (1974), os clássicos são lidos com prévio fervor e misteriosalealdade. Ana Cláudia Pelisoli, em sua pesquisa, relata que

> as narrativas de Rowling agradam a leitores heterogêneos — idades, classes, gostos distintos; a ansiedade com que os leitores aguardam o lançamento e a avidez com que realizam a leitura — uma corrida frenética para chegar primeiro ao final e descobrir os mistérios para os quais ninguém se cansa de criar suposições; a rede de informações — os leitores trocam interpretações entre eles, procurando saber se algum

> detalhe da história lhes passou despercebido, ou se realmente conseguiram fazer todas as conexões. Além disso, não satisfeitos com a leitura da última página, seus leitores relêem os textos anteriores, buscam informações na Internet e em outras mídias, ou até mesmo em outros livros que falam da série, como os publicados pela autora, que imitam os manuais escolares utilizados pela personagem principal, Harry (PELISOLI, 2006, p.26-27).

Para Jauss (1994), o cânone literário se define de acordo com os processos deleitura que o público-leitor daquela nação foi capaz de fazer. A experiência vivida porBill Adler mostra que, segundo Jauss, Harry Potter também é um clássico:

> Ao compilar as cartas [...], descobri que não apenas havia um enorme interesse nas histórias de J.K. Rowling, mas que Harry Potter levara as crianças a ler mais do que nunca. Tive a oportunidade maravilhosa de conversar com muitas crianças e de entrevistá-las para o livro e, de forma quase unânime, esses pequenos leitores me disseram que ler Harry Potter havia aguçado seu apetite pela leitura. O que essa obra fez foi ajudar a criar uma nova geração de leitores que irão valorizar a leitura pelo resto da vida (ADLER, 2007, p.-IX-).

Existe, sim, uma política de exclusão para a eleição dos candidatos ao posto de cânone literário, a qual se associa à própria palavra "cânone". Oriunda do grego *Kánon* e do latim *cânon*, o termo tem por significado "regra, preceito, concernente à fé, à disciplina religiosa"[6]. As narrativas de Harry Potter receberam críticas religiosas diversas, uma vez que alude ao ocultismo. Essa fronteira religiosa para o estabelecimento do que é clássico ou não incluiria Harry Potter nos primeiros

[6] Significados para o verbete "cânone". FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. Mini Aurélio Eletrônico. Rio de Janeiro: Positivo, 2007.

lugares da lista dos livros impossíveis de receber tal qualidade. Entretanto, Connie Neal faz uma análise dos livros de Rowling, no âmbito espiritual. Ela usa, por exemplo, as palavras do Prof. Dumbledore, contidas no primeiro livro:

> — Um amor forte como o de sua mãe por você deixa uma marca própria. Não é uma cicatriz, não é um sinal visível... ter sido amado tão profundamente, mesmo que a pessoa que nos amou já tenha morrido nos confere uma proteção eterna (NEAL, 2007, p.77)[7].

E faz uma análise bíblica de tal passagem:

> Como o ato de amor auto-sacrificante de Lílian Potter o salvou do feitiço da morte e fez com que o malvado não pudesse tocá-lo, a Bíblia diz que aqueles que nascem de Deus através da fé na morte auto-sacrificante de Cristo têm uma proteção especial. A verdade de que "o mundo todo está sob o poder do Maligno" não nega isso. A Bíblia promete àqueles que nascem de Deus que "aquele que nasceu de Deus o protege, e o Maligno não o atinge" (1 João 5:19). No entanto, também reconhece que nós vivemos em um mundo dominado pelo mal. A mesma passagem diz, adiante, que "Sabemos que somos de Deus e que o mundo todo está sob o poder do Maligno" (1 João5:19). A proteção de Harry contra seu inimigo do mal, recebida como resultado do amor de sua mãe, pode nos lembrar da proteção que Deus oferece a seus filhos em um mundo onde nós também estamos sob o ataque de nosso inimigo maligno (NEAL, 2007, p.77).

Desta forma, a obra de Joanne Rowling é capaz de ultrapassar a fronteira religiosa, conforme demonstra Connie

[7] Na batalha final do primeiro livro — Harry Potter e a Pedra Filosofal (2000) —, Harry questiona o sábio Prof. Dumbledore sobre o porquê de o Prof. Quirrel, possuído pelo malvado Lorde Voldemort, não ter conseguido tocá-lo. ROWLING, 2000, p. 255, apud. NEAL, Coni. Os segredos espirituais de Harry Potter: as lições de vida da série de maior sucesso do mundo. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2007, p. 77.

Neal em seu livro, através do exercício da Literatura Comparada. Nesse sentido, Harry Potter, por conseguinte, se enquadra perfeitamente dentro dos preceitos canônicos, e pode, certamente, ser considerado um clássico, para não dizer o maior clássico dos últimos tempos.

Considerações finais

Fenômeno, febre, mania: esses são os principais termos utilizados para qualificar a série de aventuras Harry Potter, da autora escocesa Joanne Kathleen Rowling — aclamada por muitos, detratada por outros. Harry Potter tornou-se a obra de maior sucesso, tanto em leituras quanto em vendas; tanto em livros quanto em filmes e outros produtos relacionados. Cânone Capitalista? Sim. Cânone Literário? Também! — visto que cada pessoa, pelo critério do gosto, possui seu próprio cânone literário, e Harry Potter, diga-se de passagem, angariou inúmeros leitores, de todas as idades, nos quatro cantos do mundo.

O que se tentou no presente artigo foi levantar possíveis confirmações de que a obra de Rowling é um clássico do futuro, com base na compilação de conceitos oriundos de diversos teóricos, adeptos de diferentes correntes literárias. Não se pretendeu, entretanto, uma busca de leitores ou legitimação de Harry Potter. É necessário buscar, primeiramente, um espaço na cena literária, um espaço investido de valor estético. Não foi proposto, tampouco, qualquer tipo de ruptura; mas foi proposta, sim, a abertura de uma concepção a mais, preservando e respeitando concepções já existentes; o cânone literário, formado por uma literatura experimental, tem sua importância, tendo em vista que, se não houvesse o experimentalismo, os indivíduos não evoluiriam.

Os clássicos literários existentes não devem ser deixados de lado. Eles existem, e é papel do professor, enquanto pesquisador e formador de opinião, apresentá-los aos jovens

leitores. Recomenda-se, no entanto, uma revisão da questão sobre o que é literário, um reconhecimento de que a literatura de entretenimento tem seu valor, e que deve ser estudada. Afinal, um dia — por que não? —, ela poderá vir a ser a marca de um novo momento literário pós-moderno. Para tanto, basta que os críticos literários —detentores do poder de valoração e legitimação de determinada obra — comecem a trabalhar em prol de tal possibilidade.

Pesquisas no sentido de se apurar se há um novo momento artístico-literário em formação mostram-se relevantes, uma vez que favorecem a discussão sobre o "ideal" de clássico a partir do leitor, tendo em vista a grande recepção de literaturas de entretenimento, como a série Harry Potter, que se configura como fenômeno literário e cultural.

Uma análise sobre essa série de narrativas, esse tipo de estrutura literária, em confronto com a produção maciça do estereótipo do cânone literário, é capaz de reavaliar a recepção da série Harry Potter, num momento em que o processo canônico-literário se torna dialético, frente ao consumo ávido da literatura de entretenimento.

Dentro de tal contexto, torna-se necessário estudar as funções da Crítica Literária e dos critérios de estabelecimento de um juízo de valor sobre determinada obra, procurando possíveis respostas para levantar definições do que seja um clássico literário, sem desprezar a importância do leitor na valoração de uma obra, e apresentar, por fim, a série Harry Potter como objeto de estudo, verificando se seu sucesso de vendas caracteriza-o como subliteratura ou se a obra se insere dentro de um possível período literário contemporâneo inovador, marcado pela produção de literatura de entretenimento e popularização da arte literária. Ao crítico literário contemporâneo competiria: elaborar um levantamento teórico consistente, além de buscar os leitores fiéis, de modo a comprovar a recepção peculiar das obras de entretenimento,

caracterizando um novo tipo de autor, um novo tipo de obra, um novo tipo de leitor.

Vale lembrar que a peça mais importante para o sucesso de Harry Potter é a mesma para a existência da valoração literária de Jauss: o leitor. Para haver uma literatura, uma arte, deve haver primeiro um autor, um artista, visto que é este quem confere vida à obra de arte. Todavia, devemos lembrar que esse autor/artista, antes de tudo, é também um leitor, um leitor de mundo. São suas experiências que estabelecem fundamentos para a produção de sua obra-prima. Se Harry é um sucesso, isso Rowling deve à sua recepção, ou seja, ao seu público-leitor. Resta, por ora, esperar que Harry Potter, bem como as sagas Crepúsculo e Percy Jackson, enfim, os *best-sellers* de entretenimento, componham os clássicos do futuro.

Referências

ADLER, Bill. *Cartas ao Harry Potter:* crianças do mundo todo escreveram ao bruxo. São Paulo: Editora Novo Conceito, 2007.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BANDEIRA, Pedro. Um gol de placa da ficção infantil. In: _____ GRAIEB, Carlos. *A mágica de atrair leitores.* Veja online, Londres, 1 644 ed., 12 abr. 2000 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/120400/p_150.html>. Acesso em 30 ago. 2011.

BORGES, J. L. *O Enigma da Poesia.* In: _____. Esse Ofício do Verso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, J. L. Sobre os clássicos. In: _____. BORGES, J. L. Jorge Luis Borges — *Obras Completas:* 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BROWN, Stephen. *Como construir uma grande marca:* a magia da marca Harry Potter. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Mini Aurélio Eletrônico.* Rio de Janeiro: Positivo, 2007.

People: J.K. *Rowling recieves Spain's Concord Prize.*Disponível em: < http://staugustine.com/stories/091103/com_1796005.shtml>. Acesso em 30 ago. 2011.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*.São Paulo: Ática, 1994.

LOBO, Luiza. Estética da Recepção. In: _____ SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária.* 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

LUCAS, Fábio. A Literatura, seus porquês, comos e vizinhos afins. In: _____. BRITO, José Domingos (Org.) *Literatura e jornalismo* (Mistérios da Criação Literária, v. 3). São Paulo: Novera, 2007.

MACHADO, Ana Maria. *Como e porque ler os clássicos universais desde cedo.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MIRANDA, André. *Como nasceu e o que vem por aí depois de Harry Potter, o maior fenômeno pop da última década.* O GLOBO online, Rio de Janeiro, 16 jul. 2011 Disponível em: < http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/07/16/como-nasceu-o-que- vem-por-ai-depois-de-harry-potter-maior-fenomeno-pop-da-ultima-decada- 924921149.asp>. Acesso em 30 ago. 2011.

MONTELEONE, Joana; SEREZA, Haroldo Ceravolo. *A bruxa que criou Harry Potter.* SUPERINTERESSANTE online, São Paulo, ago. 2004. Disponível em: . Acesso em 30 ago. 2011.

MORRIS, Tom. *E se Harry Potter dirigisse a General Electric?:* sabedoria de liderança do mundo dos bruxos. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

NEAL, Coni. *Os segredos espirituais de Harry Potter:* as lições de vida da série de maior sucesso do mundo. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2007.

PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. *Harry Potter:* um chamado ao leitor. Porto Alegre, 2006, p.17. Disponível em: . Acesso em 18 mar. 2011.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SMADJA, Isabelle; BRUNO, Pierre. *Harry Potter, anjo ou demônio?* Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2009.

VELLOSO, Beatriz. *A magia de Harry Potter.* Revista Época online, Londres, 181 ed., 05 nov. 2001 Disponível em: . Acesso em 30 ago. 2011.

IDENTIDADE, SUBJETIVIDADE E NAÇÃO GUINEENSE NA POESIA DE ODETE SEMEDO

Karina de Almeida Calado[1]
Maria Nazareth Soares Fonseca[2]

Resumo: Este artigo objetiva analisar o relato de nação da Guiné-Bissau na pós-colonialidade, presente no livro *No Fundo do Canto*, de Odete Semedo, inter-relacionando-o à construção da identidade nacional, a partir do discurso de busca da identidade individual. Pretende-se discutir como a voz poética, em busca de sua ancestralidade, evoca o passado e se coloca como mãe, mulher e mensageiro da nação, voz da reflexão e do desabafo diante dos horrores da guerra civil. A imagem do sujeito fragmentado, construída por Semedo, vai ao encontro da noção de identidade do sujeito pós-moderno como uma "celebração móvel", proposta por Hall (2003), que, ao afirmar-se, amplia-se para o plano da identidade nacional sugerido por Augel (2007). Convém também se analisar até que ponto as imagens e os conceitos de nação propostos por Hobsbawm (2008) convergem com a imagem de nação construída por Semedo.

Palavras-chave: Literatura guineense. Odete Semedo. Identidade. Nação.

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PROPPG em Letras), com bolsa CAPES. E-mail: karinacalado@gmail.com. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Brasil.

[2] Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PROPPG em Letras). E-mail: nazareth.fonseca@gmail.com . Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Brasil.

GrauZero
Revista de Crítica Cultural

IDENTITY, SUBJECTIVITY AND BISSAU-GUINEAN NATION IN ODETE SEMEDO'S POETRY

Abstract: This article has the objective of analyzing the narrative of nation in post-colonization Guinea-Bissau in the book No Fundo do Canto, by Odete Semedo, interrelating it to the building of national identity, from the discourse of the quest for individual identity. We intend to discuss how the poetic voice, in search of her ancestry, evokes the past and presents herself as a mother, woman and messenger of the nation, a voice of reflection and relief towards the horrors of civil war. The image of the fragmented subject, constructed by Semedo, aligns itself to the notion of identity of the post-modern subject as a "moving celebration", proposed by Hall (2003), which, by affirming itself, expands towards the level of national identity suggested by Augel (2007). It is also convenient to analyze to which point the images and the concepts of nation proposed by Hobsbawn (2008) converge to the image of nation constructed by Semedo.
Keywords: Bissau-Guinean literature. Odete Semedo. Identity. Nation.

Antes de iniciarmos a discussão a que nos propomos, faz-se necessário que evidenciemos o motivo inicial pelo qual fomos buscar na literatura guineense o objeto de estudo deste trabalho. Partimos da pretensão de desconstruir a ideia de que havia um*vazio literário* na Guiné-Bissau e sobre o qual já se posicionaram Inocência Mata(1995) e Moema Augel (2007). Corroboramos com os argumentos dessas pesquisadoras de que esse "vazio" tem sido preenchido por um sistema literário em pleno florescimento e que reclama, com urgência, a preocupação dos estudos acadêmicos e a divulgação de suas obras no Brasil.

Com um acervo ainda pouco denso, a literatura escrita da Guiné-Bissau é uma das mais recentes e também a mais periférica entre as literaturas africanas de língua portuguesa. O surgimento tardio dessa literatura expõe as feridas do longo período de exploração colonial. Sob o domínio português, a Guiné-Bissau serviu durante muito tempo, essencialmente, como centro de comércio escravo, o que negligenciava a educação e a alfabetização em língua portuguesa, na colônia. A essa motivação, soma-se também a intensa resistência empreendida pelos guineenses ao domínio português, muito mais persistente do que nas outras colônias portuguesas na África. Para termos uma ideia, o primeiro jornal editado por um guineense data de 1931. Trata-se de "O Comércio da Guiné", dirigido por Armando António Pereira, um dos únicos guineenses com formação superior, na época. Esse periódico tinha cunho não só comercial, mas também cultural e literário. Embora editado por um guineense, o periódico não se afastou do discurso colonial, mesmo que se assumisse, vagamente, como defensor dos interesses guineenses.

Os primeiros poetas guineenses surgem com a geração de 1945, a saber, Vasco Cabral, António Baticã e Amílcar Cabral. Esses poetas são responsáveis por uma produção poética denominada "poesia de combate", caracterizada pela denúncia, pela conscientização e pelo incentivo à luta pela libertação. Após a independência, especialmente a partir da década de 1990, podemos notar a expansão da literatura guineense. Temos, então, no tecido literário de autores como Agnelo Regalla, António Soares Lopes (Tony Tcheca), José Carlos Schwartz, Helder Proença, Francisco Conduto de Pina, Félix Sigá, Carlos Vieira, Odete Semedo, Domingas Sami (primeira contista guineense) e Abdulai Sila (primeiro romancista guineense), a construção da identidade nacional, a frustração das utopias libertárias, a insatisfação com os rumos políticos do país e a busca pela cicatrização das feridas, tanto

da violência colonial, quanto das sequelas da guerra civil de 1998-1999.

Entre essas vozes, evocamos a literatura de Odete Costa Semedo, cuja expressão nos convida a partilhar não só da força e da qualidade de sua veia poética, que nosremete muitas vezes às narrativas orais que ecoam em sua ancestralidade, mas também da sensibilidade e do olhar crítico com os quais essa autora observa a história de seu país e escreve o relato de sua nação.

A literatura de um país é o seu mais rico documento para a reflexão em torno de sua história, de sua política, de sua memória e de sua identidade, pois é capaz de revelar o que a história "oficial" silenciou, questionar "as verdades" historicamente construídas, atualizar e (re)definir o discurso histórico. Ao escrever, o autor é ele e, ao mesmo tempo, a sua coletividade, a sua temporalidade. Todo escritor está inserido em um espaço social, num contexto histórico-cultural, e produz um discurso que não é essencialmente a visão dele, mas também do social em que está inserido. Não há, assim, como desvincular nem o discurso literário das práticas sociais, nem as práticas sociais do discurso literário.

Acerca dessa relação entre literatura e história, falanos Inocência Mata (2010, p. 154), ao tratar da contribuição de Conceição Lima à literatura e a questão da identidade nacional em São Tomé e Príncipe. Considerando-se as especificidades de cada sistema literário, porém, de maneira geral, podemos valer-nos de seus argumentos para o caso da literatura produzida na Guiné-Bissau, a partir dos anos 90:

> A nova escrita da literatura são-tomense, a partir dos anos 80, corrobora, assim, a afirmação de Jacques Le Goff, agora em *História eMemória* (1990): "o tempo da história encontra num nível muitosofisticado, o velho tempo da *memória* que atravessa a história e a alimenta" (1996: 13). Alimenta a história refazendo perfis, reconfigurando sentidos, reinterpretando sig-

> nificados e atribuindo a tempos e espaços da história e da sociocultura outros *lugares* e outras dimensões no presente e no quotidiano.

O escritor escreve de um lugar que é também social e, por isso, é expressão de uma coletividade. Nesse sentido, convém-nos situar o lugar de escrita de Odete Semedo. Eis que apontamos para a Guiné-Bissau na atualidade, encarando o desafio do escombro (AUGEL, 2007) dos anos de exploração colonial e das turbulências político-sociais que sucederam a independência, entre elas a eclosão do conflito armado de 1998-1999.

Compreensões sobre o contexto histórico e político da independência e pós-independência da Guiné-Bissau

Neste ponto da nossa discussão, é importante considerarmos, ainda que de maneira sucinta, alguns aspectos desse conflito, uma vez que é a partir dele que Odete Semedo elabora a escrita poética de *No Fundo do Canto*. E, para compreendermos os acontecimentos que levaram o país ao conflito bélico, em 1998, convém mencionarmos alguns fatos históricos, desde o início da luta armada pela libertação do colonialismo português, protagonizada pelo Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde — PAIGC. O partido foi fundado em 1956, por Amílcar Cabral, considerado o pai da nacionalidade guineense, e pautava suas atividades políticas na conscientização de sua gente e nas ações militares, em sistema de guerrilha, pela libertação do país. Em 1973, Amílcar foi brutalmente assassinado e a liderança do partido foi sucedida por seu irmão, Luís Cabral. Naquele mesmo ano, as forças revolucionárias proclamaram unilateralmente a independência, que, porém, só foi reconhecida pelos portugueses após a queda do governo salazarista, em 1974. A Guiné-Bissau foi, então, o primeiro país africano de língua portuguesa a tornar-se independente.

Sob influência socialista, o país teve como primeiro presidente da república o líder do PAIGC, Luís Cabral. Seu governo foi marcado pela instabilidade política e pelo assassinato de vários partidários, sendo derrubado com um golpe de estado, em 1980, que foi liderado pelo então primeiro ministro, Nino Vieira, um dos estrategistas do PAIGC, que passou a chefiar o governo com uma junta militar. De acordo com Augel (2007, p. 63):

> O novo governo prometia estabelecer uma política rural condizente com os interesses e necessidades locais e se propunha a refrear a onda de modernização, uma das prioridades do governo anterior que se empenhou no fomento à industrialização, iniciativa em princípio boa, mas que resultou megalômana, ultrapassando a demanda e as possibilidades da recém-fundada república [...].

Assim como o governo de seu antecessor, o de Nino Vieira foi marcado por execuções de líderes políticos e, contraditoriamente, autointitulava-se o representante da democracia revolucionária. Aos poucos, o clima de repressão partidária começa a ceder e, em 1991, novos partidos surgem no cenário político guineense.

Em 1994, as primeiras eleições presidenciais são convocadas e Nino Vieira obtém a maioria dos votos, continuando no poder. A continuidade de seu governo, embora marcada por problemas de corrupção, desconfiança, insatisfação popular e frustração da promessa de democratização política, dava sinais de fortalecimento da economia e de melhoria do sistema educacional.

O clima de descontentamento com o governo de Nino Vieira foi agravado com a integração da Guiné-Bissau na União Econômica e Monetária da África Ocidental(UEMOA). De acordo com Augel (2007, p. 67), "isso significou a adesão da Guiné-Bissau à comunidade financeira direcionada para a França, e não para Portugal, dividindo os interesses políticos

e econômicos da classe política guineense, pressionada dos dois lados".

Tornando-se parceira da França e do Senegal, a Guiné-Bissau também deveria cumprir com a exigência de parar de fornecer armas aos rebeldes de Casamansa[3]. Entretanto, várias autoridades militares, entre elas o chefe do Estado Maior das Forças Armadas, General Ansumane Mané, estavam envolvidas no tráfico de armas para Casamansa, o que era um complicador para que o país pudesse cumprir essa parte do acordo. O presidente Nino Vieira afastou do cargo o General Ansumane Mané, que deveria assumir criminalmente pelo tráfico de armas. Fora do cargo, o general não só contestou a acusação, como denunciou Nino Vieira como mentor do comércio de armas com os rebeldes e articulou a ocupação de bases militares. O governo providenciou uma reação armada, contando em suas tropas com uma maioria de soldados senegaleses, entre outros estrangeiros.

Esses eventos desencadearam um conflito armado, que se arrastou por 11 meses. Mais de 80% da população de Bissau deslocou-se para o interior do país, ou mesmo para o exterior, para fugir do conflito. Abandonada, Bissau teve muitos edifícios arrombados, saqueados, destruídos e incendiados por soldados senegaleses. Em meio aos escombros, o sentimento de solidariedade e a hostilidade à ocupação estrangeira começam a unir todos os guineenses, de todos os setores e etnias, em torno de uma causa comum: a reconstrução do país e, com ela, um novo projeto de nação guineense.

> O estado de espírito da população, insatisfeita, descrente face à governança, foi revertido por aqueles

[3] Casamansa, ou Casamança, é uma região do Senegal, localizada ao sul de Gâmbia e a norte da fronteira com a Guiné-Bissau, de antiga colonização portuguesa, onde atua um movimento separatista, cortada pelo rio Casamansa (ou Casamance).

> onze meses de guerra que, entre morte e destruição, provocaram um desafio positivo, deflagrando uma situação semelhante à da guerra de libertação nacional: em meio às ruínas políticas e aos escombros do recente conflito, foi desencadeado um frutífero e rico processo de acrisolamento, fecundo em iniciativas para soerguer o novo edifício da nação guineense (AUGEL, 2007, p. 24).

Conforme Augel (2007), encontramos na Guiné-Bissau o contexto propício para discutir a identidade nacional e os novos significados de nacionalidade, uma vez que, no desafio de juntar os fragmentos para reedificar o país após a guerra, podemos vislumbrar na escrita literária desse país a representação da gente guineense que almeja ser nação. É, sobretudo, na literatura que vamos encontrar respostas ao questionamento do "quem somos". Valendo-nos das palavras dessa pesquisadora (2007, p. 265), que citaAnthony Appiah, "o simples gesto de escrever para e sobre si mesmo [...] tem uma profunda significação política. Escrever para e sobre nós mesmos, portanto, ajuda a constituir a moderna comunidade da nação".

A construção da nação guineense: implicações conceituais

Pensar a construção da nação guineense na escrita literária do país, em especial na poesia de Odete Semedo, faz-nos recorrer aos estudos culturais, aporte teórico no qual evocamos as contribuições de Eric Hobsbawm, que discorre em *Nações eNacionalismo desde 1780* sobre os critérios empregados para definir o conceito denação.

Hobsbawm considera, com base em sua análise sobre o processo de construção das nações a partir do século XVIII, que as nações são o "produto de conjunturas históricas particulares necessariamente regionais ou localizadas" (2008, p. 14) e os critérios utilizados com frequência para defini-las

baseavam-se em aspectos ambíguos e mutáveis como "a língua ou a etnia ou em combinação com outros critérios com a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais"(Ibid., p. 15).

Hobsbawm, ao discutir os laços do sentimento coletivo que norteiam a identificação popular em torno do ideal de nação, ancora-se em Benedict Anderson para ratificar que a nação moderna é uma "comunidade imaginada" e que possui uma unidade da organização política territorial, com fronteiras claramente definidas, e soberania. O sentimento de pertença a essa comunidade é essencial à formação de movimentos nacionais e pode ser mobilizado por elementos comuns à coletividade, como a língua, os ícones sagrados e a etnicidade, embora o caráter multiétnico seja marca de muitas nações. Segundo o autor:

> Só por um impulso forte para formar um "povo" é que cidadãos de um país se tornaram uma espécie de comunidade, embora uma comunidade imaginada, e seus membros, portanto, passaram a procurar (e consequentemente a achar) coisas em comum, lugares, práticas, personagens, lembranças, sinais e símbolo (HOBSBAWM, 2008, p. 111).

Diante dessas considerações, podemos começar a pensar a nação guineense já a partir da luta anticolonial, uma vez que o ideal de libertação nacional foi o primeiro impulso forte para a sua unidade. Hobsbawm salienta que o apogeu do nacionalismo, princípio da nação, aconteceu exatamente no calor das lutas anti-imperialistas socialistas/comunistas, como foi o caso dos países africanos de língua portuguesa, e que a consciência social está intimamente ligada à consciência nacional, à nação.

Entretanto, após conquistar independência, esses países tiveram que enfrentar a árdua tarefa de manterem-se em unidade, haja vista que já não havia mais a luta por uma causa comum a todos. No desafio de equilibrar as tensões na

vivência multiétnica, aliado aos interesses pessoais nos cargos públicos com vistas ao acúmulo de capital, esses países foram acometidos por crises políticas que culminaram, em muitos casos, em guerras civis, o que pôs em xeque a própria existência da nação. Conforme análise de Hobsbawm (2008, p. 188-196):

> Muito do que se passa por nacionalismo pós-colonial reflete a instabilidade consequente das relações de grupo, que estão baseadas não numa real divisão do trabalho ou função étnico-econômica, mas num equilíbrio (ou preponderância) do poder político. [...] Descolonização significa que, de modo geral, os Estados independentes foram criados fora das áreas existentes de administração colonial, mas dentro de suas fronteiras coloniais. Estas, evidentemente, foram delineadas sem nenhuma referência aos seus habitantes (ou mesmo sem o seu conhecimento) e, portanto, não tiveram nenhum significado nacional ou mesmo protonacional para as suas populações; exceto para as minorias ali nascidas, ocidentalizadas e colonialmente educadas.

Ao problematizar os critérios tradicionais para definir uma nação, Hobsbawm, na última parte de sua obra, aponta para a decadência do significado de nacionalismo, afirmando que a revolução tecnológica, a economia supranacional, a globalização dos transportes e da comunicação, bem como os movimentos migratórios, por exemplo, fazem com que a nação esteja em vias de perder suas funções. O conceito de nação, pensado com base na afirmação de fronteiras, não dá mais conta das diversas misturas, linguísticas, étnicas, religiosas, entre outras, com as quais convivemos, em todos ospaíses, na contemporaneidade: "um mundo que não pode mais ser contido dentro dos limites das 'nações' e 'Estados-nações', como estes costumavam ser definidos, tanto politicamente, ou economicamente, ou culturalmente, ou mesmo, linguisticamente"(HOBSBAWM, 2007, p 214).

Diante da crise do conceito tradicional de nação, posto por Hobsbawm de modo geral, mas que representa o contexto guineense, vislumbramos no cantopoema *NoFundo do Canto*, de Odete Semedo, a alegoria dessa nação aos cacos, gestada noapogeu do nacionalismo, no seio da luta de libertação nacional, entretanto com os rumos desencontrados, logo após a independência, e sacrificada por conflitos de interesses, que culminaram no sangrento conflito de 1998-1999. Nos versos de Semedo, encontramos a tradução da experiência nacional: "[...] o fracasso da utopia, a autocolonização, o embate entre tradição e modernização e as consequências das tentativas de inserção no mundo globalizado e capitalista" (AUGEL, 2007, p. 327).

Curiosamente, é na tradução do cenário distópico da guerra, que a voz poética do cantopoema *No Fundo do Canto* evocará as esperanças na construção do novo projeto de nação da Guiné-Bissau. Uma nação que responderá às preocupações de Hobsbawm, buscando romper os limites das fronteiras entre o "eu" e o "outro", agregando todas as pessoas, de todas as etnias, de todas as línguas, na partilha de um espaço nacional, onde todos tenham igual direito à voz sobre os rumos do país e tenham, sem distinção, seus saberes valorizados.

Relato de Nação em No Fundo do Canto

Odete Semedo é autora de contos e poemas. Publicou as obras *Entre o Ser e oAmar* (poemas, 1996), *SONÉÁ histórias e passadas que ouvi contar I* (contos, 2000),*DJÊNIA histórias e passadas que ouvi contar II* (contos, 2000) e *No Fundo do Canto*(poemas, 2003). Nesse último, a autora constrói uma voz poética, essencialmente narrativa, preocupada em relatar a memória da nação guineense.

Subjetivo e intimista, o discurso poético é enunciado a partir do olhar sobre si mesmo, revelador de um sujeito

fragmentado, que busca construir a sua identidade individual. Ao afirmar a sua identidade, o seu lugar de pertença, o eu poético procede à construção da identidade nacional, da memória social da nação guineense. Esse processo de reconhecimento identitário é construído a partir da busca da memóriaancestral e da valorização de seu imaginário antropológico e mitológico. Nesse sentido, a poesia de Odete Semedo converge com as discussões de Stuart Hall (2003, p. 50-51) sobre a identificação do sujeito com a cultura nacional:

> Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas.

Situado na pós-colonialidade da literatura da Guiné-Bissau, *No Fundo do Canto* nos traz o relato da nação guineense em meio à corrupção política, ao trauma da Guerra dos Onze Meses, à desilusão diante do cenário de violência, ao fracasso do projeto nacional e à frustração das utopias libertárias. As poesias se deslocam entre o passado e o presente, desconstruindo para reconstruir poeticamente a memória da nação na pós-independência.

A vivência do conflito e os traumas consequentes, entre eles a necessidade da fuga e a perda do que fora construído até o momento do conflito, tornam-se matéria-prima para a poesia de Odete Semedo. Em seu tecido poético, a autora se vale do olhar crítico e de sua sensibilidade de mulher e mãe para construir uma voz poética que se posiciona diante dos horrores da guerra, transformando o desabafo individual na tradução do sentimento de todos os filhos da Guiné-Bissau:

> O livro mais triste que alguém haveria de ler na Guiné-Bissau. [...] o livro mais triste da Guiné-Bissau. [...] O espelho da dor de um povo e de tanto quantos se virem nele e através de a silhueta do próprio destino. Deixarei que nele corram todas as lágrimas que não puderam ser choradas. As chagas mal saradas abrirei com o meu bisturi deixando correr todo o pus para que todos possam ver a real podridão e o verdadeiro fingimento (SEMEDO, 2007, p. 13-14).

Já em sua nota de abertura, a voz poética se coloca como mãe e se assume como representante de todas as mães da Guiné-Bissau, como metonímia, inclusive, da mãe terra, mátria, que conduz seus filhos e toma para si as suas dores. Ao construir a imagem da mãe, a autora, estrategicamente, nos sugere que não há ninguém melhor do que "a mãe" para analisar a sua casa e narrar o sentimento de seus filhos. Essa voz nos conduz a enxergar o passado e a "medir a dimensão do caminho já percorrido", para então conhecermos a sua história, as suas lutas e a sua cultura.

O cantopoema propõe uma volta ao passado, para que se fizesse compreender a gênese do conflito e os seus desdobramentos em um presente tão triste para todos. E, embora se revele a mais profunda dor ao longo dos versos, a voz poética busca revesti-los de esperança, chamando os seus filhos à responsabilidade da (re)construção do projeto de nação que embalou o sonho libertário, a (re)construção de "um país que se deseja... que se ambiciona Novo" (SEMEDO, 2007, p. 16).

O livro é dividido em quatro partes: na primeira, "No fundo... no fundo: do prelúdio", são narrados a conjuntura dos antecedentes da guerra, a condição social do país, o clima pré-guerra e o sentimento diante da iminência do conflito, buscando-se compreender os motivos que o desencadearam; na segunda parte, "A história dos trezentos e trinta e três dias", relata-se a eclosão do conflito, tal qual foi anunci-

ado, e a instalação do caos no país, a partir dos desdobramentos da guerra; na terceira parte,

"Concílio dos *irans*", a voz poética, num gesto de invocação do imaginário ancestral, conta como as entidades protetoras de todas as etnias guineenses se reuniram para encontrar soluções de paz; a quarta parte é desdobrada em três subpartes, "os três embrulhos", nas quais se tece uma análise crítica da destruição e das pessoas que levaram o país à guerra, e se constrói uma imagem da união em torno do bem comum para o país, visando ao fim do conflito.

O primeiro poema, "O teu mensageiro", já nos apresenta a proposta de sequência narrativa que a autora imprime à obra. Todos os poemas são amarrados sequencialmente num discurso liricamente épico, que se aproxima das narrativas orais. A evocação da imagem do *tcholonadur* nos remete à busca, no imaginário cultural guineense, pelo papel do mensageiro, que narrará e fará refletir a história da Guerra dos Onze Meses, desde o seu prenúncio, a conjuntura do país anterior ao conflito, até o seu desfecho. Ancoramo-nos em Augel (2007, 330) para melhor compreender o significado *tcholonadur* na cultura guineense, pois segundo essa pesquisadora:

> O *tcholonadur*, traduzido pela poetisa como 'mensageiro', é uma figura do cotidiano guineense; é o que intermedeia, que serve de ponte entre o falante e o ouvinte, pessoa necessária, mesmo indispensável, com atribuições diversas, tanto nas culturas com base nas chamadas religiões naturais, como nas coletividades muçulmanas. [...] Para as etnias não muçulmanas, o papel de intermediário representado pelo *tcholonadur* tem cunho religioso, mesmo místico, de mediação entreos indivíduos e a divindade. É quem possui o poder de decifrar e transmitir a mensagem do i*ran*, cujos sons nem sempre são inteligíveis para aqueles que o foram consultar.

De forma análoga ao papel do *tcholonadur* em sua cultura, a voz poética será mensageira, não apenas da história e dos sentimentos do seu povo, mas também transmitirá aos seus interlocutores a mensagem dos *irans*, que, ao serem invocados, reúnem-se em um grande encontro para decidirem sobre os rumos do país.

Ainda sobre o poema "O teu mensageiro", ao evidenciar a sua posição de arauto, a voz poética ratifica a sua responsabilidade de escrita da memória da nação guineense. Construindo a imagem da contadora de narrativas, poeta e mãe, essa voz analisará a situação da Guiné-Bissau, num percurso temporal de reflexão sobre o passado e o presente histórico e político, que se estenderá por todo o cantopoema. Augel (2007, 328), com base em Benedict Anderson e Homi Bhabha, corrobora com essa discussão ao afirmar que a palavra poética em *No fundo do Canto* "pode ser um instrumento para imaginar a nação [...] ou de narrá-la", como podemos identificar nos versos seguintes:

> Não te afastes aproxima-te de mim
> traz a tua esteira e senta-te [...]
> vem...
> senta-te que a história não é curta (SEMEDO, 2007, p. 22)

O discurso poético impresso à obra busca a contestação do discurso hegemônico e promove a resistência ao neocolonialismo e ao autocolonialismo, conforme percebemos no poema intitulado "E aproxima-se". No fragmento que segue, observamos a marca irônica desse discurso, revelador de um olhar crítico diante dos rumos desencontrados do país:

> Veio a tecnologia espreitou
> mas não entrou tropeçou num buraco estava no escuro
> não deu com a entrada
> e continuou na rua ao pé da escada

a espera da luz (SEMEDO, 2007, p. 36)

Mergulhada na corrupção, a Guiné-Bissau não conseguiu se desenvolver economicamente, nem difundir a tecnologia, nem, tampouco, promover a sua economia, baseada na vocação agrária. Na imagem sugerida a partir dos versos "veio a tecnologia/ [...]tropeçou num buraco/ estava escuro/ não deu com a entrada", visualizamos o questionamento crítico da condução política da Guiné-Bissau, uma vez que o poemaproblematiza a conciliação impossível de situações opostas; por um lado o desenvolvimento, representado pela tecnologia, que encontra no país problemas característicos do subdesenvolvimento, que dificultam a sua instalação, a falta de eletrificação e de saneamento.

O governo não conseguia resolver os problemas sociais do país, tomava decisões equivocadas na economia e autoproclamava-se democrático, quando, ao mesmo tempo, fazia perseguições políticas. Essa situação foi tecida no poema "A velha Mumoa manda a sua fala". A palavra Mumoa é um trocadilho feito com palavra UEMOA — União Econômica e Monetária da África Ocidental — e representa a integração da Guiné-Bissau a esse bloco econômico.

[...]
Não dou nada
sem que em troca receba algo [...]
A feira virou mercado o mercado virou mundo alguns
perderam-se
na imensidão
no calor da multidão
A voz da velha continuou
a chamar: — venham até mim Eu sou a visão
ou a evasão? Eu sou o futuro
ou um simples monturo? (SEMEDO, 2007, p. 41)

Mumoa é apresentada ironicamente como uma velha que julga ser a voz da sabedoria e ter a solução para os problemas do país: "— venham até mim/ Eu sou a visão/ [...] Eu

sou o futuro". A voz poética a aponta como peça crucial na conjuntura do desencadeamento conflito, uma vez que a UEMOA surgiu como solução aparente para os problemas econômicos, mas, ao ignorar a vocação da Guiné-Bissau e exigir posturas que não condiziam com as práticas culturais do país, só fez agravar a sua crise política:"A feira virou mercado/ o mercado virou mundo/ alguns perderam-se/ na imensidão".Ao invés de um futuro promissor, um monturo de escombros acometeu a Guiné-Bissau:"Eu sou o futuro/ ou um simples monturo?".

A desgraça vaticinada se tornou realidade: "Do prenúncio aos fatos/ Tudo virou fumaça/ tudo foi virando nada/ o feito em coisa alguma/ bianda de homens sem rosto"(SEMEDO, 2007, p. 68). Diante do cenário de destruição, do som dos disparos na cidade e da necessidade de partir e deixar tudo o que foi construído para trás, a vozpoética busca acreditar na realidade que transformou Bissau numa "cidade amaldiçoada", mas que "antes paraíso fora" (Ibid., p.77). Descortinando os véus de sua escrita, essa voz recorre ao exercício metalinguístico para manifestar a inexistência de gestos e palavras que possam expressar a sua dor, que é também a dor de todos de seu país:

> As minhas lágrimas
> [...]
> Nenhum grito...
> nenhum gemido...
> palavra nenhuma letra alguma
> jamais traduziu tanto sofrer os olhos sentiram
> a minha gente viu E eu?
> E eu? (SEMEDO, 2007, p. 81).

Esses últimos versos sugerem a angústia do eu poético diante da situação de deslocamento. Sem chão, a voz que enuncia "E eu?/ E eu?" empreende a busca por novos rumos, por uma reconstrução a partir da junção dos cacos, do que sobrou em meio aos escombros. Processo que implica o olhar

para trás, a revisão de todo o percurso trilhado pelo indivíduo e a procura de respostas à interrogação constante sobre o que o constitui enquanto sujeito, que culmina na afirmação de sua identidade. Essa imagem da busca pelo sujeito uno, "integrado", revela que a sua composição é feita por fragmentos e que a sua identidade é construída, na verdade, por várias identidades. Conforme Hall (2003, p. 13), essa identidade deve ser compreendida como uma"celebração móvel": "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam". Para Augel (2007, p. 234), ao buscar afirmar a sua identidade individual, o eu poético procede em sua escrita à construção também da identidade de sua coletividade, de sua nação:

> A maior parte das obras literárias publicadas na Guiné-Bissau está clara ou subliminarmente impregnada dessa procura de identidade individual e coletiva, numa representação afetiva que implica na tentativa de interpretação e de compreensão das raízes e do porquê das experiências humanas no território nacional. E, no momento, é a partir do discurso literário que se está aos poucos processando o campo do pensamento identitário guineense e a configuração do caráter nacional.

No relato do país em guerra, a voz poética invoca os *irans* representantes de todas as etnias guineenses, para refletirem sobre a situação do país. Esse gesto provoca uma discussão em torno das causas, dos culpados e dos efeitos do conflito, o que destaca a necessidade de todos se unirem, valorizarem-se em suas diferenças multiétnicas e multiculturais, verem-se e pensarem-se como nação, o que implica na abdicação dos interesses individuais em prol das causas comuns ao país.

> Todos...de fidalgos a servidores
> viventes da terra
> do mar e do ar

beijaram o chão de bruços
levantaram os olhos ao céu
nas águas do mar molharam as mãos
limparam os rostos
Purificaram com água doce e salgada
Bissau e Guiné
[...]
Os irans das djorsons sentiram
Guiné e Bissau uma só
erguendo-se com vigor
reafirmando a sua força
[...] (SEMEDO, 2007, p. 159)

A voz poética, portanto, imagina uma nação baseada no entrelaçamento e na convivência multiétnica, que se autoperceba um todo em unidade, a partir da valorização das diferenças e da contribuição de cada indivíduo à comunidade nacional. Essa ideia de nação converge com as considerações apresentadas por Hall (2003, p.62), ao afirmar que "as nações modernas são, todas, híbridos culturais", e que deveríamos começar a pensá-las como "constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade". As imagens evocadas nos versos acima sugerem ainda que somente no retorno às origens, na busca pelos ensinamentos de sua cultura, o país poderá encontrar os rumos para a construção da nova nação.

Considerações finais

Sublinhamos que o cantopoema "No Fundo do Canto", de Odete Semedo, exerce um papel essencial no estímulo do sentimento de pertença ao território guineense, pois contribui para a tomada de consciência nacional, procedendo a uma ressignificação dos elementos identitários e a uma valorização da cultura multiétnica do país.

Adotando um discurso subjetivo e intimista, o eu poético constrói e revisa a imagem de si mesmo, num gesto de

busca da sua identidade individual. O processo de (re)conhecimento identitário, empreendido a partir do olhar crítico sobre o país, da evocação da memória ancestral e da valorização de seu imaginário antropológico e mitológico, propicia a elaboração da memória e da identidade nacional. Conforme considerações de Augel (2007, p. 234), ao buscar afirmar a sua identidade individual, o eu poético realiza em sua escrita a construção da identidade de sua coletividade, de sua nação.

Ancorados em Appiah *apud* Augel (2007, p. 265), que salienta que "o simples gesto de escrever para e sobre si mesmo [...] tem uma profunda significação política. Escrever para e sobre nós mesmos, portanto, ajuda a constituir a moderna comunidade da nação", defendemos que a escrita do cantopoema *No Fundo do Canto* é um importante instrumento para constituir a imagem da moderna comunidade nacional guineense. Uma comunidade imaginada com base no princípio da unidade, rompendo as fronteiras entre o "eu" e o "outro" e visando agregar todas as pessoas, de todas as etnias, de todas as línguas, na partilha do mesmo espaço nacional.

Essa escrita se configura como um relato de nação porque registra a história atualizada da Guiné-Bissau, a partir da apresentação de eventos, figuras, situações, lugares, vivências afetivas e processos históricos. A voz poética percorre os movimentos temporais, refletindo sobre o passado cultural e histórico, analisando criticamente o presente e projetando um futuro diferente para a nação guineense.

Referências:

AUGEL, Moema Parente. *O Desafio do Escombro:* nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780.* 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

MATA, Inocência. *Polifonias Insulares:* Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 2010.

MATA, Inocência. A literatura da Guiné-Bissau. In: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 353-364.

SEMEDO, Odete Costa. *No Fundo do Canto.* Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

JAPANESE-CANADIAN WARTIME HISTORY THROUGH JOY KOGAWA'S OBASAN

Vansan Gonçalves[1]

Abstract: This article intends to investigate the narration of historical facts under newperspectives trough the novel *Obasan*, from the Japanese-Canadian author Joy Kogawa. The choice of the mentioned novel is due to the fact that it enables the observation of the manners the concepts of identity, memory and representation interact to portray new representations of a determined people by the reinterpretation of historical facts. Throughout the article it will be analyzed the varied narrative strategies Joy Kogawa employs to represent new versions of facts related to Japanese Canadians and their internment promoted by Canadian government in inner Canada during World War II. It will also be observed the manners through which fiction can collaborate to a people's search for redemption with their traumatic past and consequent actions towards improvements for their present.

Keywords: History. Identity. Representation. Japanese Canadians. World War II.

A HISTÓRIA NIPO-CANADENSE EM TEMPOS DE GUERRA SEGUNDO *OBASAN*, DE JOY KOGAWA

Resumo**:** Este artigo busca investigar a narração de fatos históricos sob novas perspectivasatravés do romance *Obasan,* da autora nipo-canadense Joy Kogawa. Tal obra foi selecionada para este estudo por nela poder-se observar a maneira como os conceitos de identidade, memória e história interagem para produzir novas representações de determinado povo a partir da reinterpretação de fatos históricos. Ao longo deste trabalho serão analisadas as maneiras

[1] Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ.

pelas quais Joy Kogawa emprega variadas estratégias narrativas para representar novas versões de fatos relacionados aos nipo-canadenses e seu internamento promovido pelo governo canadense no interior deste país durante a Segunda Guerra Mundial. Será observado também de que maneiras a ficção pode colaborar para a busca de um povo por redenção com seu passado traumático e consequentes ações em busca de melhorias para seu presente.
Palavras-chave: História. Identidade. Representação. Nipo-canadenses. Segunda GuerraMundial.

Obasan, by Joy Kogawa, narrates the story of a Japanese-Canadian[2]familyduring World War II. The novel was the first literary text to offer an account of the horrors and injustices faced by Japanese Canadians during this period of history.

Among these injustices, one might mention the internment of Japanese Canadians in

"Interior Housing" and "Work Camps" projects, where they were assigned to either the building of roads or to the harvesting of sugar-beet. The measures taken against Japanese Canadians were based on the War Measure Acts, which began to be enforced in December 1941, right after the Japanese attack to the United States at Pearl Harbor. The official

[2] Due to terminological consistency this paper will follow Paul Robert Magocsi's definition concerning the use of hyphen in "Japanese-Canadian" as presented in the *Encyclopedia of Canada's Peoples*: In the case of compound nouns like Japanese Canadians, no hyphen is used. Hyphens do appear, however, in adjectival forms such as Japanese-Canadian literature (...). The use of the hyphen in the latter case is a convention of English grammar and should not be considered — by those sensitive to (and opposed to) being labelled "hyphenated Canadians" — as any kind of ideological stance. (Magocsi: 1999, ix).

discourse asserted that the actions against Japanese Canadians were taken as safety measures, since the relocated people lived mostly in the province of BritishColumbia, by the Pacific Coast, and, therefore, due to the "proximity" to Japan, they would be more subject to turn into informants to the enemy during the war, betraying the country which had welcomed them and given them a home, Canada[3].

The fact is that the relations between Asian immigrants and the citizens of Canada had not been good for a long time. Long before World War II, former Canadian citizens had expressed their worries regarding the increasing number of Asian immigrants among them. Although Canada has traditionally been praised as a nation which encourages and facilitates the entrance and permanence of immigrants in its territory, history has, more than once, shown that the immigration issue in Canada has been a troubled one. The first Asian immigration movement to Canada took place way before the first Japanese people set foot in the country. This first movement, which started in the second half of the 19th century, was led by Chinese people, who saw Canada as a country where they could work and prosper. The Canadian government, supported by its people, encouraged the migration, since Chinese labor was necessary for the construction of the Canadian Pacific Railway. As time passed, the first immigrants (mostly men) sent money back to their families in China, together with instructions for their wives and children to come and join them in Canada. Fearing the increase in the number of Asian immigrants in the country, the Canadian government imposed a head tax on Chinese immigrants. The tax value started as Can$ 50, and progressively went up to

[3] The data regarding Japanese immigration and the internment of Japanese-Canadian people during World War II and their consequent fight for redress were taken from both the comprehensive study *Canada and Japan in the Twentieth Century*, by John Schultz and Kimitada Miwa (eds.).

incredible Can$ 500 in 1907, making it virtually impossible for Chinese people to enter the country, consequently severely limiting and ultimately putting a stop to the Chinese immigration to Canada.

Something similar was to happen to the Japanese immigrants. At the turn of the 20th century, the first Japanese started to arrive in Canada. Though the vast majority ofthem were en route to the United States, some Japanese people started to settle in the British Columbia province, working mainly in the fisheries. Being extremely dedicated fishermen, the Japanese immigrants started to worry their Canadian counterparts, who argued that the "Japs" (a pejorative way to refer to Japanese people) would work more for lower incomes. As they gathered money and started having their own properties, the first Japanese immigrants, which were almost all males, followed the example of former Chinese immigrants, and requested their families, still in Japan, to come to Canada. The initial steps towards the establishment of Asian people in British Columbia led to the first registered riot towards the Chinese and Japanese immigrants. The riot took place on September 7th, 1907. Rioters headed to Chinatown and damaged Asian people's properties. Canadian federal government sent William Lyon Mackenzie King, then Deputy Minister of Labour, to investigate the issue and assure the immigrants that the government would pay for all damaged property. In her essay, "Not All Were Welcome: Canada and the Dilemma of Immigration", scholar Patricia Roy reproduces Mackenzie King's words regarding the situation. The minister understands there was more than a labor agitation against the Japanese immigrants going on:

> The people of British Columbia of all classes are pretty generally in favour of restricting the immigration of Japanese simply because they not only fear Japanese competition, but the possibility of complications in the future should the Japanese ever secure too strong

> a hold in that Province. There is a good deal (...) to indicate that Japan is desirous of becoming a great power on the Pacific, and it is only natural (...) that her statesmen should have an eye upon the western coast of this continent (ROY, 1991, p. 8).

More than the financial or physical damages caused to the Japanese immigrants, this first riot exposed the real issue behind the alleged labor concerns. After the riot, intolerance and racial hatred towards the Japanese immigrants was explicit in a level it had not reached before.

Racist acts performed by Canadian people were not isolated or original. Actually, racism could already be detected in the former immigration propaganda created and divulged by the British Columbia government. As argued by Patricia Roy,

> The 'establishment' of British Columbia, themselves mainly immigrants from the United Kingdom and Eastern Canada, wanted to make their new home a 'white man's country'; they did not want immigrants from Asia no matter how intelligent or industrious they might be. On the contrary, the very intelligence and industry of theJapanese made them people to fear rather than to welcome (ROY, 1991, p. 3).

In *Obasan*, the character Aunt Emily reminds both her niece, Naomi, and us, readers, that racial hatred against Japanese people had taken place much before World

War II: "the war was just an excuse for the racism that was already there. We were rioted against back in 1907, for heaven's sakes! We've always faced prejudice"(KOGAWA, 1985, p. 35).

Still in 1907, after the insurgence of Canadians against Japanese people, Canada and Japan settled a series of agreements regarding the number of Japanese people to

enter Canada annually. The most representative among these was the "Gentleman's Agreement", which reduced Japanese immigration to 400 people a year. In comparative numbers, before this agreement, "in the first seven months of 1907, 5,571 Japanese [had] landed at British Columbia ports" (Roy, 1991, p. 7). In spite of Canada andJapan's many measures to control and reduce Japanese immigration, and the racism faced by Japanese people, the fact is that before World War II the Japanese were firmly established in British Columbia. This establishment was asserted mainly during World War I, when Japanese people took advantage of a depressed real state market and bought properties to settle not only their houses, but also farms and small business.

Many Japanese immigrants naturalized as Canadian citizens and the sons and daughters of the first Japanese immigrants were born in Canada. They all lived a period of reduced agitation and certain tranquility during and after World War I (in which Japan was allied both to England and the United States). This stillness ended with the outbreak of World War II. In February 1942, after Japan's attack on Pearl Harbor, Canada's federal government ordered the evacuation of all Japanese and Japanese

Canadians from the Pacific coast. They were to be relocated to at least 100 miles away from the shore. The British Columbia Security was created to perform the relocation of not only first generation Japanese immigrants, but also of their children and grandchildren. It is estimated that out of the total amount of 21,079 evacuated Japanese Canadians, over 17,000 were Canadian-born or naturalized citizens of Canada. The evacuation was part of the War Measures Acts, and as a result of this large and radical displacement, Japanese Canadians were sent to varied "projects" and areas. Most of them, 11,694, were allocated to Interior Housing, being sent to ghost towns in inner Canada. Another substantial number of people, 3,988 were sent to Sugar-beet

Projects,and 986 to Road Camp Projects. In January 1943, all property belonging to either Japanese people or Canadians of Japanese descent was confiscated by Canada's federal government and then auctioned.

It is noticeable that, although the procedures at the War Measures Acts were officially taken in order to protect Canadians from war enemies (including not only Japan, but also Italy and Germany, the other members of the Axis), the measures taken against Japanese and Japanese-Canadian citizens were not the same as those taken against German and Italian immigrants or descents. This corroborates the idea that racism and prejudice prevailed even in the moment of applying "defensive" measures.

As observed by Ann Sunahara, in *The Politics of Racism: The Uprooting of JapaneseCanadians during the War*:

> Like the German and Italian aliens, all Japanese Canadians had to register with and report bi-weekly to the RCMP, could not travel more than twelve miles from their residence or change their address without permission. In addition, all Japanese Canadians, unlike the German and Italian aliens, were required to observe a dusk-to-dawn curfew and to abandon their homes, farms and businesses for an unknown destination (SUNAHARA, 2000, p. 46).

The argument is similar to the question performed by the character Aunt Emily, in*Obasan*: "Why in a time of war with Germany and Japan would our government seizethe property and homes of Canadian-born Canadians but not the homes of German-bornGermans?" (KOGAWA, 1985, 38).

In March 1945, while the war was still going on, RCMP (Royal Canadian Mounted Police) officers visited relocated Japanese Canadians and gave them an option whether to remain in Canada or to "return" to Japan (although most of these people were Canadians and many of them had never

been to Japan). In reality, the choice was really unfair. For those who wished to go to Japan, all assistance and expenses would be provided, while those who decided to stay in Canada had to prove they had a formal job proposal east of the Rocky Mountains. Although 9,000 had initially agreed to "return" to Japan, only 3,000 effectively went there after the war. To understand the reason why so many Japanese Canadians decided to remain in Canada, one must realize that, although the Canadian government had done many wrongs to them, Canada was the place those people chose as their "home".

As a matter of fact, it is not so difficult to understand why, in despite of all their suffering, most Japanese Canadians decided to stay in Canada. The most obvious reasons for this permanence are related to Japan's defeat in the war. This defeat allowedJapanese Canadians to be free from what was once known as the "Imperial taboo", "the constant power the Japanese Emperor would have over all Japanese people even when they were abroad" (ROY, 1991, p. 7). After the Emperor's defeat in the war, Japanese people were free from this taboo, and the Japanese Canadians could freely choose whether to stay in Canada or go to Japan. Another relevant issue is related to the fact that, after the Allies' attacks, most Japanese Canadians' properties in Japan were damaged or entirely destroyed. Also, in the post-war period, economy in Canada was progressing, and Japanese Canadians who had effectively decided to stay in Canada stopped sending money back to their families in Japan (mainly because they recognized the country was so disrupted that it would be difficult to reach their families back inJapan). These factors increased the Japanese Canadians' income and, as a consequence, improved their living conditions.

However, maybe the most influential reasons for the permanence of Japanese Canadians in Canada are related to future prospects for their children. Before WorldWar II, a

considerable number of Japanese Canadians' children were sent to Japan to finish their studies and find a good job, since prejudice in Canada was so big that, no matter how qualified they were, Japanese Canadians would only be given subaltern jobs. This vision is reproduced by Mizutani-san, an *Issei* (first generation immigrant), in an interview to Kazuko Tsurumi in his essay "Japanese Canadians: The War-TimeExperience":

> Before the war, there was such discrimination against the Japanese Canadians that even the college-educated ones among them were not able to get decent jobs. So most of us sent our children back to Japan to be educated. Now that our children may get white-collar jobs here in Canada, according to their qualifications, they do not wish to go back to Japan (TSURUMI, 1991, p. 25).

In Mizutani-san's opinion, living together with former Canadians was also a key factor to the improvement of Japanese Canadians' living conditions and professional opportunities. According to her, "thanks to war-time evacuation, which forced us to live among the whites, the second generation Japanese Canadians are now getting good jobs and earning good money" (TSURUMI, 1991, p. 26).

The improvement of Japanese Canadians' living conditions, although making life in Canada easier for those who lived there after the war than it was to those who first arrived and settled in the country, also makes many Japanese Canadians not want to remember the wartime experience and the wrongs done to them. As affirmed by Mizutani-san: "Our children tell us not to make too much fuss about compensation for the injustices done to us. If we do, they are afraid of losing the chances for them to get ahead in Canadian society" (Tsurumi, 1991, p. 26). This opinion is similar to that of Naomi's uncle, Isamu, in *Obasan*. In a discussion with Aunt Emily, regarding the fight for official government redress,

Uncle, who had been assigned to work camp during the war, states: "In the world, there is no better place (...) This country is the best. There is food. There is medicine. There is pension money. Gratitude. Gratitude only" (Kogawa,1985, p. 42).

After a 30-year struggle faced by members of the National Association of Japanese Canadians (NAJC), official government redress ultimately came in 1988. The official agreement included the following items:

> the Canadian Government recognition that their treatment of Japanese Canadians during and after World War II was unjust; a redress payment of twenty-one thousand dollars (...) to every survivor who is entitled to redress — one who was forced to evacuate or sent to a concentration camp, and whose properties were confiscated; the payment of twelve million dollars through NAJC, to the Japanese-Canadian communities, for the purpose of carrying out educational, social, and cultural activities and projects to promote welfare and protection of their human rights (TSURUMI, 1991, p. 27).

It is important to notice that, even after official redress was announced, and although the mentioned redress was only possible due to the struggle of Japanese Canadians, some entitled survivors did not apply for redress payment, thus reinforcing the idea that forgetting the injustices done to them was the best thing to do.

The opposition concerning continuous silence and uprising speech towards past oppression constitutes the core of *Obasan*, by Joy Kogawa. *Obasan* was the first novel to refer to Japanese-Canadians internment during World War II and thus posited Joy Kogawa as one of the most representative voices regarding this period of Canadian history. The author was born in Vancouver in 1935, a third generation (*Sansei*) Canadian of Japanese ancestry. She lived in Vancouver until 1942, when the War Measures Acts imposed to her

and her family relocation to an internment camp(officially named "Interior Housing Project") in Slocan, in the central part of BritishColumbia. In *Obasan*, Joy Kogawa combines her traumatic experience and fictional elements to reproduce the sufferings faced by Japanese Canadians. The novel was first published in 1981, a period when Japanese Canadians' struggle for official redress was rising. As observed by scholar Gary Willis in his 1987 essay, "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan*":

> The political significance of the book's publication may be what strikes us first: the novel appeared at a time when the question of reparation to Japanese Canadians was beginning to receive exposure in the press; and since the newly elected Prime Minister Mulroney's promise of reparation in 1984, the issue has become "hard news" and receives continuing media attention (Willis, 1987, p. 1).

Obasan is Joy Kogawa's most critically acclaimed work. The novel was praisedfor the manners through which it subtly, yet bravely, denounces mistreats and injustices perpetrated against Japanese Canadians. Scholar Ann Sunahara reinforces the sociological importance of the novel: "*Obasan* introduced thousands of ordinary Canadians to the wartime history of Japanese Canadians by putting them vicariously inside the experience" (Sunahara: 2000, p. 154). Mainly told from a child's (Naomi's) perspective, the narrative adopts a poetic and allusive style, which conquers the reader.Although the novel regards the horrors done to Japanese Canadians, through Naomi's standpoint one might see (and feel) beauty. Joy Kogawa published a sequel to the novel in 1992, *Itsuka*, which portrays the adult Naomi's involvement in the struggle for governmental redress. *Obasan* was also published in 1986 as a children's book,*Naomi's Road*, which was adopted by Japanese elementary schools and adapted into anopera by the Vancouver Opera. *Obasan* was awarded the *Books in Canada* First Novel Award and the *Canadian Authors' Associa-*

tion Book of the Year Award. Joy Kogawa was made a member of the *Order of Canada* in 1986, and a member of the *Order OfBritish Columbia* in 2006. She has currently received seven honorary doctorates fromCanadian universities. In 2008, Joy Kogawa was awarded the *George WoodcockLifetime Achievement Award*, for her literary career. In 2010, she was honored with the*Order of the Rising Sun*, by the Japanese government, for her contribution to thepreservation of Japanese-Canadian history and culture[4].

Obasan narrates the story of Megumi Naomi Nakane, a primary schoolteacherwho lives in Cecil, Alberta. When the narrative starts, in 1972, Naomi is 36 years old and receives the news of her uncle's death. She then goes to the nearby city of Granton, to visit and care for her widowed Aunt, Ayako, who she simply calls "Obasan" (the term being the Japanese word for "aunt" in this context). At Obasan's house, Naomi finds a parcel containing varied documentation regarding the period in her childhood when she saw her family split apart due to Canadian federal government's WarMeasures Acts. While waiting with Obasan for her brother Stephen and her aunt Emily(the owner of the package) to arrive for Uncle's wake and funeral, Naomi remembers and relives her childhood.

From this moment on, the reader is invited by the narrative to join Naomi's difficult task to come to terms with her painful past. We learn that Naomi belonged to a middle class Japanese-Canadian family. She lived in Vancouver with her brother (Stephen, three years older than Naomi), mother and father in a mostly white-Canadian neighborhood. Her father used to build boats, together with his cousin, Isamu (simply referred to as "Uncle" by Naomi). Naomi's house was

[4] Data regarding Joy Kogawa's life and awards to *Obasan* available at the Canadian Encyclopedia website (http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/joy-kogawa,last retrieved on January 5th, 2013).

a big and comfortable one, and the visits of her aunt Emily (Mother's sister) and Grandparents Nakane (Father's parents) and Kato (Mother's parents) were frequent. But all her world is completely shaken by the Japanese attack on Pearl Harbor, during World War II, after which Canadian government approved the War Measures Acts. According to the Acts,Naomi's family was to be relocated to varied places in interior British Columbia. The Acts also demanded that all of the family's properties should be confiscated and then auctioned by the British Columbia government. Naomi, then, witnesses the disruption of her family: Grandmother Kato and Mother go to Japan, to care for Naomi's great-grandmother; Grandfather Kato and Aunt Emily manage to move to Toronto; Grandparents Nakane are taken to different sections of Hastings Parks Pool (a former animal shelter, now overcrowded with people); Father, and Uncle are assigned to Road Camp Projects, being sent to distinct work camps. In May 1942, Naomi, together with Stephen and Obasan, goes to Slocan, in the interior of British Columbia, one of the"ghost towns" administered by the Interior Housing Projects.

After one year in Slocan, Obasan, Stephen and Naomi are joined by Uncle, who returns from the road-work camp. In 1944, Father joins them, but he is demanded to return to work camp after only a few weeks with his family. Naomi and the others would never see him again. In 1945, with the imminence of the war ending, Obasan, Uncle, Stephen and Naomi are allowed by RCMP officers to move to Lethbridge,Alberta. Young Naomi expected many improvements in her life, abandoning the "ghost town" Slocan and going to a real city. That was not what happened, though. If in Slocan they lived in a "two-roomed log hut at the base of the mountain" (Kogawa, 1985, p.118), which, if not comfortable, had enough room for the four of them, in Lethbridge they must all share a "one-room hut, (...) smaller even than the one we

lived in Slocan,(...) [where] dust leap to the walls" (KOGAWA, 1985, p. 192). The mentioned hut is located at the end of a yard where a big white house is situated. The house belongs to the owner of the sugar-beet farm where they all would work. When seeing the house for the first time, Naomi recalls her family's house in Vancouver: "The farmer's house is a real house with a driveway leading into a garage. It makes me think of our house inVancouver though this is not as large" (KOGAWA, 1985, p. 192).

In 1951, Uncle starts working at a potato farm, in Granton. They move to this town, this time to a "real house", where they finally settle. Naomi's detailed description of Granton's house demonstrates how eager the girl was to live in a proper house:

> The new house is at least a house. (...) In my house we have a living-room, kitchen, one large bedroom, and one small room that is about twice the size of the pantry we slept in Slocan. Uncle and Obasan have a double bed in the bedroom and I sleep on a cot separated from them by a pink flowered curtain hung from a clothesline wire. Stephen is in the other room with all his musical instruments (KOGAWA, 1985, p. 210).

Naomi remains in Granton and studies to become a schoolteacher. Stephen, on the other hand, leaves Granton in 1952, and moves to Aunt Emily's house in Toronto, where he studies music and works as an acclaimed professional pianist.

From her initial relocation to Slocan, to her final settlement in Granton, Naomi suffers many family losses. Both Nakane grandparents die during the war. Grandfather Kato dies in Toronto, soon after the war ends. Father dies while interned at one of the road-work camps spread across British Columbia. Naomi's family can not even bury him. The moment we, readers, recognize Father's death is one of the most moving and touching of the novel. The passage is very

representative, since it displays the way Naomi could understand and react to sad things happening around her, even if she was not able to express her feelings through words:

> I am not sure, as I remember the scene, whether I am told after I come in, or later at night when I am in bed, or if I am even told at all. It's possible the words are never said outright. I know that for years I simply do not believe it. At some point I remember Uncle's hand on my head, stroking it. I remember the strange gentle smile on his face when he sees my two hands raised towards him. (KOGAWA, 1985, p. 206).

In her hands, Naomi was holding a bowl with a tiny green frog named Tad,"short for Tadpole or Tadashi, [her] father's name" (KOGAWA, 1985, p. 206). The narrative accompanies Naomi's pain and suffering regarding her father's death, even though the words are not properly expressed. The frog, similarly to her father, disappears from Naomi's life without leaving any traces:

> One morning, the frog is on the rim of the bowl sitting there ready to leap. Another time it is on the table. Once I find it in a corner of the room covered in fluff. And then it is nowhere. The bowl sits empty on the table. My last letter to Father has received no answer (KOGAWA, 1985, p. 208).

Mother also leaves Naomi with unanswered questions regarding her whereabouts. Since her departure, with Grandma Kato, to Tokyo, in 1941, Naomi keeps wondering what might have happened to her. The moment when her mother goes to Japan to care for great-grandmother is one of great confusion and inquiries to five-year-old Naomi:

> "My great-grandmother has need of my mother. Does my mother have need of me? In what marketplace of the universe are the bargains made that have traded my need for my great-grandmother's?" (KOGAWA, 1985, p. 67).

Once more, Naomi's inquiries are all internal; she does not give voice to her feelings. Naomi remains silent in relation to her mother's absence. The first moment she really speaks about Mother she is already a teenager. Together with Stephen, Naomi finally comes to the conclusion that her mother must be dead. Uncertainty regarding Mother's fate remains until the last chapters of the novel, when Naomi, now at the age of 36, is finally told the truth. We come to know that Mother and Grandma Kato left Tokyo to go to Nagasaki, to care for one ofMother's cousin, who was to deliver a baby. They were both in Nagasaki in 1945, in the time of the atomic bombing, and although Mother survived the attacks, she had gone through utter disfigurement. Grandma Kato writes back to Canada telling everything that had happened to them, but Mother is emphatic when asking the family to spareNaomi and Stephen the truth, "for the sake of the children" (in Japanese, "kodomo no tame", a recurrent phrase throughout the novel).

Again in the narrative, silence plays a crucial role, since the recounts of what had happened to Grandma Kato and Mother finishes in an abrupt way; we never know exactly what happens to them after the Nagasaki events. Coming to know the truth concerning Mother's fate is the final step taken by Naomi to be finally able to reconcile with her family's traumatic history. According to Heidi Tiedemann, in *After the Fact:Contemporary Feminist Fiction and Historical Trauma*, being aware ofMother'sdestiny enables Naomi to react to past oppressions not only to her family but also toJapanese Canadians as a whole:

> "the daughter [Naomi] only gradually becomes aware of the dimensions of the trauma experienced by her own mother, and of the political and ethical responsibilities that she herself bears to know, understand, and possibly publicize her mother's story" (TIEDEMANN, 2001, p. 111).

It is relevant to bear in mind that in *Itsuka*, sequel to *Obasan*, Naomi becomes actively involved with the Japanese-Canadian redress movement.

Naomi's silence might be related to Obasan. As far as she can remember, Naomi recalls Obasan as a woman of no words, speechless. Even during the horrors of the war, Obasan keeps silent. Her reactions to what happens around her are always represented as sighs, looks or little murmurs. Through her silence Obasan manages to raise both Naomi and Stephen. Through her silence Obasan spares them from knowing what exactly is occurring during the war. Uncle also shares this appreciation for silence. Even after being directly affected by the War Measures Acts, being sent to a road-work camp, and then to the sugar-beet farm in Lethbridge, Uncle does not intend to complain or argue against the government after the war ends.

The one who tries to convince Uncle and Obasan to speak about the oppressions they have faced is Aunt Emily. This character is the very opposite of Obasan. During the war, Aunt Emily (Naomi's mother's sister) manages to move to Toronto with her father, Grandpa Kato, thus escaping the forced internment. If Naomi's memories regarding Obasan are always associated to silence and mute reactions, Aunt Emily, through Naomi's standpoint, had always been the personification of the voice and speech against oppression. Extremely active, Aunt Emily becomes politically involved with the defense of not only her family's, but of Japanese Canadians' rights as a whole. During the war, she contests Canadian government's acts towards its own people, as she emphasizes. After the war ends, Aunt Emily is one of the leaders of the movement toobtain official redress from the government. This is the reason why she is so eager to make Uncle and Obasan give voice to their suffering.

Although Naomi is both Aunt Emily's and Obasan' niece, she identifies much more with the latter, since she had always been a quiet person. Also contributes to this identification the fact that Obasan was the one with whom Naomi lived through her childhood and adolescence. Due to the family segregation promoted by the War Measures Acts, Naomi remains 12 years with no contact to Aunt Emily. Although both Obasan and Aunt Emily are Japanese Canadians, they belong to different generations. While Obasan was born in Japan (an *Issei*, first generation immigrant), Aunt Emily was born in Canada, (a *Nisei*, second generation immigrant). Rather than belonging toJapanese moral traditions, Aunt Emily sees herself as Canadian: "I am Canadian"(Kogawa, 1985, 39). More than once Naomi emphasizes the differences between her aunts: "How different my two aunts are. One lives in sound, the other in stone.

Obasan's language remains deeply underground but Aunt Emily, BA, MA, is a word warrior" (Kogawa, 1985, 32). The ways both characters are named by Naomi also reflect the manners she views them. While her father's cousin's wife, named Ayako is simply called "Obasan" (Japanese for "aunt", or, in a broader context, "woman"), her mother's sister is called "Aunt Emily", not only with an English name always associated to her, but also with the English word "Aunt". In fact, it is interesting to observe that Obasan is the only character which Naomi *always* refers to using exclusively the Japanese term.

Naomi's silence throughout the novel might also be analyzed regarding the way she relates to her family, especially as a child. According to Gabriela Souza, in her dissertation *Obasan, Obachan: Japanese Canadian History, Memory and the NoisySilences of Joy Kogawa and Hiromi Goto*, Naomi's silence is neither a communicationfailure nor a free choice, but a strategy adopted by the protagonist since her childhood to deal with the lack of answers to her questions:

> As a child, Naomi was very quiet. So much so that her relatives often thought she was mute. However, she did ask questions, especially about her mother. She never received answers and ceased asking. Similarly, in the chaos of being interned to the camp in Slocan, she lost her doll but only asked about it once because she knew it was lost. This linguistic anxiety clearly marks Naomi throughout the story and even marks the adult Naomi (SOUZA, 2009, p. 43).

Therefore, Naomi's silent responses to the established wartime chaos in her disrupted family might be related to the reactions adopted by many Japanese Canadians (especially the *Issei*), who, even long after the end of the war, would rather remain silent to the wrongs done to them. Naomi's childhood's silence is also analyzed by Helena Grice, in her essay "Reading the Nonverbal: The Indices of Space, Time, Tactility andTaciturnity in Joy Kogawa's *Obasan*". According to Grice, Naomi would indeed communicate with her family, especially with her parents; this communication, however, would take place through gestures and sighs, rather than through words:

> Naomi's actual reunion with her father and her psychical reunion with her mother are both portrayed in nonverbal terms (...) Naomi's meeting with her father [when he returns from the work camp] is described using the language of tactility: 'We do not talk. His hands cup my face. I wrap my arms around his neck' (...) Naomi's memories of her mother are also nonverbal: 'From the extremity of much dying, the only sound that reaches me now is the sigh of your remembered breath, a wordless word' (GRICE, 1999, p. 98).

The very narration of the wartime events concerning Naomi's family occurs through the employment of the aforementioned nonverbal communication. The fluidity of the narrative, which recurrently goes back and forth in time and

space, is enabled not by speeches but by Naomi's memories of sounds, tastes and smells of both her family's former house and the places to where she is relocated. In Grice's opinion, the way the narrative makes us, readers, aware of the events of Naomi's life is also related to "sensory perceptions" triggered by Naomi's memories:

> The dominance of nonverbal information in the text is a result of the interiority of Naomi's narration, as she slides back and forth through time, her memories governed by sensory perceptions and hers and others' speech often only reported. Naomi inhabits a semi-dream world, a 'telepathic world' where tactility, nuance, tonality, as well as spatial and olfactory awareness provide the main indices of communication and information (GRICE, 1999, p. 94).

The way the narrative of *Obasan* goes back and forth in time might also be related to the process Naomi must go through in order to better deal with her past. Naomi's recollections and consequent retelling of her life during the war work as a tool for her final redemption and reconciliation with her own history. Through this process, both Naomi and the reader learn. While Naomi learns how to relate to her past, to be finally able to fight for her rights (as previously cited in this article, according to Tiedemann'sopinion), the reader learns what happened to the Japanese Canadians during World War II. Even in Canada the history of these people and their internment during the war are not widely divulged. Joy Kogawa's novel, then, works as a tool for this recognition of injustices perpetrated by a nation against its own citizens. The historical learning process and its relation to both the present and past are analyzed by Edward Carr in his speech *História, Ciência e Moralidade*:

> Learning from history is never simply a one-way process. To study the present in light of the past also means studying the past in light of the present. The function of history is to promote a deeper under-

> standing of both — past and present — through the inter-relationship between them (CARR, 2001, p. 102— my translation)[5].

The importance of an autobiographical novel, such as *Obasan*, in the process of disclosing and exposing historical events may also be related to the manner trough which Steven Connor regards the function of history and narrative in the novel. In *TheEnglish Novel in History, 1950-1995*, Connor argues that

> the novel promises a view of that fine grain of events and experiences which otherwise tend to shrink to invisibility in the long perspectives of historical explanation. Novels seem to have some of the authority of the eye-witness account, in providing the historian with enactment, particularity and individual testimony (CONNOR, 2001, p.1).

The historical account presented in Obasan might as well be associated to the relation between representation and "imaginary discourse", as proposed by HaydenWhite in his essay *Narrative in Contemporary Historical Theory*:

> One can produce an imaginary discourse about real events that may not be less "true" for being imaginary. It all depends upon how one construes the function of the faculty of imagination in human nature. The same is true with respect to narrative representations of reality, especially when, as historical discourses, these representations are of the "human past" (WHITE, 1992, p. 57).

The narration of historical events in *Obasan* is composed by the blending of Naomi's memories as both an adult

---

[5] Original Text: "Aprender pela história nunca é um processo de mão-única. Estudar o presente à luz do passado também significa estudar o passado à luz do presente. A função da história é promover um entendimento mais profundo de ambos — passado e presente — através de suas inter-relações".

and as a child. Being dispossessed of her house, all her belongings and ultimately of her own family, Naomi's memories constitute the only thing the protagonist may linger to. The effect of this procedure in the narrative is thatalthough many times Naomi refers to horrible and despising injustices performed to herand her family, the novel assumes a poetic tone, since wartime events are portrayedthrough an innocent kid's perspective. This may be observed when Naomi, togetherwith Stephen and Obasan, goes to the internment camp in Slocan:

> The train moves in and out of tunnels, along narrow ridges that edge the canyon walls, through a toothpick forest of trees. Eventually the doll grows sleepy and falls asleep in the blanket that Obasan has arranged on her lap. Obasan's hand taps my back rhythmically and her smooth oval faced is calm (KOGAWA, 1985, p. 116).

In "'To Attend the Sound of Stone': The Sensibility of Silence in *Obasan*",Gayle K. Fujita recognizes that Naomi's recollection of her childhood memoriesconstitutes a precious strategy for dealing with the traumatic events of her past,

> for when she reveals her own astonishing repository of memories, she reveals that a life so intensely felt and thoroughly registered can be its own reward. (...) Naomi acquires self-possession by reviewing, accepting, repossessing her own infinite personal details (FUJITA, 1985, P. 41).

Naomi's memories are her only possessions and that might explain why she sooften recurs to them. Her recollections constitute her most precious belongings and thenarrative of *Obasan* invites the reader to share this treasure with Naomi and finallyaccess not only her past, but a fundamental extract of Japanese-Canadian history.

References

CARR, Edward H. "História, Ciência e Moralidade". In:_____. *Que é História?* Trad. Lúcia Maurício de Alverga. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002. p. 91-120.

CONNOR, Steven. "The Novel in Contemporary History". In:_____. *The EnglishNovel in History, 1950-1995*. New York: Routledge, 2001. p. 1-43.

FUJITA, Gayle K. "'To Attend the Sound of Stone': The Sensibility of Silence inObasan". MELUS, v. 12, n. 3, *Ethnic Women Writers IV*, 1985, p. 33-42. Available at http://www.jstor.org/stable/467119?origin=JSTOR-pdf, accessed on January 10th, 2012.

GRICE, Helena. "Reading the Nonverbal: The Indices of Space, Time Tactility and Taciturnity in Joy Kogawa's *Obasan"*. MELUS, v. 24, n. 4, *Asian American Literature*, 1999, p. 93-105. Available at http://www.jstor.org/stable/468175?origin=JSTOR-pdf, accessed on January 3rd, 2012.

KOGAWA, Joy. *Obasan*. Ontario: Penguin Books, 1985.

MAGOCSI, Paul Robert. "Introduction". In: _____ (ed). *Encyclopedia ofCanada's Peoples.* Toronto: Toronto University Press, 1999. p. vii-xi.

ROY, Patricia E. "Not All Were Welcome: Canada and the Dilemma of Immigration".In: MIWA, Kimitada & SCHULTZ, John, eds. *Canada and Japan in the TwentiethCentury*. Toronto: Oxford University Press Canada, 1991. p. 2-16.

SOUZA, Gabriela Cavalcante Fróes de. *Obasan, Obachan: Japanese Canadian history,memory and the noisy silences of Joy Kogawa and Hiromi Goto*. 2007. 99 f. Dissertação(Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007. Available at http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/processaPesquisa.php?listaIncluiPasta%5B%5D=204 &processar=Processar, accessed on September 12th, 2011.

SUNAHARA, Ann Gomer. *The Politics of Racism:* The Uprooting of JapaneseCanadians during the World War II. Toronto: James Lorimer and Company, Publishers,2000.

TIEDEMANN, Heidi. *After the Fact*: Contemporary Feminist Fiction and HistoricalTrauma. Thesis (Philosophy Doctorate). Graduate Department of English, University ofToronto, Toronto, 2001. Available at http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/NQ63656.pdf, accessed on January 2nd, 2012.

TSURUMI, Kazuko. "Japanese Canadians: The War-Time Experience". In: MIWA,Kimitada & SCHULTZ, John, eds. *Canada and Japan in the Twentieth Century*. Toronto: Oxford University Press Canada, 1991. p. 17-28.

WHITE, Hayden. "Narrative in Contemporary Historical Theory". In:_____. *TheContent of the Form*. London: The Johns Hopkins University Press, 1992. p. 26-57.

WILLIS, Gary. "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan*". *Studies in CanadianLiterature*. v. 12, n. 2, 1987. Available athttp://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol12_2/&filename=Willis.htm, accessed on January 18th, 2012.

PAISAGENS BIOGRÁFICAS — IMAGENS PÓS-COLONIAIS — RETRATOS CULTURAIS[1]

Marcos Antônio Bessa-Oliveira[2]

RESUMO: As imagens quase sempre foram pensadas numa ótica histórico-moderna:representações visuais de um conceito de belo e sujeito modernos. As imagens também sempre foram "vistas" a partir de estéticas hegemônicas. Diante disso, este trabalho propõe pensar as imagens de pinturas, por exemplo, a partir de uma ótica que as considera como imagens de lugares pós-coloniais. Se a América Latina tem histórico de *loci* geoculturais colonizados, em tempos e por colônias diferentes; não divergente o estado de Mato Grosso do Sul (*locus* de enunciação geográfico fronteiriço de onde formulo minhas reflexões a partir das pinturas de Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva) também o tem. Portanto, se penso esse *locus* cultural sul-mato-grossense como pós-colonial, não deveria apoiar-me n*outra epistemologia* erigidas da condição de sujeitos pós-coloniais para pensar as imagensconstituídas das e pelas pinturas de artistas nascidos nesse lugar?

---

[1] Este trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado que o autor desenvolve atualmente, cujo título é Paisagens Biográficas Como Retratos da Cultura Local de Mato Grosso do Sul (sobre a produção artística de pinturas dos artistas sul-mato-grossenses: Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva), no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no IA — Unicamp sob a orientação do Professor Doutor Mauricius Martins Farina.

[2] Doutorando em Artes Visuais — Linha de Pesquisa: Fundamentos Teóricos — no IA — Instituto de Artes da UNICAMP; Mestre em Estudos de Linguagens e Graduado em Artes Visuais — Licenciatura — Habilitação em Artes Plásticas pela UFMS. Coordenador do NAV(r)E — Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas. É Editor-Assistente dos Cadernos de Estudos Culturais. Membro do NECC — Núcleo de Estudos Culturais Comparados. marcosbessa2001@gmail.com — marcosbessa2001@uol.com.br. Brasil, Campo Grande-MS.

PALAVRAS-CHAVE: Epistemologia. Artes Visuais. Paisagens Biográficas.

BIOGRAPHICAL LANDSCAPES — POST-COLONIAL IMAGES — CULTURAL PICTURES

ABSTRACT: The images almost always were thought in historical and modern Optics: Visualrepresentations of a beautiful and modern subject concept. The images also have always been"views" from hegemonic aesthetic. Given this, this paper proposes to think of the images of paintings, for example, from a perspective that considers how images of post-colonial places. If Latin America has a history of geo-cultural loci, and colonized by different colonies; inconsistent not the State of Mato Grosso do Sul (locus of enunciation border geographic where I hope my reflections from the Wega Nery's paintings, Jorapimo, Henrique Spengler and Ilton Silva) also have it. So if I think this cultural locus sul-mato-grossense as postcolonial, should not support me in another epistemology erected the condition of postcolonial subjects to think the images formed of and by the paintings of artists born in that place?
KEYWORDS: Epistemology. Visual Arts. Biographical Landscapes.

> Para contornar as bordas das paisagens periféricas que se desenham na fronteira-Sul aqui em relevo é necessário, de início, que se leve em conta tanto a localização geoistórica do lugar quanto as sensibilidades biográficas dos envolvidos, como as produções artístico-culturais, os sujeitos atravesados e, não menos importante, meu posicionamento enquanto intelectual diretamente envolvido na reflexão crítica (NOLASCO, 2012, P. 45).

Um dos autores que embasam minhas discussões sobre a "representação" pós-colonial neste momento especi-

almente tomando as imagens das pinturas de quatro artistas sul-mato-grossenses (Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva), Walter D. Mignolo, caracteriza a noção de pós-modernismo de Fredric Jameson — professor universitário norte-americano, pós-moderno e marxista — como uma reflexão pós-colonial porque é pensado a partir e para as produções culturais dos Estados Unidos enquanto *locus* geográfico e *geoistórico* em condições de colonizado e colonizador. Daí justifica ao menos num primeiro momento, a título de noção crítico-conceitual, para pensar aquelas imagens artísticas mencionadas como paisagens biográficas e não pós-modernas por serem pós-coloniais. Pois, assim, já posso passar a concluir que as imagens artísticas dos artistas em questão deixam de ser, ou talvez nunca o fossem ou serão imagens pictóricas com "representações" modernas ou pós-modernas. Imagens que retratam uma estética do belo com proposições de inscrição em estilos estéticos artísticos. Ou talvez, ainda, imagens com ideal de retratar o natural ambiental ou uma ideia forjada de identidade cultural para atendimento de uma classe minoritária, mas hegemonicamente majoritária na cultura local sul-mato-grossense. (Explicarei melhor isso tudo mais adiante).

O advento da comunicação de massa ou dos meios de reproduções tecnológicos, digitalizados mais recentemente ou mecânicos antes, que para muitos faz com que a imagem deixe de ser representação do moderno para se tornar produções que retratam o atual cenário pós-modernista, para autores como Fredric Jameson continuam fazendo com que a produção de imagens não se desvincule de caracterizações modernas de representação, bem como permanecem coabitando os mesmos espaços de representação ou apresentação de imagens institucionais. Penso o autor assim, considerando que muitos autores contemporâneos seus e estudiosos pós-modernos ainda buscam reconhecer nas imagens pós-modernas características estéticas ainda vinculadas a estéti-

ca moderna baudelairiana ou kantiana, por exemplo. (Entenda-se num primeiro momento, por exemplo, que chamo de imagens pós-modernas as produções artístico-visuais produzidas na atualidade em que são discutidas; bem como são estudiosos pós-modernos aqueles que estão discutindo imagens na contemporaneidade).

Como dito antes, o pós-moderno como reflexão pós-colonial tomada por Mignolo deve-se especialmente ao fato de que é uma reflexão de ambas as características condicionais: colônia e colonizador tomada para os Estados Unidos. Walter Mignolo considera que lugares como a América Latina, por exemplo, não podem ser pensadas e muito menos pensar a si próprios como pós-moderno uma vez que não é dupla a sua condição, como o é a americana, nos lugares latino-americanos. Nossa situação é apenas quase que exclusivamente de ex-colônia pós-colonizadas historicamente. Refiro-me a "quase" já pensando em colonialidades internas à AmericaLatina e dentro dos próprios países que compõem o bloco. Mas levando em conta a história hegemônica que até agora nos fora contada, não passamos de lugares relegados à condição de ex-colônias europeias e, mais recentemente, colônias do capitalismo norte-americano.

Nesse caso, que já concretiza a impossibilidade de pensar lugares latinos como modernos, como é possível pensar-nos, ou pensar as nossas produções em imagens, ainda relacionados a uma teorização pós-moderna? Talvez, pensando na proposição de Jameson de que alguns críticos acreditam no continuísmo moderno, ler-nos enquanto pós-modernos inscreve-nos nas *histórias globais* para dissolução de lugares relegados a *projetos locais*, é mais fácil dar continuidade às histórias alheias que inventar novas.(Quero que seja entendido, considerando que este trabalho faz parte de uma pesquisa maior, que pensar as nossas produções em imagens assentados em conceitos modernos já é postura subalterna superada pela crítica, por artista e até por quem

olha e é visto pelas imagens latinas). Mas como sinalizei também, sobre uma possibilidade de pensar as imagens como pós-coloniais, nossa produção latina, especialmente como paisagens biográficas, não posso prever continuidades de nenhum enredo estético na minha leitura. Na verdade evito fazer a inscrição de minhas reflexões em qualquer ideia de continuísmo. Prefiro entendê-la como *outra proposta epistemológica* para pensar lugares pós-colonizados e, por conseguinte as produções artístico-culturais desses lugares: aqui em especial neste momento as imagens produzidas pelas pinturas de quatro artistas plásticos das fronteiras sul-mato-grossenses se fazem como objetos.

Quando o sujeito olha e é visto pela imagem pós-colonial!

As imagens que priorizo neste trabalho estão separadas em décadas diferentes para cada artista — Nery (anos 1980), Jorapimo (anos 1990), Spengler (recorto a década de 2000) e Ilton Silva (faço opção dos anos 2010) — e opto pelos quatro artistas porque cada um pinta, do meu ponto de vista teoricamente, a mesma paisagem do "espaço" geográfico biocultural em proposição artística diferente. Relacionadas aqui em sequência, nas ilustrações 1, 2, 3 e 4 respectivamente como amostras do trabalho de cada um dos autores/pintores — Nery, Jorapimo, Spengler e Silva — as reproduções imagéticas das pinturas evidenciam que cada artista fez escolha por um "estilo artístico estético" específico (considerando ainda uma leitura moderna delas) para "retratar" suas impressões pessoais culturais do local geográfico e cultural sul-mato-grossense.



lustração 1 — Wega Nery — (1912-2007)

Título: "Paisagem Imaginária". Técnica: óleo sobre tela. Medidas: 60 x 72 cm. Assinatura: canto inferior esquerdo e dorso. Data: 1976



Ilustração 2 — Jorapimo (1937-2009)

Gravura s/t. Técnica: Acrílica sobre papel. Medidas: 60 x 80 cm. Assinatura: canto inferior direito. S/d



Ilustração 3 — Henrique Spengler (1958-2003)

Título: "Unidade Guaicuru d'Cultura". Técnica: Acrílica sobre tela. Data: 1987

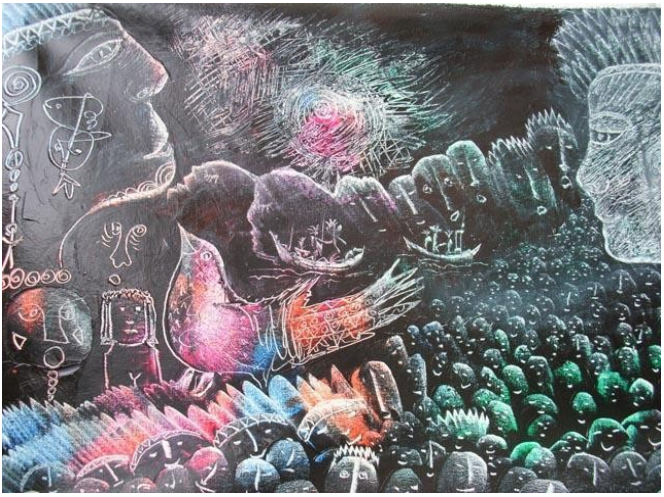


Ilustração 4 — Ilton Silva (1943)
Pintura da Série Itaúna. Técnica: óleo sobre tela. Data: 2010

Entretanto, as imagens pós-coloniais não retratam, ou pelo menos não se limitam em, evidências coloniais. Quero dizer: as imagens que quero conceber como imagens pós-coloniais vistas como paisagens biográficas não tomam características estéticas europeia ou norte-americanas e/ou como ponto de partida ou com fim comum para sua inscrição como imagens com características visuais conceituais ou ainda culturais de uma sociedade alheia. As imagens pós-coloniais, ou obras artísticas pós-coloniais, visam, *grosso modo*, *deslocamento da estética Imperial/colonial, agora sujeitada aomercado e aos valores corporativos da contemporaneidade* (MIGNOLO, 2010)(Tradução livre minha).

> Mas enquanto as artes, museus e teatros foram codificados no Ocidente, na mesma formação como civilização ocidental e como tal foram envolvidos, conscientemente ou não, com projetos imperiais-coloniais, a descolonização estética é uma das muitas formas de desmontar o conjunto e construir subjetividades decolonial. A estética decolonial desloca a estética Imperial, agora sujeitada ao mercado e aos valores corporativos (MIGNOLO, 2010, P. 24). (Tradução livre minha).
>
> Pero mientras que artes, museos y teatros fueron codificados em Occidente, en su formación misma como civilización occidental, y como tales estuvieron involucrados, a sabiendas o no, con los proyectos imperiales-coloniales, la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales. Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos (MIGNOLO, 2010, P. 24).

As imagens pós-coloniais não se sustentam em relações duais, mas privilegiam relações socioculturais tanto na situacionalização geográfica de suas divisas de relações, tanto quanto com as histórias globais, mas sem privilegiar essa

última. Quero dizer com isso que as imagens pós-coloniais não priorizam uma grande narrativa, para fazer menção às ideias modernas de Clement Greenberg, como não se tornam "rurais", regionais ou regionalistas porque (re)tratam de um local.

As condições que as imagens pós-coloniais impõem ou põem os sujeitos à prova, demandam um (dês)conhecimento crítico moderno ou mesmo pós-moderno ou de alta crítica para serem compreendidas. Enquanto sujeitos colonizados não é possível perceber uma imagem pós-colonial porque buscará na visualidade da narrativa local uma representação do projeto hegemônico europeu e mais tarde do capitalismo globalizante norte-americano. Por isso, ser moderno não contorna a produção da imagem pós-colonial e muito menos vale dizer que nossas imagens são pós-modernas, pois essas leituras não bordejam as fronteiras de um local específico ao Sul-Oeste-

Central brasileiro como prefiro. Um lugar da margem, do deslocamento do "centro para fora". E talvez seja por isso, pela crítica letrada ainda ter um ranço que o pós-moderno é consequência do moderno, que continuam a pensar que toda imagem é resultado de um texto primário quase sempre escritura. Nesse sentido, as imagens pós-coloniais apenas são melhores compreendidas tanto na visualidade quanto na sua narrativa, se epistemologicamente o sujeito da crítica, ou da cultura como tenho tentado pensar, estiverem propensos a pensar essas imagens em sua própria condição de sujeitos/imagens biográficas pós-coloniais.

Diante dessas informações é que uma crítica do *bios*, ou melhor uma crítica *biocultural* como tenho preferido pensar, (Cf. BESSA-OLIVEIRA, 2011) é que podemelhor ler não só as imagens enquanto produção artística de uma sociedade, mas pensar toda uma produção social e cultural dessa. Pois o sujeito crítico *biocultural* é parte do processo de construção daquela narrativa local composta e contada pelas imagens

que delas são resultados. Daí também, não quero dizer que não seja possível outro fazê-lo, mas é dizer que uma teoria do centro ou dos centros — cultural, político, comercial,financeiro ou dum "centro do mundo" — não podem nos pensar melhor. As histórias ou projetos narrativos de cunho global, seja moderno ou pós-modernos, não encampam as histórias dos mundos em miniaturas; principalmente quando esses mundos não fazem nem parte dos "restos" do resto do mundo. É sempre muito curioso pensar que o fim do mundo sempre esboça paisagens do fim do mundo — os mundos já periféricos sempre criam outras periferias que recriam outras e outras. (Lembremos *aprioristicamente* de que, como afirmara o pontífice recém-eleito, "parece que seus colegas cardeais foram buscar o Papa no fim do mundo". É muito curioso observarmos que o líder soberano da maior congregação religiosa e talvez também política e castradora — a Igreja Católica Apostólica Romana, europeia e histórica da suposta História mundial — é um latino da periferia do "fim do mundo" que agora vai tentar reerguê-la e não deixar que a instituição rume em direção à periferia de um novo fim do mundo que está seguindo o velho continente).

> Uma vez que a máscara da modernidade é posta em evidência, e a lógica da colonialidade aparecer por detrás dela, surge também projetos descoloniais, ou seja, projetos que forjam futuros nos quais a modernidade/colonialidade será um mal momento na história da humanidade nos últimos quinhentos anos. (MIGNOLO, 2010, P. 13). (Tradução livre minha).

> Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años (MIGNOLO, 2010, P. 13).

Os entendimentos que se buscam em quadrados pretos ou brancos, em brancos sobre brancos ou isto é ou não é um *pepi*?, não farão mais sentidos se deslocados e simplesmente estigmatizadas sobre/para as imagens das variedades culturais latinas locais. Se o sujeito periférico é cego ou enxerga apenas o que a mídia o mostra é porque a crítica o "mal educou" para isso. A nossa crítica, tanto a latina quase um todo, como, especialmente a brasileira é sempre da ordem da equiparação da nossa produção cultural sempre por baixo em relação as produções europeias ou norte-americanas.

A proposição das "minhas" imagens, quase que de modo geral, sempre foram pensadas pela crítica especializada numa ótica conceitual histórico-moderna, tanto pela crítica local e quando lembradas por uma crítica do centro. Tomadas numa estética moderna; como representações visuais também de um conceito de belo e sujeitos modernos, não passaram de representações das paisagens naturais locais para a críticalocal e de exóticas para uma crítica dos centros intelectuais. E não diferentemente essas imagens quando muito também foram "vistas" — seja pelas críticas local e dos centros nacionais e internacionais, sejam pelos sujeitos locais — levando em consideração leituras estéticas ancoradas nas leituras realizadas em outras imagens ou produções artísticas de contextos de discursos hegemônicos/coloniais. Assentados nesses postulados tradicionais, tanto a crítica quanto os sujeitos locais ficaram impedidos de perceber que também nas produções artístico-culturais as identidades são alteradas (HALL, 2006).

> A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias e partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo "descentrada" ou descolada por forças fora de si mesma (HALL, 2006, P. 17).

Se o sujeito tem a sua identidade cultural alterada ao longo dos anos, como propôs Stuart Hall, e já é mais do que sabido pela mais tradicional das críticas ou pelo intelectualizado dos sujeitos, como é possível levar em conta que as imagens formuladas pelos sujeitos (para não falar no plano da cultura como um todo) continuam sendo e tendo visualizações ou "representações" tradicionais nas culturas periféricas, cronológicas com épocas já passadas, ou iguais àquelas produzidas ao longo dos séculos? Não basta dizermos neste atual momento que se trata de referências que mantêm, por exemplo, sentido "cromático" como fora ao longo da história. Do ponto de vista que quero pensar, vejo que se trata da impossibilidade crítica e acadêmica da própria crítica — instituições disciplinares que parecem estar sempre a uma século atrás da produção artístico-cultural e social — de compreender que inclusive suas identidades devem ser mutáveis. O sujeito da crítica não é Deus, e muito menos é o reflexo do que vemos e daquilo que supostamente nos olha. Se "nem tudo que o artista toca vira arte" — como já vaticinou Jameson — nem tudo que a crítica comenta quer dizer que seja ou não seja arte. Mignolo já propõe que a arte e o belo são construções políticas de sociedades elitistas ou de subservientes a esses.

> Os arquivos e acervos museológicos estão repletos de imagens instituídas pela experiência da arte, constituindo um campo de conhecimento com suas especificidades e amplitudes. Note-se que esse campo especializado não é necessariamente fechado em disciplinas ou ciências, ao contrário, recorre à diversidade disciplinarpara estabelecer seu *topus* de possibilidades que é aberto, interdisciplinar. (FARINA, 2013, p. 152).

Dizer que não são apenas as imagens que mudaram talvez já não seja novidade alguma neste momento da história tecnológica que nos cerca. Como também não parece ser

muito novo propor que os sujeitos também mudaram. Mas como mostrou Mauricius Farina na passagem anterior, o campo das artes é aberto a várias especificidades, dessa forma, um campo disciplinar parece ser inconcebível para pensar as imagens na atualidade. E talvez prolongando a proposição do que aposta Farina, o campo de investigação não só da imagem, mas da produção cultural como um todo, já devesse ser da ótica do transdisciplinar para compreendermos melhor a transposição que é proposta pelas especificidades da ótica biográfica artística. Se imagens como as de Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva já não sustentam a história no visual simplista, não o fazem porque não alcançaram a "Grande Narrativa", mas privilegiaram uma especificidade local e cultural dos *bios* seus próprios e dos sujeitos lindeiros que as compõem, visando contradizer os discursos históricos e os outros fatos apagados *nahistória da humanidade nos últimos quinhentos anos* como mostrado antes por WalterD. Mignolo.

As *histórias locais* que compõem essas imagens formuladas pelos quatro artistas aqui em questão, bem como pelos outros sujeitos que transitam na tríplice fronteira internacional (Brasil/Paraguai/Bolívia) em Mato Grosso do Sul quando "olham" as imagens que os veem, têm impregnados os projetos coloniais hegemônicos (escravidão, subordinação, minorias, pretos, pobres, sujos, índios, subalternidades, filhos bastardos, aculturação etc — de seres humanos que foram jogados a esses lugares pelos discursos do poder colonizador). Mas, contudo, se esse projeto é atualmente na ótica pós-colonial falido, não é o único repertório reconhecido nelas. Pois, as histórias locais com seus aparatos geográficos, sociais, culturais e *geoistóricos* relegados ao esquecimento e a todo custo forçados pela crítica nacional, seu apagamento, *rasuram* (DERRIDA) qualquer noção de continuidade e contiguidade simplista que possa ser esperado delas.Pensadas assim, as imagens que ilustram essa discussão apenas podem

ser "faladas" ou "lidas" visualmente como imagens pós-coloniais e por uma percepção teórico-crítica que seja também transdisciplinar pós-colonial. Nunca numa proposição disciplinar e colonializante, pois estas caem na dualidade estética, metodológica e binária. Porconseguinte cronológica e sempre histórica. Como propôs quase toda "crítica de arte" em Mato Grosso do Sul até agora.

As *histórias* que contam essas imagens ainda não podem, como iniciei mostrando, serem lidas pela proposta pós-modernista de Fredric Jameson, como é proposição de muitos teóricos brasileiros na atualidade ao falar de outras imagens. (Apenas com o sentido de atualização estilística da produção artístico-cultural brasileira frente as produções internacionais). Por que dessa leitura, evidencia uma ideia simples de que não somos americanos do norte para sermos pós-modernos e talvez, na esteira de Mignolo, menos modernos porque fomos sempre lidos baseados em teorias modernas europeias. Vistos assim, podemos e temos que ser pensados, lidos, interpretados, avalizados, escutados etc apenas a partir de *outras epistemologias* que nos pense ou permita-nos que pensem-nos como pós, mas coloniais. Que, aliás, parece ser, historicamente, a única certeza que podemos ter como nossa história. Ainda que o pós de pós-colonial não queira dizer que seja alguma coisa que vem depois de uma suposta estética colonial.

> Nessa empresa, o que mais conta é a desconfiança diante do raciocínio binário, do maniqueísmo e do pensamento apoiado em clichês e lugares-comuns. Romper a barreira do estereótipo é uma das maiores conquistas da epistemologia contemporânea, pautada por modernidades descentradas, em confronto com a hegemonia moderna ocidental [colonial], em busca de saídas que se afastem dos discursos apocalípticos e ressentidos [...]. (SOUZA, 2011, p. 9).

Se como proposto pela passagem de Eneida de Souza, antes posta, nem mais as disciplinas se balizam em discursividades *clichês*; como propor que as imagens continuam evidenciando, ou "retratando", paisagens naturais e não culturais ou biográficas? Por exemplo, o sujeito que vê, como o sujeito que se permite ser olhado, por aquilo que ele pensa estar criando com parte do seus *bios* para criar sua impressão na tela ou em outro suporte qualquer. A exemplo também do texto enquanto escritura. A imagem, no mesmo raciocínio, só permite ver ou responder com o olhar sobre o outro, de acordo com aquilo que o sujeito que olha sabe ou quer saber dela. Mais uma vez, um certo quadrado branco ou preto só é o que queremos que ele seja se o *bios* permite. Ainda na esteira do que propôs Eneida de Souza para a crítica/teoria transdisciplinar, seja a partir do repertório teórico, sejam por metáforas, as imagens sempre ou quase sempre pelo menos, deveria ser assim, nos mostram o que queremos ver e não o que impusermos que ela mostre. Quer dizer, só vejo aquilo que me dá prazer, penseinovamente em Jacques Derrida, mas seja para o bem, seja também para o mal. O prazer é possível em ambos os sentidos.

Não estou também no campo da suposição ou da simples invenção de imagens para dizer que uma imagem não é apenas o que já foi dito historicamente sobre ela(s). Quero propor que a ideia que paira sobre a minha reflexão é que epistemologicamente diferente de ideias pós-modernas ou modernas as imagens são o que o entendimento pós-colonial, por exemplo, propõe que sejam o que uma *noção pós-colonial* demanda que as imagens sejam. Desvincular uma imagem de uma noção estruturada e transportá-la para uma noção metafórica de interpretação, como sugere a autora, relacionada ou contemplada também com relações teóricas, corrobora melhor abrangência de entendimento sobre a percepção das imagens. Por exemplo, quando proponho pensar pinturas de quatro artistas sul-mato-grossenses por

uma ótica diferente do que já se pensou elas próprias ou as imagens em si ao longo dos anos, posso evidenciar características que estão estruturadas nas próprias imagens em si, mas se proponho metaforicamente evidencio relações de identidades, culturais, de fronteiridade, limites, poder etc, que estão contidas nos bastidores dessas mesmas imagens. Coisa que quem não conhece aquela história local nunca poderia contar. Pois são da ordem das interpretações biográficas que faço dessas imagens, pensando num aparato teórico e metafórico, a proposição de mais ou menos leituras. Daí, mais uma vez corrobora Eneida de Souza ao dizer que

> A prática teórica se apropria de recursos ficcionais e se desvincula da estrutura binária de pensamento, pela justaposição de princípios tributários tanto das artes quanto das ciências. [...]. [...]. Exprimir-se metaforicamente implica transpor e deslocar os lugares estereotipados, o que traduz o gesto de afastamento e de afirmação de si. A condição de possibilidade da metáfora, o despojamento da individualidade, traduz o esforço de transportar, se vencer os limites desta, com o objetivo de participar da experiência do outro, ou mais ainda, que seja o outro (SOUZA, 2011, P. 10).

Fica implícito aí, na passagem da crítica biográfica, o porque da escolha desta reflexão em perceber que "as imagens pós-coloniais vistas como paisagens biográficas e retratos da cultura local" complementariam qualquer noção moderna ou pós-moderna de pensá-las. Pois é nesse sentido que vislumbro as imagens que vejo como imagens que me olham a partir de princípios e concepções de produção pós-colonial. Nunca como imagens coloniais que retratam paisagens naturais.

Enquanto tivermos a ideia de que as imagens são exclusivamente o que vemos nelas: relações por associações simbólicas ou mesmo icônicas; proximidades com contextos históricos que não condizem com realidades de contextos

onde essas imagens foram produzidas e, principalmente, o distanciamento da imagem produzida daquele que a produz e com os sujeitos do tempo e espaço de onde elas foram produzidas; as imagens lidas temporalmente como modernas ou pós-modernas continuarão sendo representações daquilo que dizem que vemos, simplesmente isso. A *noção* ou *outra-epistemologia* como proposição de visualização, não quero falar agora em leitura, dasimagens é que pode romper com limites, barreiras ou qualquer noção de fronteira em relação ao sujeito que olha para uma imagem. Em Mato Grosso do Sul, por exemplo, se as imagens não forem pensadas como paisagens biográficas pós-coloniais, olhando para o norte sempre veremos o recorte do natural, para o sul as fronteiras *brasiguaias* irão evidenciar tão somente as diferenças culturais entre o lá e o cá e mirando o nordeste e sudeste do Estado sempre estaremos buscando a relação com os Estados vizinhos como fontes de *colonialidades do poder* nacionais. Afinal, a ideia que prevalece ainda é de que o Sudeste é o "centro do mundo" que também é o "fim do mundo" quando se trata de Brasil.

Ao olhar para dentro vê-se o que está de fora

Ainda que sem me valer exclusivamente de algumas ideias como metáforas, quero pensar que ao olhar para dentro em Mato Grosso do Sul mais se vê o que está do lado de fora. Diferentemente dos limites do Sul, Sudeste, Norte e Nordeste brasileiros na grande parte dos Estados, que sempre que olham para dentro (e veem o que está de fora), mais buscam o de fora no além mar; em Mato Grosso do Sul o olhar para dentro é sempre "barrado" pela linha de fronteiras internacionais com dois países latinos com grande descendência étnica indigenista, ou, como preferem dizer outros autores pós-coloniais, *campesinos*. (Da ótica dos campesinos o conceito de índio, indígena ou indigenista é eurocêntrico). Ainda que uma parcela significativa da crítica local insista em buscar o horizonte do lado do mar, o local sul-mato-

grossense é sempre da ordem do que está oposto geograficamente colocado/situado em relação ao continente europeu. Ou seja, ao mirar o mar o crítico sul-mato-grossense (lê-se crítico sul-mato-grossense no sentido daqueles que ainda se valem de uma reflexão moderna para pensar sobre e noestado de Mato Grosso do Sul), literalmente *morre na praia*. Sem também pensar puramente na ideia de metáfora, essa noção de que o crítico morre na praia pela ótica pós-colonial, refletindo criticamente, é o que mais teria de especificidade para/na cultural local de Mato Grosso do Sul. No entanto, fica exatamente nessa especificidade o que para uma crítica moderna ou no máximo pós-moderna pensando com muito boa vontade, exemplificaria a condição de "fora do centro" ou "fora do eixo" que estão inscritos todos os outros lugares no Brasil que não estão no "eixo" Rio—São Paulo e às vezes Belo Horizonte. Por mais que se queira criar outros eixos (críticos, produtores de conhecimento e de práticas artísticas específicas), nas demais regiões brasileiras — o Sudeste é sempre tomado pelas críticas de lá, como pelas críticas periféricas e subalternas ou subordinadas do "resto" do Brasil; pelos artistas da própria regiãoSudeste e pela grande maioria do que resta de artistas pelos outros quatro cantos do país— como o centro que é sempre o ponto por onde teoricamente concentra-se o coração financeiro do lugar periférico chamado Brasil. No entanto, quando penso em Mato Grosso do Sul com proposição pós-colonial como crítica do e para o local, não consigo vislumbrar uma relação mais próxima do que com as fronteiras internacionais no Paraguai e com a Bolívia opostas ao Atlântico como não o é para o *resto* do Brasil. (Faço questão de grifar agora o termo resto com outro sentido. Considerando que os centros sempre produzem margens que por sua vez também produzem outras margens e centros. É curioso pensar que agora, ao tratar o estado de Mato Grosso do Sul como o *locus* cultural privilegiado, centro da minha discussão, os outros Estados brasileirostornam-se o resto do Brasil. Pois, na ótica de Mignolo, Nolasco e outros críticos

pós-coloniais, a situação das margens depende de onde se quer posicionado o centro.) Nesse sentido, a noção de *pensamento periférico* de Edgar Nolasco é esclarecedora à medida que quer pensar uma crítica "específica" para lugares "fora dos eixos" da crítica nacional brasileira, a exemplo, de Mato Grosso do Sul. Uma noção que não pretende pensar, como também tento não fazer, a ideia de *outra proposta epistemológica*, como prefere Walter Mignolo ao falar do pós-colonialismo — para pensar as imagens e a produção artístico-cultural local de Mato Grosso do Sul — como se fosse mais uma alternativa epistêmica qualquer. Não é, nesse sentido, com ideia de continuidade ou (a)pós qualquer noção ou repertório crítico que fora pensado antes para pensar o que se produz em lugares "fora dos eixos": seja a nível mundial ou da América Latina, seja a nível nacional brasileiro ou mesmo local sul-mato-grossense.

A proposta de Edgar Nolasco sobre um possível *pensamento periférico* — que antes de tudo cabe dizer que é eminentemente crítico — é fundamental para essa reflexão sobre imagens pós-coloniais que estou propondo por vários motivos. Tendo essa ideia como justificativa, ressalto algumas dessas características que neste momento são fundamentais para a proposição desta pesquisa. 1) como crítico estabelecido no Estado e nascido em uma cidade quase na fronteira-sul de Mato Grosso do Sul sua reflexão é, o que propôs Mignolo em outro momento, sobre o local e do local: o crítico ou artista que melhor fala ou reproduz sobre o pós-colonialismo é aquele que vive a condição de pós-colonizado; 2) como crítico cultural suas reflexões corroboram as proposições que proponho — uma biocrítica-cultural — para pensar essas produções em imagens dessa visão crítico-conceitual; 3) sua articulação crítica é assentada na proposta pós-colonial, principalmente, a partir das reflexões que Walter D. Mignolo expôs no livro *Históriaslocais/ projetos globais* (2003); 4) por fim, talvez das questões que elenco a maisimportante, o fato do

crítico estar refletindo exatamente sobre sua ideia de "paisagem periférica" enquanto objeto de pesquisa. Daí, considerando tudo isso faz com que as ideias formuladas pelo autor, especialmente agora, no texto "Paisagens da crítica periférica" (2012), sejam de extrema relevância para o proposto nesta pesquisa que quer discutir imagens pós-coloniais enquanto "paisagens biográficas".

Entendo que uma paisagem conceitual pós-colonial não renega a memória nem desconsidera a tradição que repousam nas produções artístico-culturais, nem mesmo na história ou na cultura periférica; antes tem a preocupação estético-epistemológica de assegurar que outras formas de paisagens possam sair de seu mundo oprimido e sombrio e se apresentarem em alto-relevo na cultura. A esse novo modo epistemológico que, para Mignolo entre outros, já foi chamado de pós-colonial/pós-ocidental, aqui estou denominando-o de pensamento periférico.

> Seguindo o autor de *Planetas sem boca*, o lugar que aqui vislumbro e que se denomina de fronteira sem lei do Sul de Mato Grosso do Sul nem sempre é concreto e quase sempre é imaginário. Às vezes um se sobrepõe ao outro, dependendo do meu interesse crítico, ou de forma inconsciente mesmo. Mas é sem sombra de dúvida um lugar de fronteira, da margem, do "subúrbio do mundo" (PIGLIA), um lugar perdido na vastidão do espaço territorial que desenha a região Centro-Oeste do país, onde pântano e cerrado se revezam sem se hibridizar, um lugar deslocado e afastado dos centros desenvolvidos do país segundo esses mesmos centros, fora do eixo por excelência. Nasci nesse lugar territorial onde o sol se põe por sobre a fronteira e as leis próprias do mando e do desmando são urdidas em silêncio, e hoje me resta escolher uma forma epistemológica para pensá-lo com maispropriedade/especificidade. É o que busco fazer aqui. (NOLASCO, 2012, p. 47).

Especialmente da passagem de Nolasco quero fazer uso da imagem que é construída para ilustrar minhas discussões das imagens vistas como paisagens biográficas porque são constituídas a partir de uma condição de sujeito pós-colonial. A delimitação do local por Nolasco, "região Centro-Oeste do país, onde pântano e cerrado se revezam sem hibridizar" é construída sem nominar o *locus* de onde parte toda sua reflexão para constituição do que nomina de *pensamento periférico*, mas é especificamente *geolocalizado* histórico e biograficamente. No entanto, a imagem pós-colonial ou periférica está embutida nas palavras *pântano e cerrado* que *se revezam* sem se hibridizarem porque traduzem a vazante e a cheia do Pantanal que é a maior planície alagável do Planeta e que tem cerca de 60% da sua geografia no território *geoespacial* de Mato Grosso do Sul. Além dessa localização *geograficamente falando* (outra ideia conceitual de Nolasco) da imagem em si, é possível concluir que se pântano e cerrado nunca se hibridizam, já que um é oposto ao tempo natural do outro, os indivíduos brasileiros, paraguaios e bolivianos diferentemente (na mesma condição de natureza) são "misturados" até involuntariamente quando do contato pelas e nas fronteiras(in)visíveis que contornam esse *locus geoistórico* e geográfico.

Ainda a partir das imagens que a passagem nolasquiana constroem quero propor pensar nas imagens que as pinturas de Wega Nery, Jorapimo, Henrique Spengler e Ilton Silva produziram aos nossos olhares como imagens que cada vez mais que olhamos para dentro delas, mais o que está de fora é enxergado. Nessas pinturas, a aproximação mais visível entre elas, mesmo que não pensemos em metáforas ainda, é a condição de produção dos artistas. Ambos, como já mostrei, ainda que em duplas, produzem das linhas "imaginárias" dos limites e fronteiras do Estado com dois outros países do continente Latino-americano. Paisagens e imagens imaginárias pululam o repertório criativo desses artistas. Em ambos

contornos internacionais de Mato Grosso do Sul tudo se converge para o inseparável (e o inexprimível para satisfazer a todos e a tudo) e para a condição de não hibridização dos sujeitos ao mesmo tempo. Em tentativas, a meu ver, mesmo que frustradas, sul-mato-grossenses (de sujeitos que se pensam sem a condição pós-colonial no sangue) tentam ficar alheios a paraguaios e bolivianos quando da condição de trocas culturais. No entanto, as imagens que resultam e resultaram dessa convivência quase amigável (a lei do calibre dos revólveres 44 ainda impera na linha defronteira como juiz) são sempre imagens que não se fecham com exclusividade para um desses lugares ou sujeitos. Segundo o artista Ilton Silva, a *cumbuca cultural* encarrega do trabalho de misturar as diferenças em Mato Grosso do Sul.[3] Nery, Jorapimo, Spengler e Ilton Silva, se o fizeram, foram incapazes de retratar unilateralmente qualquer ideia UNA de cultura fronteiriça. Toda leitura que apregoa ao contrário, está assentada em conceitos duais modernistas ou pós-modernistas. Os quatro artistas, ora mais um ora outro menos entre eles, sempre retratam essa *babel* fronteiriça dos contornos sul-mato-grossenses. Nessa ótica, oposta ao pântano e o cerrado da imagem edificada por Nolasco (que não se hibridizam), essas pinturas delimitam no espaço de telas porções de cultural distintas em "confluências" (que se misturam, tocam, juntam e separam-se) num mesmo espaço de afastamento (fronteiras ou limites) ainda que imaginários e metafóricos da ótica física.

Algumas considerações, *outras* possibilidades

Na tentativa de delimitar a discussão aqui proposta, penso agora em algumas questões como considerações provisórias em relação à minha noção de imagens pós-coloniais vistas como paisagens biográficas. Para isso, como tentei esboçar no decorrer de todo este trabalho, penso em *outras* possibilidades estéticas, ou outra "estética", capaz de pro-

porcionar que as imagens sejam vistas de outra forma mais ampla.[4] Tanto pela ótica da crítica quanto pelos olhos dos observadores reconhecidos como tais. Pois, se o papel da crítica, ao menos em algum momento, é o de "leitor facilitador/bom leitor" de imagens que estão no imaginário cultural, ao interpretá-las e com isso propor ao menos sua visão sobre essas imagens (para o sujeito não letrado em leitura da visualidade da imagem), esse processo pode ser guiado. Mas nunca direcionado como única ou a melhor das possibilidades. Penso não num guia com continuidades estéticas históricas e tradicionais, mas propor alternativas outras que possibilitem sujeito e imagem um diálogo quase de cumplicidade — *sentir, pensar y hacer* (Cf. GÓMEZ, MIGNOLO, 2012) as Artes Visuais. Tendo em vista que as imagens que trato e os sujeitos que penso, são ambos do mesmo *locus* cultural e *geoistórico*, essa relação équase que natural. No entanto, a crítica que se valeu de postulados tradicionais nas suas arguições/interpretações dessas imagens, não privilegiou essa relação biocultural por mais de trinta anos. Por isso, continuaram propondo leituras equiparativas (quantitativa/qualitativamente) entre essas e aquelas (imagens construídas nas fronteiras e as supostas imagens edificadas nos grandes centros — nacionais e internacionais) como existentes às custas umas das outras no sentido histórico-cronológico.

> Crítica e historiografia de arte que acompanham estes processos em si mesmos são transformados de historiografia a crítica decolonial. Além disso, são instalações e processos performativos decolonial [propostos como outras leituras às imagens] que forçam a descolonização da história e da crítica de arte, e a construção de *estéticas* decolonial. Em última análise, aqueles que controlam a autoridade (governos, exércitos, instituições do estado) e aqueles que controlam a economia (empresas, executivos, criativos de Wall Street) são subjetividades conscientemente imperi-

> ais, que já é tarde demais para mudar. Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros em que não existam mais as condições e possibilidades para a formação desses sujeitos e subjetividade [da história europeia e do presente norte-americano]. (MIGNOLO, 2010, p. 25). (Tradução livre minha).

> La crítica y la historiografía del arte que acompañan estos procesos se transforman ellas mismas de crítica a historiografía decolonial. Es más, son las instalaciones y procesos performativos decoloniales los que fuerzan la decolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de *aesthesis* decoloniales. En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es muy tarde para cambiar. Pero es temprano, muy temprano, para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades. (MIGNOLO, 2010, p. 25).

Processos capazes de proporem rupturas a qualquer noção tradicionalista e binária de percepção das imagens. Penso inclusive à noção icônica que sempre (pré)estabelece algo.

De certa forma, insisto na ideia de que a imagem só nos olha porque nos vemos nela. Digo de maneira diferente: só percebemos que uma imagem (imóvel, pintada, em cores ou preto e branco, bidimensional ou tridimensional, atual ou atualizada pela crítica, ou qualquer outra forma de imagem), especialmente enquanto paisagem biográfica, pode parecer que nos olha porque dela há uma porção em nós e nosso, e que, certamente, apresenta nessa imagem um fragmento que fora de certa forma captado pelo sujeito que "imprimiu" essa imagem. Daí o fato das imagens pintadas por Wega

Nery,Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva terem mais relação biográficas com os sujeitos que transitam na "corda bamba" das fronteiras e limites do Estado. Não podemos, da mesma maneira, dizer que picassos, monets, mondrians etc pintaram imagens que correspondessem mais a essas pessoas desses lugares fronteiriços oscilantes dos/nos arrabaldes de uma América Latina. Do mesmo jeito, essas imagens produzidas aqui não representam melhor as pessoas daquelas épocas em que as imagens europeias ou norte-americanas foram produzidas (pinturas hoje históricas, ou mesmo as produzidas na atualidade). Na esteira do que dissera Antonio Candido sobre a literatura brasileira — em virtude da representação dela nos países no exterior —, *grosso modo*, que era *fraca e pobre, mas era a que nos representava*; cada qual a seu tempo, as imagens produzidas no passado — sem a carga historiográfica e crítica das artes — também eram fracas e foram, e ainda são, as que representaram momentos e as pessoas das suas épocas de produção. Graças, pensando na passagem anterior de Walter D. Mignolo, aos *processos performativos* delas e seus produtores que forçaram as proposiçõeshistoriográficas e críticas que perduraram até os dias de hoje. (Ou será que alguém acredita que simplesmente um movimento artístico sobrepõe-se ao outro amigável e puramente porque agora é a sua vez?) "Torna-se possível dimensionar, assim, de que maneira o artista vai construindo, ao longo de sua carreira, os variados emblemas que permitiram a lúcida configuração de imagens e "jeitos" de Brasil" (SOUZA, 2002, p.152).

Ainda que pareça uma ideia às avessas do que fora proposto, a outra consideração que posso fazer em relação às minhas imagens é sobre a estética que permeou e permeiam as imagens das/nas pinturas desses artistas. Quando falo em estética não estou falando de estética. Mas, contudo, de componentes articulados numa mesma direção da busca da representação da melhor maneira da biografia autoral tanto

do sujeito que olha, quanto do sujeito que pinta. Sem qualquer noção dual, a ideia de estética que permeia as imagens dos artistas — ou as imagens pós-coloniais — é *decolonial* em sentido amplo e além de relacional de diferenças críticas. *Decolonial* simbolicamente e efetivamente (não só de significados) com os indivíduos que permeiam e são permeados pelo processo de construção da estética daquele artista. Arrisco a dizer, nesse sentido, que a minha ideia de estética e imagens são, por conseguinte, de natureza biográfico-descolonial.

Estética e imagens que não se fecham em/ao conceito clássico de estética ouimagem como estilo *de* ou representa *a*. Tendo toda formulação antes apresentadaancorando essa ideia, imagens e estética biográfico-descoloniais interrogam qualquerideia tradicional de pensar as imagens que discuto. Seja por uma ótica da História daArte, sejam pensando em valores artísticos atribuídos pelo poder que é competido àcrítica de arte, essas proposições como *outra* estética ou *outras* imagens(epistemologicamente lidas pela proposição pós-colonial enquanto reflexão teórica)"intenta" visualidades *outras* para as imagens e "conceitos" *outros* para a estética.Principalmente porque tenho ambos como pensamentos a partir de *colonialidades dospoderes* (MIGNOLO) impostos ao longo da história pelos poderes hegemônicos—tantos os internacionais, europeus e norte-americanos, como pelos nacionais. Penso emvisualidades outras e conceitos outros e, não inversamente, considerando que não querodar a entender que ambos se tratam de leituras diferentes (outras leituras) com sentidosde continuidades do que já fora dito — nada contra as já existentes, outras possibilidadesde reflexões sobre as imagens e estética —, mas como possibilidades de imagens eestética *outras*, o passado tem sabida a sua existência, contudo, não como referência única e que deve ser seguido, imitado, copiado ou mesmo renegado.

Referências:

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Paragens, passagens e passeios:* movimentos de *geovisualocalizações* das artes visuais. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. *Ensino de Artes X Estudos Culturais*: para além dos muros da escola. São Carlo, Pedro & João Editores, 2010.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézar. (Orgs.). *Artes Visuais*: questões do crítico-contemporâneo nacional/local. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. "O sol se põe num lugar nunca antes visto: (fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia) uma outra proposta epistemológica para as ArtesVisuais". In: NOLASCO, Edgar Cézar; GUERRA, Vânia Maria Lescano. (Orgs.). *O solse põe na fronteira: discursus, gentes e terras.* São Carlos: Pedro & João Editores,2013, p. 11-36.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Estudos Culturais*. V. 1, N. 1. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Literatura Comparada* Hoje. V. 1, N. 2. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Crítica Contemporânea*. V. 2, N. 3. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Crítica Biográfica*. V. 2, N. 4. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Subalternidade*. V. 3, N. 5. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2011.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Cultura Local*. V. 3, N. 6. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2011.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Fronteiras Culturais*. V. 4, N. 7. Jan./Jun.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2012.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Eixos Periféricos*. V. 4, N. 8. Jul./Dez.. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2012.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: *Pós-colonialidade*. V. 5, N. 9. Jan./Jun..Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. (Humanitas).

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Perola de Carvalho. 4. ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 271/ dirigida por J. Guinsburg).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter D.. "Esteticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la gran comarca". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticasdecoloniales* [recurso electrónico] / Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá:Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 8-25.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. (Org.). *Saberes ambientais:* desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FARINA, Mauricius Martins. "A imagem encarnada. Processos poéticos em Artes Visuais". In: *Cadernos de Estudos Culturais:* eixos periféricos. V. 1. N. 8. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun. 2012. (p. 217-230).

JORAPIMO. *Imagem Gravura,* s/t; Técnica: Acrílica sobre papel; Medidas: 60 x 80 cm. Disponível em: http://clebermolduras.com.br/?atr=12 — acessado em: 13 de março de 2013.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais/Projetos globais:* colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MIGNOLO, Walter D.. "Aiesthesis decolonial — Artículo de reflexión". In: *Calle14 //* volumen 4, número 4 // enero — junio de 2010. Disponível em: http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4 _Walter%20Mignolo.pdf — acessado em: 25 de janeiro de 2013.

MIGNOLO, Walter D.. "Primera parte: Lo Nuevo y lo decolonial". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial.* Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 21-48.

MIGNOLO, Walter D.; GÓMEZ, Pedro Pablo. "Prefacio". In: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial.*Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 11-20.

NERY, Wega. Pintura "Paisagem Imaginária". *Técnica:* óleo sobre tela — Medidas: 60 x 72 cm. Assinatura: canto inferior esquerdo e dorso. Data: 1976. Disponível em: http://www.tableau.com.br/ — acessado em: 15 de março de 2013.

NOLASCO, Edgar Cézar. "Crítica subalternista ao sul". In: *Cadernos de Estudos Culturais:* subalternidade.V. 1. N. 5. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun. 2011, p. 51-65.

NOLASCO, Edgar Cézar. "Paisagens da crítica periférica". In: *Cadernos de Estudos Culturais:* eixos periféricos. V. 4. N. 8. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jul.-dez. 2012, p. 39-54.

NOLASCO, Edgar Cézar. *BabelLocal:* lugares das miúdas culturas. Campo Grande, MS: Life Editora, 2010.

PORTAL G1. "Cardeais foram buscar novo pontífice 'no fim do mundo', diz Papa Francisco — Cardeal argentino Jorge Mario Bergoglio foi eleito no 2º dia de conclave. Primeiro Papa latino-americano vai suceder Bento XVI, que renunciou." In: *Mundo Sucessão De Bento Xvi.* Disponível em: http://g1.globo.com/mundo/renuncia-sucessaopapa-bento-xvi/noticia/2013/03/cardeais-foram-escolher-papa-no-fim-do-mundo-dizfrancisco-i-em-bencao.html — acessado em: 15 de março de 2013.

SILVA, Ilton. *Pintura da Série Itaúna*. Disponível em: www. iltonsilva.com.br — acessado em: 01 de agosto de 2012. SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. "Prefácio — Os não lugares teóricos". In: HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). *Conversações:* de artes e de ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 9-12.

SPENGLER, Henrique. *Título:* "Unidade Guaicuru d'Cultura". Autor: Henrique de Melo Spengler. Ano: 1987. Disponível em: http://www.ufgd.edu.br/galeria/exposicaomitos-na-ufgd/dsc-1068.jpg/view — acessado em: 15 de março de 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?.* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Babel).

PARÓDIA PÓS-MODERNA E RIZOMA: O GÓTICO EM TRÂNSITO

Guilherme Copati[1]
Adelaine LaGuardia[2]

Resumo: O gótico contemporâneo pode ser compreendido como um fenômeno que extrapolaas fronteiras da literatura e invade outras formas de expressão artística (SPOONER, 2006). Por isso, sua dimensão de rizoma faz dele um gênero que relativiza o valor do cânone e subverte a ideia de origem que perpassa a construção da historiografia literária. *Rebecca*, romance de Daphne du Maurier, é tomado como ponto de partida para uma análise da transfiguração do gótico literário em outros textos e em outras mídias. Apresentando-se sob o modelo rizomático de tradição, que a concebe em sua horizontalidade e inexistência ontológica, o romance faz do uso da paródia pós-moderna e do pastiche um meio de colocar em questionamento o processo de diálogo e subversão hierárquica que a pós-modernidade estabelece com a tradição.

Palavras-chave: Gótico contemporâneo. Pós-modernidade. Rizoma. Paródia pós-moderna. *Rebecca*.

---

[1] Mestrando em Letras — Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais, Brasil; bolsista do Programa de Incentivo à Pós-Graduação — PIPG/UFSJ. Professor de Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Barbacena. e-mail: jbcopati@yahoo.com.br

[2] Doutora em Letras — Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora associada do Programa de Mestrado em Letras — Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais, Brasil. e-mail: adelaine@ufsj.edu.br

GrauZero
Revista de Crítica Cultural

POSTMODERN PARODY AND RHIZOME: THE GOTHIC IN MOVEMENT

Abstract: The contemporary gothic can be understood as a cross-boundary phenomenonoriginating in literature and spreading towards other media (SPOONER, 2006). Therefore, its rhizomatic dimension allows it to question the values attributed to the literary canon and to subvert the ideas of origin which permeate the construction of literary historiography. Daphne du Maurier's *Rebecca* is taken as a starting point to analyze the transfiguration of the literary gothic into various texts and media. Presented as a rhizomatic model for tradition, conceived in its non-hierarchical structure which lacks a single ontology, *Rebecca* makes use of postmodern parody and pastiche in order to question the processes of dialogue and subversion of hierarchies that postmodernity establishes with tradition.
Keywords: Contemporary gothic. Postmodernism. Rhizome. Postmodern parody. *Rebecca*.

Este artigo discute algumas delimitações teóricas do que se compreende como"gótico contemporâneo", levando-se em consideração, especialmente, as atribuições da paródia e do pastiche que teóricos diversos têm apontado como aspectos centrais que caracterizam o gótico na contemporaneidade. A preleção teórica aqui desenvolvida problematiza sentidos atribuídos à contemporaneidade, desenvolvendo-se emobservações a respeito de como o gótico pode se configurar como uma homenagem aos textos da tradição, ao passo que desestabiliza o valor do cânone e a precessão dessa mesma tradição. Em um diálogo rizomático com textos diversos, o romance *Rebecca*, de Daphne du Maurier (1981), será tomado como ponto de partida para a identificação de uma rede de obras as quais, literárias ou não, são marcadas

pela influência das convenções góticas, o que caracteriza outro aspecto do gótico contemporâneo: o cruzamento das fronteiras literárias para outras formas de representação artísticas e culturais.

Pensar a contemporaneidade em termos de uma poética implica compreendê-la como um conjunto de projeções, deslocamentos, desterritorializações e reorganizações da dinâmica cronológica e estética que marca a produção ficcional pós-moderna. Isso implica, ainda, uma revolução na própria ideia de diacronia, pautada, também, em uma revisão dos valores hierárquicos que constituem artifícios do poder para a manutenção de seu *status quo*. Entretanto, como afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), esse modelo em rizoma de contemporaneidade e de cronologia, de fato, independe de uma origem bem delimitada, é metamórfico e antigenealógico. Dessa forma, a historiografia literária e o valor do cânone são necessariamente relativizados por estruturas epistemológicas que ignoram a verticalidade das hierarquias e as questionam. A tradição literária, para a qual se dirige o texto pós-moderno em um movimento de autorreferenciação, passa a ser objeto de uma construção contemporânea não-linear que a concebe como ramificação no corpo rizomado da produção ficcional.

Por isso, refletir sobre a produção da narrativa gótica, durante o século XX, supõe uma perspectivação desse gênero, e mobiliza novos sentidos de contemporaneidade. Há que se considerar, nessa tentativa, dois pontos essenciais que compreendem o gênero de que tratamos. Em primeiro lugar, a ficção produzida em língua inglesa é, sem dúvida, amplamente distribuída em geografias diversas. Uma observação geral de estudos sobre o gênero gótico pode demonstrar que muito se tenta categorizar o gótico em termos de uma nacionalidade, ou de uma alteridade, marca a um só tempo de uma identidade e diferença relativa ao parâmetro do gótico inglês. Fala-se tanto em gótico inglês quanto em gótico nor-

te-americano, gótico canadense, gótico caribenho, gótico alemão ou irlandês, cada um dos quais constituído como forma de traduzir simbolicamente as ansiedades culturais geradas em função de conflitos geopolíticos em que seus territórios e culturas estejam envolvidos.

Em segundo lugar, há que se considerar sua complexidade do ponto de vista técnico, estético ou temático. Como observa Fred Botting (2005), em um dos mais clássicos estudos sobre o gênero, "a difusão de formas e figuras góticas ao longo de mais de dois séculos dificulta excepcionalmente a definição de uma categoria genérica homogênea" (op. cit., p. 09, tradução nossa), já que a profusão de narrativas centradas ora no terror ora no horror, ora no sublime ora no grotesco, ora no sobrenatural ora na ficção científica, constituiu uma trama, ou uma rede de referências, em que coexistem as narrativas oitocentistas clássicas e as histórias contemporâneas.

Como é que o gótico transitou e transita entre os espaços e valores de eras diversas, e que sentidos de contemporaneidade estão implicados nesse trânsito? Qual o aspecto mais comum aos textos do gótico na pós-modernidade? Em termos de convenções narrativas do gênero, onde estão as permanências e onde se observam as inovações, sejam elas temáticas, estéticas ou críticas? Poder-se-ia determinar um marco para o gótico moderno, um outro para o gótico contemporâneo, como tem sido uma prática cara à historiografia literária, ou a observação de um gênero absolutamente difuso, heterogêneo e complexo nos impede de construir uma reflexão sobre a própria noção de marco? E, uma vez questionada a própria validade dos marcos temporais, dada a sua fixidez e regularidade, que nos parecem distintas do fenômeno que se compreende como "gótico", como desenvolver uma reflexão sobre um gênero literário const ituído por si só de um conjunto de traços minimamente fixos e estáveis?

Estas são algumas das interrogações que têm marcado nossa pesquisa no campo da ficção gótica, em especial na contemporaneidade ou no âmbito do contexto cronológico-estético que convencionalmente denominamos "pós-modernidade". A conceituação inequívoca da pós-modernidade é um desafio analítico ainda em construção, que aponta para a própria impossibilidade de apreensão teórica de um movimento embrenhado em diversos campos da expressão estética e do saber. A amplitude e densidade atribuídas à ideia de pós-modernidade são um fator complicador de qualquer tentativa de definição, daí Carlos Ceia (s.d.)[3] afirmar que o conceito em questão é uma aporia terminológica. A pós-modernidade implica, em primeiro lugar, um radical descentramento das noções cronológicas que o termo dá a refletir, já que o prefixo "pós" denota um movimento em direção ao futuro, o que certamente conflitacom a essência semântica do termo "modernidade". Nesse caso, compreender a pós-modernidade como uma postura vanguardista ou futurística seria construir uma conceituação tendo como pauta um paradoxo epistemológico centrado nas noções cronológicas relacionadas aos sentidos da modernidade. Por outro lado, o prefixo "pós" poderia indicar uma ruptura e uma tentativa de abertura para novos paradigmas e para a construção de uma epistemologia retificadora e desconstrutora das verdades anteriormente instituídas. A noção de cronologia perderia para a de avanço, já que o prefixo poderia denotar a evolução do pensamento crítico, analítico e artístico.

Tendo como base essas discussões, inúmeros pensadores propuseram esquemas teóricos na tentativa de apreender o pós-moderno a partir de sua ontologia, em especial nos campos da crítica literária, da arquitetura e da arte, a partir dos anos 70 do século vinte, nos Estados Unidos. Entretanto,

[3] Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=386&Itemid=2

o escopo do conceito de pós-modernidade alimentou discussões em campos variados do saber, o que contribuiu para uma ampliação das possibilidades discursivas relativas à sua delimitação. Ainda que, inicialmente, o conceito tenha sido objeto de polêmicas intensas, podem-se apontar tentativas mais marcadamente bem-sucedidas de formalização que modificaram os paradigmas filosóficos a partir dos quais a ideia de pós-modernidade foi e tem sido apreendida.

Jean-Françoise Lyotard (2011), por exemplo, desenvolve observações acerca do estatuto do conhecimento e do poder nas sociedades denominadas pós-modernas, o que, sob seu ponto de vista, significa as sociedades informatizadas. Nessas sociedades, marcadas pelo desenvolvimento tecnológico que possibilita uma transmissão mais pragmática do conhecimento, o filósofo francês identifica uma deslegitimação das metanarrativas — narrativas abrangentes e grandiosas que balizam o modo como a sociedade observa a si mesma e desenvolve hierarquias de poder com base na transmissão de saberes. Nas sociedades pós-modernas, predomina a validação do discurso científico em detrimento dos saberes narrativos, embora os próprios discursos científicos já não sejam capazes de sustentar sua legitimidade por meio de uma pragmática da validação probabilística. A deslegitimação dos saberes narrativos e da pragmática científica, para Lyotard, são os principais aspectos que caracterizam a pós-modernidade.

Por sua vez, ao desenvolver uma perspectiva neomarxista, o crítico literário e teorista político Fredric Jameson (1985) denomina pós-modernidade uma determinadalógica cultural, que ele associa aos desdobramentos do capitalismo nas sociedades contemporâneas, centrada em processos de unificação que impossibilitam diferenciar os limites entre discursos ou entre esferas do conhecimento. Ao contrário, o que a pós-modernidade presencia é a proliferação de discursos teóricos construídos a partir de elementos oriundos das

diversas ciências, o que leva à produção de saberes múltiplos e mais complexos, porque construídos em redes e correlacionados ao infinito. Ainda sob a marca da multiplicidade, Jameson propõe que a pós-modernidade em arte está qualificada pelo desgaste da distinção entre cultura erudita e cultura popular, que atende aos apelos da cultura de massa e anuncia processos de autorreferência na medida em que todos os discursos, dentre eles os artísticos, voltam-se para a compreensão de seus próprios elementos constitutivos, produzindo, em conseqüência, metadiscursos artísticos, críticos e teóricos (HUTCHEON, 1991).

Feita essa digressão fundamental para que se compreendam as dificuldades de apreensão teórica que circundam o termo "pós-modernidade", e para que se apontem possíveis caminhos de leitura que o associem ao gótico, retornemos a este. Sandra Vasconcelos (2012) aponta que o gótico foi desde sempre um gênero fronteiriço, sendo a hibridez, fragmentação e multiplicidade aquilo que constitui sua própria razão de ser. Um gênero que habita o limiar. Construída sobre os limites entre o natural e o sobrenatural, o real e o imaginário, o moral e o desintegrado, ao mesmo tempo em que relativiza o funcionamento desses binarismos, a heterogeneidade, para Vasconcelos, não impediu que o gênero se desenvolvesse ao redor de alguns *topoi*, suas características centrais, as quais, reelaboradas ao gosto e necessidade de cada época e cultura, nos permitiriam pensar na prosperidade de vários momentos góticos ao longo dos séculos.

Por isso, postular o "gótico contemporâneo" nos leva a uma necessidade de reflexão sobre os próprios significados da noção de contemporaneidade, também sob uma perspectiva diacrônica, que não se limite ao recorte temporal dos últimos anos, ou do momento presente, mas que trate tal noção como um limiar de tempos e espaços vários, como uma construção em rizoma ou um devir fundamentado em um constante diálogo com a tradição. A pós-modernidade

parece, assim, ser uma feição adequada para se atribuir ao gótico, um gênero que procuraremos caracterizar como fragmentário, autorreferente, autorreflexivo, parodístico, consciente de seus mecanismos de funcionamento e de como acioná-los para construir e desconstruir enredos.

Para melhor compreender o quão complexa é essa discussão, faz-se importante notar que a própria ideia de um gótico contemporâneo reúne em si os termos de uma ambivalência essencial. Um dos ensaios seminais em torno do gótico, escrito por David Punter (1996) e intitulado *The literature of terror*, apresenta como uma característica central ao gênero o que o crítico literário denomina "barbarismo": um retorno ao passado, uma exacerbação de seus valores como refúgio sagrado contra a turbulência e o desmoronamento que se presenciam tanto no presente do narrado quanto no contexto histórico do escritor. O gótico, um gênero bárbaro centrado na saudade do passado histórico, e a contemporaneidade, axioma máximo do tempo presente, assim pareceriam pólos que se repelem.

Entretanto, o prefácio de *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764), romance considerado o marco do gótico segundo a interpretação historiográfica de Fred Botting e Victor Sage (1990), apresenta, como proposta narrativa, a tentativa de mesclar duas formas estéticas: uma antiga, vinculada ao abuso da imaginação e da improbabilidade, e uma moderna, concebida como retrato da natureza ou cópia da realidade. Maria Conceição Monteiro (2004) complementa tal proposta ao observar que o barbarismo, a paixão pelo passado histórico e o constante retorno a ele, constituem uma forma de transgressão de limites espaciais e temporais, através da qual o ficcionista gótico logra "neutralizar as rupturas determinadas por mudanças excessivamente aceleradas, preservando assim a continuidade" (op. cit., p. 16). Seria, portanto, uma forma de manter uma conjuntura de poder ainda que apenas em nível simbólico ou imaginário, expres-

sar temores e desejos inexpressáveis, sublimar desejos inconfessos ou proibidos, ou refletir sobre uma conjuntura histórica responsável por ansiedades culturais.

Sage contribui com essa discussão, conceituando o gótico em termos de um arcaísmo ou uma fantasia sobre o passado histórico, que se insinua no momento presente como uma metáfora do confronto com a cultura do outro. Para além disso, poderíamos pensar o gótico como uma forma fantasiosa de elaborar a experiência da alteridade e mesmo a de esfacelamento que assombra a pós-modernidade, e que muito será expressa nas narrativas de fragmentação, nas quais impera a presença da figura do duplo.

Também para Catherine Spooner (2006), o gótico contemporâneo não está isento da imitação, ao contrário, funda-se sobre ela. Spooner opta por pensar o gótico comouma sequência de *revivals*, cada qual baseado em uma ideia fantasiada de um momento anterior. Segundo a autora, é central para o gênero a concepção exagerada desse construto piramidal, em que um texto referenda e reverencia seus anteriores. O gótico em textos contemporâneos surge, assim, como um comentário direcionado aos textos da tradição, sobrepujando-os, respeitosamente desconstruindo sua estruturação e sua elaboração estética e temática ao mesmo tempo em que se aproveita das convenções oferecidas por elas para recriá-las ao modo de um pastiche.

As noções de paródia e pastiche tornam-se, portanto, fundamentais para uma compreensão da problemática do gótico na contemporaneidade, em suas relações com os dilemas da tradição, de modo que se pode pensá-lo como um gênero que versa, sobretudo, sobre a dinâmica de sua inserção nessa tradição. Paródia e pastiche podem ser compreendidos como recursos textuais e criativos muito próximos, bastante adequados ao espírito pós-moderno que enfatiza o processo de criação da obra como seu tema central. Entre-

tanto, não há concordância absoluta entre teóricos quanto às diferenças entre tais recursos estéticos. Carlos Ceia (s.d.), por exemplo, conceitua a paródia como "um processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito cômico"[4], e o pastiche como "obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes"[5] (op. cit.). O que diferencia um do outro, segundo o autor, é a força de intervenção política da paródia, uma vez que o pastiche constitui um comentário elogioso sobre um autor ou estilo, livre de aparente intenção de questioná-los:

> [a] paródia distingue-se do pastiche de um modelo preexistente por pressupor a ridicularização ou anedotização desse modelo, ao passo que o pastiche apenas se conforma com o decalque, sem qualquer intenção de interferir moral ou socialmente com o objeto decalcado (op. cit.).

Por outro lado, como este mesmo autor afirma,

> o pastiche reveste-se de um caráter ambivalente, ao aproximar-se da paródia e da sátira, realizando-se num misto de homenagem, sublimando textos antecedentes por forma a mostrar a força e o prestígio da tradição canônica, e de provocação, subvertendo textosantecessores, uma forma de desqualificar o sistema de códigos vigentes (op. cit.).

Não se pode desprezar, assim, a interferência política do pastiche em desestabilizar a força do código e apontar seu caráter construído, inessencial e mutável, por meio de uma estratégia criativa que reside entre o elogio lúdico e a subversão do texto original.

---

[4] Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2

[5] Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2

Impossível não pensar, também, no procedimento criativo da paródia como marca da pós-modernidade, segundo a visão de Linda Hutcheon (op. cit.). Para a pensadora, a paródia é a forma primordial por meio da qual a arte pós-moderna direciona uma reflexão ao exterior da obra, isto é, ao campo do político e do histórico, elementos basilares de toda produção ficcional. Partindo dessa premissa, Hutcheon afirma que

> o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (op. cit., p. 43).

Hutcheon assevera, portanto, que a paródia não necessariamente representa uma sátira direcionada ao texto original, como o quer Ceia, mas ambos concordam que a paródia está entre os procedimentos mais cabais da pós-modernidade em função de seu caráter autorreferencial.

Diversos estudiosos têm observado as relações entre o gótico, o pastiche e a paródia, aqui compreendida como intervenção política nos próprios caminhos da arte, produtora de um diálogo entre o passado histórico e o presente crítico, sendo esta uma função central em textos góticos de todos os tempos. Spooner acredita que "[o gótico] está profundamente preocupado com seu próprio passado, dependente autorreferente de traços de outras histórias, imagens familiares, estruturas narrativas, alusões intertextuais" (op. cit., p. 10, tradução nossa). Por sua vez, Sage observa que "em termos gerais [...] o gênero tem sido visto como um modo de pastiche, uma interminável reescrita de cenas e efeitos advindos da tradição literária" (op. cit., p. 25, tradução nossa). Resta

imaginar, portanto, como se dá a paródia do gótico em tempos atuais e quais mecanismos atuam para tornar viáveis novas formas de pastiche.

A contemporaneidade apresenta a emergência de novos meios de comunicação e interação, bem como de novas mídias, que rapidamente serão convertidos em formas de contar novas histórias, recontar as antigas ou misturar ambas. O rádio, o cinema, a televisão, a *internet*, progressivamente, trataram de se apropriar de textos escritos e convertê-los em novos, variados suportes[5]. Não foi diferente com o gótico — de fato, segundo Spooner (op. cit.), o gótico contemporâneo personifica a extrapolação das fronteiras disciplinares da literatura para todos os tipos de mídia, sendo caracterizado por uma construção em rede, para a qual contribuem tanto a ficção quanto a pintura, a arquitetura, a moda, a *body art*, a música, *cartoons*, eventos culturais, decoração de espaços interiores, dentre outras formas de criação e intervenção. Pode-se averiguar, assim, que essa construção em rede potencializou o procedimento parodístico, e, por vezes, o pastiche, a partir do momento em que ofereceu novas formas de intervenção criativa e reformulação da tradição literária, de modo a questionar seu valor enquanto cânone absoluto, bem como expor os dilemas que permeiam a tradição, quando atordoada pela sombra da arte de massa.

Uma das primeiras narrativas do século XX em que se pode observar o fenômeno da transfiguração do gênero gótico em textos diversos, e de sua apropriação por mídias variadas, é *Rebecca*, de Daphne du Maurier, publicado em 1938. Contrariando a premissa de David Punter (op. cit.) de que o gótico está intimamente ligado às viradas de milênio, o ro-

[5] Em se tratando do gótico, os primórdios do cinema já revelavam uma tendência à adaptação de textos clássicos, como *Dracula*, *Frankenstein*, *Wuthering Heights*, *The turn of the screw*, dentre outros. De Daphne du Maurier, já foram adaptados diversos textos, além de *Rebecca*: *Jamaica Inn, The birds* e *Don't Look Now* são alguns exemplos.

mance de du Maurier, situado histórica e ficcionalmente no período pós-primeira guerra europeu, converteu-se em sucesso instantâneo de crítica e público, tendo sido rapidamente adaptado para o cinema, que contava com popularidade descomunal, por ninguém menos que Alfred Hitchcock, e tendo no elenco os celebrados Laurence Olivier e Joan Fontaine. O resultado: onze indicações ao Oscar no ano de 1940, recebendo a láurea de Melhor Filme daquele ano.

A permanência de *Rebecca*, seus personagens e seu enredo no imaginário popular contemporâneo atesta sua caracterização enquanto clássico moderno. Sem dúvida um dos mais influentes textos góticos jamais escritos, o romance de du Maurier trata de dar nova vida a convenções narrativas do gótico ao adaptar os *topoi* de espaço, tempo e personagens de tal gênero narrativo ao *zeitgeist* de seu tempo, expressivo daspreocupações com a manutenção da família nuclear e com a reconstrução econômica e territorial no período entre guerras.

A narrativa de *Rebecca*, centrada na manutenção da família nuclear e da casa de família, funciona enquanto metáfora da nação, isto é, uma resposta ao momento histórico de seu tempo, o período que sucedeu à Grande Guerra,, quando a Europa há pouco vivenciara uma nova guerra e precisava enfrentar o fantasma da destruição, a decadência econômica da Inglaterra, a reorganização da vida familiar em função do retorno dos exércitos aos lares, esposas e filhos, o movimento de independência das mulheres resultante da imperiosa necessidade de ocupar os nichos trabalhistas até então exclusivos aos homens e a paranoia de perseguição. Manderley, a mansão de família em*Rebecca*, emerge como espaço simbólico da nação, ocupado por uma classe senhorial demoralidade e poderio decadentes. A não consumação e a inexistência de filhos provenientes de ambos os casamentos do senhor da casa, Maxim de Winter, sugere um temor central ligado ao repovoamento dos territórios europeus no período

pós-guerra, transformado em uma narrativa gótica em que a infertilidade, a sombra da criminalidade e o fantasma da primeira esposa assassinada constituem ameaças não apenas à manutenção da estabilidade familiar mas também à própria integridade da nação. Consequentemente, *Rebecca* direciona um olhar crítico sobre a conjuntura histórica da Europa pós-guerra e sobre a tradição literária a que se incorpora enquanto texto, e que procura desentronizar como construção paródica.

Pode-se postular que o romance de du Maurier já se encontra inserido à tradição literária, tendo sido mencionado por Joanna Russ (1985) como o verdadeiro inaugurador de um novo gênero narrativo que a estudiosa nomeia de "gótico moderno".

Não tão góticos quanto aparentam, esses novos romances promovem o pastiche dos elementos centrais de *Rebecca* ao apresentarem uma heroína desamparada que suspeita que seu marido esconde um segredo, que bem poderia ser a intenção de assassiná-la. Ambientados em mansões que escondem funestos segredos, os exemplares do gótico moderno mesclam as convenções narrativas do gênero às do romance de Harlequin[6], ainda que não com a mesma sutileza que se percebe nas páginas de *Rebecca*.

[6] Ann Barr Snitow (1979) conceitua os romances de Harlequin como histórias de amor de leitura simples, envolvendo personagens cotidianas e desprovidas de complexidade social. Seu enredo, narrado do ponto de vista feminino, gira em torno das diferenças sexuais, da manutenção da virgindade e do culto fálico. As personagens masculinas, aparentemente misteriosas, estranhas e cruéis, revelam-se boas e paternais, desposando as personagens femininas que provaram sua honra em diversas situações.Segundo Modleski (op. cit.), os romances de Harlequin frequentemente misturam-se aos góticos e às novelas televisivas, já que os três gêneros parecem estar fundados sobre uma narrativa de amor e de mistério. Para a estudiosa, tais romances revelam um diálogo com a tradição gótica nas figuras de

Tania Modleski (2008) caracteriza o gótico moderno como um enredo semelhante ao de *Rebecca*, em que

> [a] heroína chega a uma casa misteriosa, talvez como esposa, talvez em outra condição, e passa a desconfiar de seu marido, ou apaixona-se por um homem misterioso que aparenta ser um tipo criminoso. Ela pode suspeitá-lo de ter assassinado sua primeira esposa [...] ou de intentar assassinar alguém mais, provavelmente ela própria. Ela tenta se convencer de que suas suspeitas são infundadas, de que, uma vez que ela o ama, ele deve ser digno de confiança, e de que ela terá falhado como mulher se não acreditar nele. (op. cit., p. 59, tradução nossa).

Já Russ acredita que o gótico moderno "assemelha-se [...] a um cruzamento de*Jane Eyre* a *Rebecca*" (op. cit., p. 95, tradução nossa) e que "muitos deles sãoanunciados como escritos 'na tradição de Daphne du Maurier', 'na tradição gótica de*Rebecca*' etcetera"(op. cit., p. 95, tradução nossa). De fato, *Rebecca*, por sua vez,inspira-se num dos textos góticos mais clássicos, *Jane Eyre*, ao apresentar uma heroína órfã errante que, recém-chegada a uma mansão aristocrática em franca decadência (ainda que aqui na condição de senhora, e, no romance de Brontë, na condição de preceptora), suspeita a presença fantasmagórica da primeira esposa do herói em cada canto da casa, como que um segredo sufocado entre as paredes, que certamente justifica o comportamento inexplicavelmente sorumbático do heroi-vilão.

A presença assombrada da primeira esposa, aparentemente extinta pela intervenção das personagens masculinas, além de possibilitar uma leitura do posicionamento histórico das mulheres referentemente ao patriarcado até meados do século XX, funciona como o fantasma da domina-

---

Charlotte Brontë e de Jane Austen, a qual, segundo Sage (op. cit.), foi exímia leitora do gótico, tendo produzido uma paródia do gênero, intitulada *Northanger Abbey*, publicado postumamente em 1817.

ção masculina sobre personagens femininas até certo ponto independentes. É inegável o paralelo entre Jane, uma jovem de opiniões absolutamente avançadas para sua época, que almejava as mesmas liberdades e direitos então concedidos aos homens, e a narradora inominada em*Rebecca*, a qual, embora insípida, sobrepujada pela sombra de sua antecessora, efrequentemente comparada a ela, havia conhecido o mundo em suas viagens na condição de dama de companhia. Essa narradora, ainda que apresente a vocação para a liberdade, não é tão determinada quanto Jane Eyre, mas às vezes se mostratemperamental, e frequentemente passional, o que evidencia a existência de uma personalidade constantemente sufocada sob o peso de ser a sucessora de Rebecca.

A insinuação do fantasma de esposas anteriores desperta a paranoia em ambas as narradoras de *Rebecca* e *Jane Eyre*. Rebecca de Winter, a primeira esposa na narrativa de du Maurier, e Bertha Rochester, a primeira esposa de Mr. Rochester na narrativa de Charlotte Brontë, compartilham o fado da exclusão forçosa em função de sua inacessibilidade por parte de seus maridos. Rebecca, subtitulada "a mulher inesquecível", é descrita como fria, mesquinha e devassa, o que leva Maxim, seu marido, a assassiná-la. Bertha Rochester, descobriremos no aclamado *Wide SargassoSea*, de Jean Rhys (2011), é melancólica, supersticiosa, traumatizada e dificilmentedecifrável, um prato cheio para o exercício da crueldade de seu marido, que a trancafia no sótão até que ela enlouqueça.

Percebe-se que as personagens e situações de *Jane Eyre* inspiram *Rebecca*, constituindo-se este em um pastiche daquele, realizado como um comentário elogioso sobre a tradição, e como uma reformulação dos paradigmas mais clássicos do enredo gótico, que se dão por meio de um gesto, sobretudo, político de sua autora. Du Maurier não apenas opera uma reformulação do romance gótico, como também reflete sobre a própria transitoriedade de suas convenções,

questionando a primazia do cânone e forçando sua abertura à intromissão dos romances populares. O próprio caráter provisório, elitista e antipopular do cânone fica evidenciado quando se pensa que muitos dos romances góticos hoje pertencentes ao cânone ocidental foram, à época de sua publicação, romances extremamente populares, e regularmente massacrados pela crítica, fato que se repete quando da recepção inicial dada a *Rebecca* (cf. HORNER e ZLOSNIK, 1998). O romance de du Maurier serve, assim, ao propósito político de desestabilizar o valor do cânone e evidenciar seu caráter interessado, por meio de uma leitura parodística da tradição.

Sem dúvida em função das estreitas relações entre as duas obras, *Jane Eyre* tem-se mostrado influência tão profícua quanto *Rebecca* no imaginário cultural contemporâneo, sendo objeto de reapropriação e reproduções contínuas. Este é um movimento autorreferente característico da pós-modernidade, que propicia a associaçãoda narrativa novecentista a elementos contemporâneos, como se pode observar na tirinha abaixo[7][8]:

[7] Disponível em: http://litbrick.com/comic/jane-eyre-part-3/

[8] "*Thornfield Hall*. Mr. Rochester: Então você é a nova governanta? Por um momento achei que fosse uma feiticeira, dado o modo como assustou o meu cavalo. Jane Eyre: Oh, não, por Deus! Não fui aceita em Hogwarts. Político demais, sabe? Mr. Rochester: Sem dúvida! Creio que já conheceu a minha jovem enteada? Jane Eyre: Sim! Trata-se de uma senhorita maravilhosa! O senhor a educou muito bem! Mr. Rochester: Creio que sim. Só há um modo de um homem saber que criou bem a sua prole. *Gotham City*. Adèle Varens: De modo algum eu imaginava que minha vida seria assim. Jane Eyre: Nenhuma de nós duas, criança." Tradução nossa.



Jane Eyre, aqui associada a personagens emblemáticos da modernidade como Harry Potter e Batman, é plenamente introduzida como personagem contemporânea, posta em diálogo com elementos da cultura popular do século XXI, o que atribui a ela novas camadas de significação. O movimento de desconstrução mormente parodístico percebido no texto acima consiste em desentronizar a personagem clássica e o suporte clássico da literatura por meio do suporte popular das histórias em quadrinhos, de modo a satirizá-la e promover uma subversão estratégica de valores, ao mesmo tempo em que se contribui para a manutenção do romance de Charlotte Brontë no imaginário da contemporaneidade. A presença da personagem feminina de Adèle Varens, tutelada por Mr. Rochester na narrativa original, ocupando a posição heróica culturalmente atribuída ao masculino e metaforizada em uma versão feminina de Robin, o garoto prodígio, indica uma possível leitura contemporânea do processo de emancipação das mulheresao longo do século XX, o qual, tendo se iniciado no século XIX, constitui uma das aspirações centrais de Jane Eyre e discussões mais fortemente presentes na obra das irmãs Brontë. O diálogo encenado por Adèle e Jane no quadrinho final da tira reforça as rápidas modificações históricas decorrentes das conquistas feministas, absolutamente surpreendentes sob o ponto de vista da mulher do século XIX. A influência do gótico nas histórias de Batman e de Harry

Potter, bem como na própria construção de *JaneEyre*, é, aqui, desapropriada por uma virada cômica, demonstrando como o gótico e ohumor são dimensões suplementares (cf. HORNER e ZLOSNIK, 2005). O riso, alternativa ao nervosismo desperto pelo horror, é um dos instrumentos centrais pelos quais a paródia logra seu efeito desestabilizador e revolucionário também na pós-modernidade.

A influência de *Rebecca* estende-se para além das referências a *Jane Eyre* e à literatura em geral. Na música, o romance de Daphne du Maurier inspirou canções diversas, equalizando novas possibilidades de diálogo com a tradição. Canções como"Rebecca", do álbum *Glossolalia*, do vocalista da banda de rock *Kansas* Steve Walsh (2000), que recorta a narrativa original para recontá-la sob o ponto de vista turbulento de um Maxim de Winter assombrado pelo fantasma da culpa:

> I suppose I was the lucky one
> Returning like a wayward son to Manderley
> I'd never be the same
> In empty halls we drank a toast
> In sheets of rain I saw her ghost
> And listened to the sea call out her name
> I will be there for you, I will be there for you
> Sad Rebecca said that she would always be there
> Just for me
> My Rebecca, I will be there too[9]

Trata-se de uma canção de *heavy metal*, estilo evidentemente influenciado pelo gótico na preferência por imagens e interpretações sombrias, vestimentas negras, etemática

[9] "Eu achei que fosse o sortudoRetornando a Manderley como o filho pródigo Mas eu jamais seria o mesmoEm salas vazias nós brindamosNa chuva eu entrevi o fantasma dela E ouvi o mar chamar seu nomeEu estarei ao seu lado, ao seu ladoA triste Rebecca jurara que estaria sempre ao meu lado. Minha Rebecca, ao seu lado eu estarei, também". Tradução nossa.

ligada à morte e ao desamparo. Na canção de Walsh, Maxim expressa um desejo por Rebecca que pode ser compreendido como uma tentativa de substituí-la por uma nova esposa, ao que a narradora do romance de du Maurier se submete quando seguidamente procura transformar a si própria para melhor assemelhar-se à imagem idealizada da perfeita primeira esposa. A relutante transformação da narradora sem nome em Rebecca, recriada em estilo gótico nas imagens do duplo fantasmagórico contra o qual sua identidade será erigida, atenta para a dissolução de identidades coerentes e unificadas em tempos pós-modernos, e converte-se em ameaça à sobrevivência da personagem enquanto individualidade, acenando para as superstições de morte e aniquilamento que a imagem do duplo faz emergir. Na canção também intitulada "Rebecca", do álbum *Something Real* da banda de rock *Meg & Dia* (2006), a resposta da narradora é a assunção da identidade de Rebecca e anulação de si em função do exercício da dominação masculina: "Max, you're so distraught/Perhaps, I'll help you out/Your wife was so much more than me/But I can be her now"[10].

Rebecca localiza-se, portanto, a meio caminho de uma rede de referências que aconecta, a um só tempo, à tradição do gótico, em especial a *Jane Eyre*, a formas artísticas variadas, como a música, e por vezes contemporâneas, como *comic books*. Os movimentos da paródia e do pastiche, procedimentos criativos muito próximos, possibilitam a estruturação dessa rede de referências pós-moderna como pressuposto do gótico contemporâneo. O pastiche das convenções centrais da tradição que pode ser observado no romance de Daphne du Maurier — a heroína em perigo, os segredos de família, o duplo fantasmagórico, a mansão evocadora do castelo medieval — possibilita um comentário crítico sobre o valor do cânone, enquanto relativiza os pro-

[10] "Max, você está tão transtornado/Talvez eu possa ajudá-lo/Sua esposa era muito mais que eu/Mas eu posso ser ela agora." Tradução nossa.

cessos de eleição das obras canônicas e evidencia seu caráter interessado e parcial. A paródia desconstrutora e irônica direcionada aos textos da tradição, em especial por meio de gêneros textuais contemporâneos, por sua vez, produz possibilidades de reflexão sobre os caminhos da arte em suas relações com a história e o discurso, privilegiando o enfoque sobre a problemática do feminismo, do sujeito e da identidade fragmentada.

O gótico se apresenta, assim, como uma estrutura rizomada, em que coexistem multiplicidades e em que a hierarquia vertical que atribui valor diferenciado ao cânone inglês é constantemente subvertida em função da emergência de formas não-canônicasde reapropriação da tradição. A ideia de rizoma, desenvolvida por Deleuze e Guattari (op. cit.), abre caminhos para uma nova e possível visão sobre o processo de trânsito que o gótico contemporâneo protagoniza no campo da intervenção estética.

Emergindo de pontos dispersos, que apontam para uma nova cartografia do gótico e para uma retificação do valor de origem, o rizoma fundamenta temporalidades inaugurais e costura novas integrações entre textos e discursos cronologicamente dissonantes. Por isso, ainda que se afirme que o gótico em *Jane Eyre* tenha inspirado a criação de *Rebecca* ou se perceba a presença de ambas as obras no imaginário da contemporaneidade, também em formas de expressão artística que não a literária, a concepção de origem e a instauração de uma tradição partindo de um viés cronológico ignoram os procedimentos de heterogeneidade que se inscrevem no corpo do texto contemporâneo.

A tradição do gótico inglês transita, portanto, em novas temporalidades, na medida em que cada texto subseqüente desterritorializa o anterior e o segmenta de forma a relativizar seu valor em uma hierarquia que empodera o cânone. Essa noção quase borgeana de tradição assume, na

contemporaneidade, um novo modo de refletir sobre o passado, apropriando-se do barbarismo dos textos clássicos como um retorno autorreferente à tradição. Construído como fenômeno de produção em massa, que se dispersa mediante diversas mídias, o gótico contemporâneo pode ser visto, para além das páginas da literatura, em sua influência na música popular, nas artes plásticas, no desenho, em histórias em quadrinho, e outras formas artísticas, sob a configuração furiosa e indomável do rizoma.

Como se vê, o gênero gótico encontra-se em constante mutação, assimilando inquietações de tempos e espaços variados, atento a modificações históricas e à emergência de novos gêneros narrativos, consciente do uso de suas convenções e da ordem estética que mobiliza sua criação, o que faz dele um gênero privilegiado para uma reflexão acerca da dimensão textual e crítica da pós-modernidade.

Referências:

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey.* United Kingdom : Penguin, 2006.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London : Routledge, 2005.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre.* London : Penguin Classics, 1994.

CEIA, Carlos. Paródia. *E-dicionário de termos literários.* Disponível em:http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Ite mid=2. Acessado em: 10/03/2013.

CEIA, Carlos. Pastiche. *E-dicionário de termos literários.* Disponível em:http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Ite mid=2. Acessado em: 10/03/2013.

CEIA, Carlos.Pós-modernismo. *E-dicionário de termos literários.* Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=386&Ite mid=2. Acessado em: 01/08//2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa (Trads.). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca.* Lígia Pinheiro Caiuby e Monteiro Lobato (Trads.). São Paulo: Abril, 1981.

REBECCA. Produção: David O. Sleznick. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1940. (125 min). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=20LtU9Sj8yo.Acessado em: 10/03/2013.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. *Daphne du Maurier:* writing, identity and the gothic imagination. New York : Palgrave Macmillan, 1998.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. *Gothic and the comic turn.* New York : Palgrave Macmillan, 2005. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Ricardo Cruz (Trad.). Rio de Janeiro : Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Vinícius Dantas (Trad.). *Novos estudos*, n. 12, p. 16-26, 1985.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Ricardo Corrêa Barbosa (Trad.). Rio de Janeiro : José Olympio, 2011.

MEG & DIA. Rebecca. In: *Something real.* United States : Doghouse Records, 2006. 1 CD. (36 min). Faixa 6.

MODLESKI, Tania. The female uncanny: gothic novels for women. In: *Loving with avengeance*: mass-produced fantasies for women. New York : Routledge, 2008. p. 51-76.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade:* a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

PUNTER, David. *The literature of terror:* a history of gothic fictions from 1765 to the present day. London : Longman, 1996 (2 volumes).

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York : Penguin, 2011.

RUSS, Joanna. Somebody's trying to kill me and I think it's my husband: the modern gothic. In: *To write like a woman:* essays in feminism and science fiction. Indiana : Indiana University Press, 1985. p. 94-119.

SAGE, Victor et. al. *The gothick novel.* Hong Kong : Macmillan Press LTD, 1990.

SNITOW, Ann Barr. Mass Market Romance: Pornography for Women is Different. *Radical History Review*, v. 20, 1979, p. 141-161.

SPOONER, Catherine. *Contemporary gothic*. London : Reaktion Books, 2006. TROUTMAN, John. *Jane Eyre (part 3).* 2012. Disponível em: http://litbrick.com/comic/jane-eyre-part-3/.Acessado em: 10/03/2013.

VASCONCELOS, Sandra. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha dodesterro,* v. 62, p. 271-292, 2012.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto*: a gothic story. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=1qtNAAAAMAAJ&pg=PR56&lpg=PR56&dq=the+castle+of+otranto+preface+second+edition&source=bl&ots=-IceGtu4JW&sig=Ge8Be2CUedFv3FQh9Pso4SMzopk&hl=pt-BR&ei=q8iXTf_kMoWjtgeh5bGBDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEUQ6AEwBQ#v=onepage&q=the%20castle%20of%20otranto%20preface%20 second%20edition&f=false.>Acessado em: 01/04/2011.

WALSH, Steve. Rebecca. In: *Glossolalia.* United States : Magna Carta, 2000. 1 CD (52 min). Faixa 10.

QUESTIONANDO ALGUNS ARGUMENTOS-BASE QUE SUSTENTAM UM TIPO DE DISCURSO HUMORÍSTICO POLITICAMENTE INCORRETO

Mateus Pranzetti Paul Gruda[1]

Resumo: O discurso humorístico e seus mecanismos de funcionamento estão altamentedifundidos nas mais diversas práticas e discursos correntes (propaganda, jornalismo, meio político, entre tantos outros). Dentre suas manifestações particulares, o tipo de humor tido como mais transgressivo é aquele vinculado ao chamado politicamente incorreto, o qual, em tese, não faria concessões ou respeitaria quaisquer dos limites impostos pelo corpo social. Entretanto, propomos neste artigo uma clivagem entre um *humorismo politicamente incorreto acrítico* e um *humorismo politicamente incorreto crítico*, refletindo mais atentamente acerca da primeiracategoria, a qual se assenta, principalmente, sob os argumentos de que "piadas são só piadas" e de que a liberdade de expressão é alguma coisa de caráter completamente ilimitado.

Palavras-Chave: Humor. Politicamente incorreto. Piadas. Liberdade de expressão.

QUESTIONING SOME OF THE KEY ARGUMENTS THAT SUPPORT A TYPE OF HUMORISTIC DISCOURSE POLITICALLY INCORRECT

Abstract: The humoristic discourse and its mechanisms of operation are highly widespreadon the several current practices and discourses (advertising, journalism, political and many others). Among its specifics manifestations, the kind of humor that is

[1] Bacharel, Mestre e Doutorando em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Assis/SP/BR. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail para contato: mateusbeatle@yahoo.br

understand as the most transgressive is the one called politically incorrect, that, in theory, would not make any concessions or respect any limits imposed by the social body. However, in this article we propose a cleavage between a *uncritical politically incorrect humor* and a *critical politicallyincorrect humor*, reflecting more attentively about the first category, which is based mainly onarguments that "jokes are only jokes" and that the freedom of expression is characterized as something completely unlimited.
Keywords: Humor. Politically incorrect. Jokes. Freedom of expression.

Em nosso trabalho de pesquisa de doutorado estamos tomando o discurso humorístico como objeto de estudo, o qual, como demonstra a extensa literatura existente (para citarmos somente algumas das tantas obras: ALBERTI, 1999; BREMMER; ROODENBURG, 2000; GEIER, 2011; GRUDA, 2011; MINOIS, 2003; PINTO, 1973), se fez e se faz presente ao longo da trajetória da humanidade, detendo, de um ponto de vista teórico, diversas configurações e desdobramentos sociais, bem como, provocando distintas reações por parte das estruturas de poder e nas correntes depensamento, para além do riso que usualmente ocasiona. Tendo sido considerado por alguns, como algo maldito, diabólico, espécie de vício condenável, etc., enquanto outros o apontaram como algo virtuoso, de bom tom, meio auxiliar do esclarecimento e da sabedoria, parceiro da subversão a ordem instituída, dentre tantas outras características.

Neste artigo, focaremos e discorreremos sobre uma modalidade específica deste tipo de discurso, a qual tem sido difundida fortemente nos últimos anos, sobretudo pelos meios de comunicação de massa (principalmente em programas televisivos) e no mundo do entretenimento em geral, qual seja: o chamado humorismo politicamente incorreto. De

um ponto de vista dialético, um discurso politicamente incorreto existe em contraposição a um discurso politicamente correto. E como este indica alguns limites à existência, aquele se fundará na transgressão ou quebra das limitações impostas. Destarte, de um modo geral, o humorismo que for caracterizado como politicamente incorreto, fundamentalmente assim o será por transgredir os limites estabelecidos, sejam estes quais forem. Entretanto, se esta ação, por assim dizer, transgressora não for acompanhada de quaisquer reflexões ou não tiver a crítica e a autocrítica como aliadas (a segunda apenas se faz presente quando o humorista alega até mesmo fazer piadas consigo próprio, o que o deixaria livre para zombar de toda ou qualquer coisa), tal humor se aproximará daquilo que aqui categorizaremos por *humor politicamenteincorreto acrítico*.

Se partirmos da ideia de que a nossa percepção quanto à reafirmação dos preconceitos e das violências sociais é ludibriada pela Razão Cínica — um dos pilares estruturante da contemporaneidade, como diagnosticam Safatle (2008), Sloterdijk(2012) e Žižek (1992, 1996) —, estas ações de ratificação, dentro do *humorpoliticamente incorreto acrítico*, se darão por uma via de agressividade muito maisintensa e explícita. Agressividade esta, que, muito mais cínica, se respalda especialmente na argumentação de que "piadas são só piadas" e de que a liberdade de expressão é alguma coisa de caráter completamente ilimitado. Sobre estes dois argumentos-chave, os quais são largamente utilizados para defender e fornecer substrato ao *humor politicamente incorreto acrítico*, nos debruçaremos de forma crítica e atenta mais adiante em nosso texto.

Metodologia

Para analisarmos os argumentos que citamos logo acima, nos valemos de concepções, princípios e procedimen-

tos teórico-práticos propostos pelo referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso francesa (AD). Nesta corrente de pensamento, os sentidos dos discursos se constroem a partir das interpretações que deles se realizam, as quais dependem igualmente das diferentes formas e materialidades em que a linguagem dispõe tais sentidos (ORLANDI, 1996). Esta compreensão nos leva a entender que os mais distintos tipos de discursos não apresentam dizeres explícitos. E, ao seguirmos a metodologia proposta pela AD, buscamos desvelar os modos de funcionamento dos discursos, atentando sobremaneira para aquilo que não se encontra visível em suas superfícies, até porque interpretar em AD é tentar ver através da opacidade, uma vez que, segundo esta corrente teórica, a linguagem não é transparente.

Deste modo, explicitar as formações ideológicas e inconscientes com as quais o discurso a ser estudado se vincula e as quais o estruturam se torna tarefa fundamental (ORLANDI, 1999; PÊCHEUX, 1997). Embora, valha a advertência de que tais interpretações são abertas, visto que "[...] como sabemos, a questão dos sentidos é uma questão que não se fecha." (ORLANDI, 1996, p. 10). E, para além disso, estas interpretações são igualmente construídas e constituídas de modo sócio-histórico e dialético, portanto representam um feixe de luz, dentre os tantos possíveis, sobre o que está sendo analisado e estudado.

"Piadas são só piadas"

Iniciemos nossas reflexões destrinchando o argumento de número 1 de que"piadas são só piadas". Segundo Freud (1995), as frases de espírito[2] representam fendas abertas

[2] Como o termo chiste, consagrado pelas primeiras traduções brasileiras da obra freudiana, é traduzido e compreendido por Mezan (2003), o qual as diferencia das anedotas, principalmente por estas necessitarem

momentaneamente na repressão, as quais dão vazão para que impulsos e desejos inconscientes sejam percebidos pelo consciente, e são divididas em dois tipos: inofensivos e tendenciosos, "[...] caracterizando-se os segundos por ocultarem um impulso obsceno, sádico ou cínico, enquanto os primeiros se limitariam ao jogo técnicocom as palavras." (MEZAN, 2003, p. 116-117). Embora Mezan (2003) também atribua ao tipo "inofensivo" a capacidade de burlar com aquilo que está sob a égide do interdito, em outras palavras, a frase de espírito inofensiva detém igualmente a condição de por vezes vincular críticas, ainda que estas sejam menos facilmente perceptíveis.

Como exemplo de uma frase de espírito inofensiva, temos uma piada contada por Heinrich Heine e recuperada por Freud (1995), na qual um sujeito pobre afirma que um rico o tratou de forma "familionariamente". Nesta simples composição envolvendo os termos "familiar" e "milionário", o pobre traduz o comportamento duplo do sujeito rico, que pretensamente lhe tratou como um igual, ao mesmo tempo em que procurava demarcar implicitamente a distância socioeconômica existente entre ambos. Tal comentário do sujeito pobre, aparentemente inofensivo, ri e expõe sutilmente a falsidade do personagem abastado.

Outra manifestação comum das frases de espírito inofensivas são os personagens ou as representações cômicas que parodiam personalidades públicas altamente conhecidas (como um político ou um artista de renome) ou marcas de grandes empresas, e para tal intento têm seus nomes formados pela troca de uma letra ou duas do nome do parodiado (em alguns casos, a nova palavra possui som similar ao da palavra original), formando outra palavra a qual fará referência a algum atributo ou defeito, seja físico ou de caráter des-

do gestual e do visual para ocasionarem o riso, enquanto as frases de espírito se inserem especificamente no domínio da linguagem verbal.

tas (empresas) ou daquelas (personalidades). No programa humorístico televisivo "Casseta e Planeta Urgente", ao longo da década de 90 do século XX, por exemplo, o ex-presidente brasileiro Fernando Henrique Cardoso era tratado por *Viajando* Henrique Cardoso, o que denotava certo apreço do político pelas viagens, sobretudo internacionais, e consequentemente abandono de trabalhar pelas questões nacionais (aqui temos uma referência a um suposto defeito de caráter), enquanto em outro programa televisivo veiculado atualmente, o "Pânico na Band", há um personagem chamado *Tucano* Huck, o qual parodia o apresentador de televisão*Luciano* Huck (a referência aqui se trata ao fato do apresentador ter nariz grande, talqual o bico de um tucano, e para promover esta associação de ideias o nome próprio Luciano é trocado por um substantivo que possui som similar, no caso Tucano).

Quanto à frase de espírito tendenciosa, podemos citar mais um exemplo dado por Freud (1995, p. 73): "uma esposa é como um guarda-chuva; mais cedo ou mais tarde toma-se um táxi". Nesta frase, segundo o autor, estão explicitadas ideias de que o casamento se trata de um arranjo para satisfazer sexualmente o homem (protegê-lo da"chuva" de tentações existentes em cada vestido — como se pode notar, a relação da mulher como um objeto e a ideia invertida de que a mulher existe única e exclusivamente para seduzir o homem, o que justificaria a compreensão de que aquela está sempre disponível em termos sexuais, não são privilégios de nosso tempo presente). Contudo, ainda assim, se conforme o passar do tempo se fizer necessário ao marido, este pode pagar uma prostituta para se realizar sexualmente (a metáfora de se tomar um táxi que é um meio de transporte pago). Outro caso correlato é o das piadas que relacionam as pessoas negras com macacos, nas quais o riso (maiormente realizado por parte de, evidentemente, não negros) mascara os impulsos de superioridade perpetrados pelo racismo, que se apoia em uma visão ancorada na ideia de que há raças inferi-

ores e, consequentemente, próximas de animais irracionais e não humanos.

A frase de espírito tendenciosa, deste modo, afirma, ainda que metaforicamente, posturas e visões de mundo, as quais em tese não poderiam ser enunciadas abertamente por conta das repressões ocasionadas pelas relações sociais. Em outros termos, pontuando de uma forma generalizada, as frases de espírito/piadas (sejam inofensivas ou tendenciosas) não são neutras, desprovidas de sentidos outros ou originárias de lugar nenhum, ao contrário disso, pela perspectiva freudiana que aqui referenciamos brevemente, nestas frases estão embutidos desejos e impulsos formados inconscientemente, os quais, ao emergirem ao consciente, trazem consigo ideias que correntemente são e estão interditas e/ou proibidas de serem enunciadas, explicitando-as.

Possenti (2005) aponta que as piadas decorrem, bem como os seus modos possíveis e distintos de ocorrerem, por estarem vinculadas diretamente a um solo fertilizado pelas condições sócio-históricas em que estão sendo produzidas, as quais refletem os conflitos e os preconceitos existentes, os valores aceitos e rejeitados à época, os estereótipos, as representações e processos de subjetivação vigentes, etc.

Além disso, este autor afirma que as piadas trabalham com um "[...] discurso proibido, subterrâneo, não oficial [...]" (POSSENTI, 2005, p. 25) acerca dos temas mais diversos, sendo que, maiormente, se valem de temáticas consideradas tabus ou de olhares fundados em convencionalidades outras.

Como em um exemplo dado por Possenti (2010) que, embora o discurso corrente seja de que as pessoas casem por amor, as piadas dirão que as pessoas se casam por dinheiro ou por outros interesses que em nada se relacionam com o amor pelaparceira ou parceiro. Assim, temos que, se por um lado o discurso das piadas romperá com um discurso convencional e tradicional (matrimônio = amor), por outro estará

apenas reafirmando uma nãoconvencionalidade (matrimônio = interesse financeiro) que, de tão utilizada e gasta, torna-se também de certa forma convencional e tradicional — vale assinalar que não compreendemos que isto seja algo problemático, apenas pontuamos que não se pode deixar de perceber esta constituição de uma espécie de discurso humorístico "não oficial oficializado", por assim dizer.

O escritor Antonio Prata, em depoimento dado ao documentário "O Riso dos Outros" (2012) de Pedro Arantes, resumiu bem uma visão recorrente que questiona a afirmação singela *isso é só uma piada*, disse Prata: "o humor é sempre um conteúdo disfarçado, então ele pode dizer que foi só uma brincadeira [...] as piadas não têm um fundo de verdade, elas são a verdade com nariz de palhaço.". Em outras palavras, o discurso vinculado pelas piadas não é apolítico, desprovido de ideologias e/ou intenções, ao contrário disso, como afirma o cartunista Laerte no mesmo documentário:"[falando de modo a parecer outra pessoa] você não tá querendo levar a sério isso que eu falei, né? [respondendo peremptoriamente a si mesmo com o seu própria tom de voz] Mas, isso é a sério! Quer dizer, é aquilo que eu tava falando, o discurso humorístico é também um discurso ideológico, ele diz coisas. Por mais que a intenção seja divertir as pessoas enquanto comem a batata frita". Ambas as declarações se relacionam de algum modo com ideias freudianas quanto às *frases de espírito*, conforme Mezan (2003, p. 114) observa-as, as quais são "[...] um modo socialmente aceitável de criticar ou ofender a outrem, e a razão desta tolerância reside justamente no modo disfarçado com que a injúria é lançada.".

Assim sendo, as piadas não podem ser consideradas como instrumentos de linguagem meramente lúdicos ou tão somente a serviço da indústria do entretenimento, as piadas, majoritariamente, representam exatamente o que querem dizer, seja para criticar os costumes sociais (exemplos: os

casamentos ocorrem por interesses econômicos, não pelo amor entre o casal; promover manifestações contra as injustiças é considerado ato de baderna, promovido por pessoas desocupadas e maconheiras; entre outros), ou para ofender e/ou promover determinados grupos sociais (exemplos: pobre é ignorante; @s homossexuais são todos promíscu@s; etc.). Embora, ainda assim, aqueles humoristas que as proferiram podem, pelo fato de haver certa tolerância ao conteúdo de cunho cômico, o que torna opaca as intenções subreptícias contidas neste tipo dediscurso, se respaldar de que não tencionavam dizer o que efetivamente disseram em suas piadas — ainda que de modo difuso tenham realmente dito aquilo.

Por mais que o debate seja praticamente interminável acerca do grau de influência que as piadas podem ter em termos sociológicos ou educativos, e ainda que estas, segundo Possenti (2010), não tenham tais nortes como guia, é pouco crível que não produzam, defendam e/ou se coadunem com determinadas visões específicas e ideológicas de mundo, como, por outro lado, apontou o mesmo Possenti (1995) em outro de seus muitos trabalhos em que toma as piadas como objeto e *corpus* de estudo e reflexão. O humorista se respaldar na assertiva de que uma piada nada representa além de si mesma é alguma coisa pouco sustentável ou criteriosa, pois o conteúdo destas (piadas), ainda que dentro de um universo de regras e intenções próprias a um discurso humorístico global, estará sim vinculado ao real e ao social (POSSENTI, 2010) e, portanto, carregaram sim certo peso em seus bojos, não sendo manifestações discursivas insignificantes ou desprovidas de qualquer importância e/ou responsabilidade para com o coletivo.

A liberdade de expressão é alguma coisa de caráter ilimitado?

Atenhamos-nos agora ao segundo argumento-base que dá sustentação a um *humorismo politicamente incorreto acrítico*, a questão da liberdade de expressão ser ounão ser alguma coisa de caráter ilimitado. Na "Declaração Universal dos Direitos Humanos" proclamada em Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) no mês de dezembro do ano de 1948 — a qual, vale a ressalva, não pode ser encarada como completamente universal e global, para uma visão crítica acerca disto ver: Santos (1997) e Žižek (2010) —, a ideia da liberdade de expressão está assim formulada em seu artigo XIX: "Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e idéias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras." (UNIC Rio, 2000, p. 9). Porém, a liberdade de se expressar não é posta enquanto ilimitada, como podemos depreender do segundo parágrafo do artigo XXIX da mesma Declaração Universal: "No exercício de seus direitos e liberdades, todo ser humano estará sujeito apenas às limitações determinadas pela lei, exclusivamente com o fim de assegurar o devido reconhecimento e respeito dosdireitos e liberdades de outrem [...]" (UNIC Rio, 2000, p. 13-14). Por conseguinte, o respeito ao outro está embutido no próprio exercício da liberdade de se expressar. O que de forma alguma anula a possibilidade do conflito pelas discordâncias de pontos de vista distintos, até porque a expressão, compreendida como manifestação dos discursos, também está condicionada aos embates históricos e sociais que se cristalizam nos discursos (MAINGUENEAU, 1997).

O maior problema associado ao *humor politicamente incorreto acrítico* nesta questão é o seu entendimento unilateral na construção de seu discurso, pois, ao esquecer que este é fruto das relações sociais (ORLANDI, 1999; PÊCHEUX,

1997), ignora completamente a possibilidade do contraditório com relação as suas colocações humorísticas. Desta maneira, diferentemente do que o *humor politicamente incorretoacrítico* espera e tal como na terceira lei de Newton (2002), em que toda açãocorresponde a uma reação de sentido contrário, piadas preconceituosas ou racistas proferidas terão sim respostas e protestos por parte dos movimentos sociais[3] que se sentirem ofendidos. E tal contraofensiva não se caracterizará necessariamente como tentativa de censura, como apregoam os humoristas questionados por piadas que fizeram contendo tais temáticas. De modo contrário, os questionamentos são pertinentes quando relembram que o humor feito exclusivamente sob a égide dos preconceitos, dos estereótipos e da ofensa agressiva e gratuita não contribui para a crítica das desigualdades existentes, apenas auxilia a propagá-las e a reafirmá-las.

Diversamente do que ocorre no *humor cínico*[4], que mal se confronta direta e abertamente com seus críticos, o *humor*

---

[3] Segundo Gohn (2008, p. 336, grifo nosso), os movimentos sociais têm por características constitutivas e principais os seguintes aspectos: "[...] possuem identidade, têm opositor e articulam ou fundamentam-se em um projeto de vida e de sociedade. Historicamente, observa-se que têm contribuído para organizar e conscientizar a sociedade; apresentam conjuntos de demandas via práticas de pressão/mobilização; têm certa continuidade e permanência. Não são só reativos, movidos apenas pelas necessidades (fome ou qualquer forma de opressão); podem surgir e desenvolver-se também a partir de uma reflexão sobre sua própria experiência. Na atualidade, apresentam um ideário civilizatório que coloca como horizonte a construção de uma sociedade democrática.".

[4] Outra categoria dentro do discurso humorístico global que propomos em nossa tese de doutoramento. Sucintamente, o *humor cínico* se aproximaria de algum modo ao humorismo praticado nas comédias Antiga e Nova da Grécia antiga, as quais, de modo geral, escarneciam os vícios e as paixões e pretendiam moralizar a sociedade. Todavia neste humor de cunho cínico, ao modo que o cinismo contemporâneo estrutura-se, como neste aspecto particular fora diagnosticado por

politicamente incorreto acrítico não apenasrejeita ser criticado, como reduz seus opositores a meros patrulheiros do politicamente correto, termo este que pode ser entendido tanto de modo pejorativo, como positivo. Neste caso ele evidentemente é empregado de forma negativa, todavia pelas razões erradas, quais sejam: há a inferência e um reducionismo de que o politicamente correto trata-se tão somente de uma forma coercitiva de se moldar, maiormente, a linguagem cotidiana (BENTO, 2008; RIBEIRO, J., 2005), enquanto que uma de suas ideias centrais é propor reflexões acerca da realidade social vigente, a qual é permeada por desigualdades de diversas ordens (QUEIROZ, 2005; RIBEIRO R., 2000). Em outros termos, o caráter ditatorial que o *humor politicamente incorreto acrítico* atribui ao politicamente correto é, na maioria das vezes, exagerado, pois o fato de se propor questionamentos a ordem vigente implica em uma ampliação das liberdades coletivas, ao contrário do que ocorre na atualidade em que a liberdade irrestrita é privilégio de poucos grupos sociais dominantes. Assim, como pontuamos, este tipo de humor tem uma predileção por recusar qualquer diálogo com os discursos opostos, ou até mesmo completamente antagônicos, a ele.

Além disso, a Razão Cínica da contemporaneidade (SAFATLE, 2008; SLOTERDIJK, 2012; ŽIŽEK, 1992, 1996) age de modo radicalizado no interior do discurso do *humor politicamente incorreto acrítico*, uma vez que os preconceitos nocivos à noção de uma sociedade mais igualitária e fundada no respeito mútuo não apenas são enunciados sem constrangi-

Žižek (1992), a moralização serve para justificar a imoralidade dos preconceitos, das desigualdades e das opressões arraigadas no corpo social. Por isso, nas manifestações do *humor cínico* os adúlteros são representados como espertos, o cidadão corrupto é bem sucedido, a mulher feia deve aproveitar ao ser assediada sexualmente, o negro não deve se incomodar em ser tratado como um indivíduo caracterizado somente

mento algum pelos humoristas que se valem deste tipo de humor, como ainda são amplamente justificados pelas razões que discorremos antes (liberdade expressão ilimitada e "piadas são só piadas") e por esse cinismo da atualidade, o qual ironiza e anula o conflito entre as contradições postas ao legitimar ambas as posições (SILVA; BEER, 2011) e ao ocasionar aquilo que Safatle (2008) chamou por uma *ironização geral das condutas*, a qual não nega a aceitabilidade de posições e valores contraditórios concomitantes.

Assim, por exemplos, se pode ofender o grupo dos deficientes mentais, que já foi e é demasiadamente desfavorecido dentro do corpo social, ou enunciar que uma mulher feia deve agradecer o seu violador por ser estuprada, embora o número de casos de violência sexual contra as mulheres seja mais do que alarmante, e se respaldar no argumento de que se trata somente de puro e simples humorismo, o que tornaria aspiadas-agressão aceitáveis e/ou completamente normais/naturalizadas. E os que discordarem disto tudo que expusemos até então serão taxados como idealistas, ingênuos ou patrulheiros que estarão criando assuntos tabus ou lutando por causas desnecessárias (ou completamente perdidas, segundo os bastiões do *humorismopoliticamente incorreto acrítico*). "São os idiotas defensores do politicamente correto",sentenciariam os humoristas, os paladinos e/ou propagadores em geral deste humorismo de cunho *politicamente incorreto acrítico*. Para prosseguirmos e nos acercarmos de nossas considerações finais, relacionaremos estas ideias que viemos descrevendo com outro fenômeno igualmente conectado a esta lógica politicamente incorreta acrítica.

Outros apontamentos relacionados

Um acontecimento curioso envolvendo a ideia de um politicamente incorreto aproximada a esse que estamos descrevendo até então, embora não se inscreva explicitamente

no funcionamento discursivo do *humor* (tal observação deve ser feita, pois nestes casos que passaremos a comentar pode haver uso do recurso retórico da ironia, a qual é um dos mecanismos que proporcionam o funcionamento do discurso humorístico), é a profusão de livros que inundam o mercado editorial brasileiro ostentando títulos como "a história politicamente incorreta de tal coisa", os quais aparentemente detém grande capacidade de cativar uma parcela considerável do público leitor, a julgar pelos os números expressivos das vendas divulgados tanto pelas livrarias, como por revistas de grande circulação no país.

A aproximação com o *humor politicamente incorreto acrítico* diz respeito ao fato dos autores de tais obras pretenderem demonstrar elevado grau de crítica, como se estivessem cometendo grandes transgressões, enquanto escapam muito pouco de visões vigentes e sintonizadas à ordem estabelecida. De um modo geral, os autores desses livros direcionam suas críticas à história contada academicamente, a qual julgam ser majoritariamente tecida pelos intelectuais de Esquerda e, por conta disto, detentora e propagadora de uma falsa "correção" que deve ser desconstruída. Entretanto, o, por assim dizer, "malabarismo retórico" contido nestes livros politicamente incorretos(acríticos) desconsidera, ou, lançando mão do cinismo contemporâneo, assevera enxergar sem de fato fazê-lo, que ambas as narrativas (tanto as apresentadas em tais livros, como as que constam nas obras produzidas pela Universidade) estão vinculadas ematerializam as ideologias com as quais estão relacionadas (Cf. PÊCHEUX, 1997; MAINGUENEAU, 1997; ORLANDI, 1999).

Na própria introdução de um desses escritos (NARLOCH, 2009, p. 8), quando o autor afirma que: "alguém poderá dizer que se trata do mesmo esforço dos historiadores militantes, só que na direção oposta. [...] Este livro não quer ser um falso estudo acadêmico, como daqueles estudiosos, e sim uma provocação [...] com o objetivo de enfurecer um bom

número de cidadãos.", nos faz questionar se isto não se trata exatamente de reafirmar as visões correntes, até porque, em muitos casos, o conhecimento produzido no interior da Universidade mal consegue transbordar para além de seus muros e se alojar e sedimentar no repertório de conhecimentos gerais e comuns da sociedade. Além disso, por exemplo, apresentar os grupos armados de resistência ao golpe civil-militar instaurado em 1964 no Brasil como grupos compostos por pessoas cruéis, assassinas, idealistas e, principalmente, terroristas não transgride de todo (ou em quase nada) com uma imagem bastante difundida pela história oficial brasileira. Ao contrário disso, tais ideias vêm apenas a reforçar uma visão conservadora e corrente, não somente nos anos em que vivenciamos o terrorismo de Estado, como ainda vigente e sustentada atualmente por certa historiografia (ou, como prefere denominar o jornalista Paulo Henrique Amorim, em diversos *posts* de seu blog Conversa Afiada, pelo "historialismo" — o que segundo Amorim é uma mistura entre História e Jornalismo, sem ser nem uma coisa, nem a outra).

Igualmente, o afirmar-se politicamente incorreto neste contexto pretende apontar rompimento com visões pretensamente instituídas pelos movimentos progressistas ou revolucionários, todavia, reforçamos uma vez mais que estas perspectivas sequer são realmente hegemônicas. Ou seja, o que tal discurso que se autodenomina politicamente incorreto almeja combater é o desviante, o alternativo e o contra-hegemônico, não o amplamente normatizado e arraigado nos discursos, espaço e subjetividades coletivas. Um exemplo disto é a reivindicação por parte dos humoristas e/ou articulistas e pensadores associados ao *politicamente incorreto acrítico* de poder se referir aos negros por "macacos"; aos homossexuais por "bichonas", "gazelas"; a todos os nordestinos brasileiros por "baianos"; externar opiniões preconceituosas e classistas acerca dos pobres ("são todos uns vagabundos"); dentre outras ideias/opiniões, alegando que isto se refere a

real liberdade — do contrário estarão sendo alvos de censura — e a transgressão dos limites impostos por um suposto e implacável policiamento dopoliticamente correto vigente, porém, como já pontuamos, tais pensamentos apenas reforçam as desigualdades de forças sociais que se encontram amplamente postas e sedimentadas.

Considerações finais

Encerramos nosso texto salientando que nem todo humor politicamente incorreto se filia aos intentos que descrevemos, uma vez que há outras manifestações discursivas correlatas a este tipo particular de discurso, as quais se coadunam com ideias essenciais a um discurso humorístico global crítico e transgressivo frente os limites impostos pela desigual ordem vigente, visando expor, questionar e, por vezes, mesmo que momentaneamente, conseguir minar aquilo que dá substrato a este funcionamento desigual das relações sociais, como os pensamentos autoritários, conservadores e retrógrados. Enquanto que esse *humor politicamente incorreto acrítico*, o qual nos ativemos ao longo deste artigo, se encontra na tradição mais execrável dentro da história do discurso humorístico, qual seja: aquela perspectiva em que o humor tanto é parceiro da manutenção do *status quo*, como serve de instrumento à opressão por este praticada.

Pontuamos também que as categorizações que estamos propondo e procedendo em nossa pesquisa atual não pretendem aprisionar a riqueza e multiplicidade do discurso humorístico, ao contrário disto, tal ação de nossa parte se constitui em uma tentativa de aproximar regularidades existentes dentro deste, para explicitarmos e, concomitantemente, analisarmos seus modos de funcionamento.

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Zahar, Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BENTO, António. A língua da <<correcção política>>. In: SERRA, P.(Org.); FERREIRA, I. (org.). *Retórica e mediatização: da escrita à internet.* Covilhã: LabCom; Universidade da Beira Interior, 2008.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor.* Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CONVERSA AFIADA com Paulo Henrique Amorim. Disponível em: <http://www.conversaafiada.com.br>. Acesso em: 30 jul. 2012.

FREUD, Sigmund. Os Chistes e sua Relação com o inconsciente (1905). In: *Obraspsicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Vol. VIII. Trad.Margarida Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes?:* Uma pequena filosofia do humor. Trad. André Delmonte e Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GOHN, Maria da Gloria Marcondes. Movimentos sociais na contemporaneidade. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 47, p. 333-362, 2011.Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2012.

GRUDA, Mateus Pranzetti Paul. *O discurso do politicamente incorreto e do escrachoem South Park*. 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)- Faculdade deCiências e Letras, Assis, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Trad. Freda Indursky. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

MEZAN, Renato. *Freud:* a trama dos conceitos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

NARLOCH, Leandro. *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

NEWTON, Isaac. *Principia — livro 1*: princípios matemáticos de filosofia natural. Trad. Trieste Ricci et al. São Paulo: EDUSP, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso — Princípios & Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

O RISO dos outros. Direção: Pedro Arantes. Produção: Angelo Ravazi e Ricardo Monastier. São Paulo: Massa Real, 2012. Documentário online (52 min), son., color. Documentário vencedor do 1º concurso de documentários da TV Câmara promovido pela Câmara dos deputados. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LTxtEZGp58g>. Acesso em: 06 dez. 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997

PINTO, Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. *Revista Vozes de Cultura*, n. 3, v. 64, Petrópolis, p. 21-37, 1970.

POSSENTI, Sírio. A linguagem politicamente correta e a análise do discurso. *Revista deEstudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 125-142, 1995. Disponível em:<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/viewFile/1016/1127>. Acesso em: 20 out. 2012.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua***:** análises lingüísticas de piadas. 4. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2005.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

QUEIROZ, Antônio Carlos. Como é difícil quebrar preconceitos. *Observatório daImprensa*, ano 10, n. 328, 10 maio. 2005b. Disponível em:<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=328IPB007>. Acesso em: 12 dez. 2012.

RIBEIRO, João Ubaldo. Politicamente correto: linguagem e delírio autoritário. *Observatório da Imprensa,* ano 10, n. 327, 03 maio 2005. Disponível em:<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=327IPB004> Acesso em:13 dez. 2012.

RIBEIRO, Renato Janine. Grandeza e miséria do "politicamente correto". In: _____. *Asociedade contra o social*:o alto custo da vida pública no Brasil: ensaios. São Paulo:Companhia das Letras, 2000, p. 26-44.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica.* Trad. Marcos Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. Uma concepção multicultural dos direitos humanos. *Lua Nova,* São Paulo, n. 39, p. 105-124, 1997. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451997000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 dez. 2012

SILVA, Paulo José Carvalho da; BEER, Paulo Antonio de Campos. Sobre o cinismo em um tempo de identificações irônicas. *Trivum,* Rio de Janeiro, n. 1, v. 3, 2011, p. 84-98. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912011000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 dez. 2012.

UNIC Rio. Centro de Informações das Nações Unidas no Brasil. *Declaração Universaldos Direitos Humanos,* Rio de Janeiro, dez. 2000. Disponível em:<http://unicrio.org.br/img/DeclU_D_HumanosVersoInternet.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. Cinismo e objeto totalitário. In:_____. *Eles não sabem o que fazem:* o sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1992, p. 59-73.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma?. In:_____(org.). *Um mapa da Ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 297-332.

ŽIŽEK, Slavoj. Contra os direitos humanos. *Mediações*, Londrina, n. 1, v. 15, 2010, p. 11-29. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/6541/5947>. Acesso em: 05 dez. 2012.

QUESTÕES DE IDENTIDADE CULTURAL NOS ENSAIOS DE SILVIANOSANTIAGO

Rodrigo do Amaral Ferreira[1]

Resumo: Artigo em que se apresenta uma leitura dos ensaios de Silviano Santiago, tendo porobjetivo perceber o eixo temático que os relaciona, assim como a importância do pensamento da desconstrução francesa, especialmente o de Jacques Derrida, que serve ao ensaísta não apenas como arcabouço teórico para desvendar questões de dominação cultural, mas também como estratégia de leitura para discutir os paradigmas de identidade da produção ficcional e teórica brasileira que se formaram na modernidade.
Palavras-Chave: Dependência cultural. Desconstrução. Jacques Derrida. Cultura e literatura brasileira.

QUESTIONS OF CULTURAL IDENTITY IN SILVIANO SANTIAGO'SESSAYS

Abstract: Article that presents a reading of Silviano Santiago's essays, aiming to realizethe main theme that relates as well as the importance of thinking of French deconstruction, especially Jacques Derrida, which serves for the essayist not only as theoretical unravel issues of cultural domination, but also as a strategy for reading to discuss the paradigms of identity of fictional production and theoretical Brazilian which graduated in modernity.
Keywords: Cultural dependence. Deconstruction. Jacques Derrida. Brazilian culture and literature.

[1] Mestrando no programa de pós-graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

"O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo."

(Antonio Callado, Quarup).

"Antes de mais nada, tarefas negativas. É preciso se libertar de todo um jogo de noções que estão ligadas ao postulado de continuidade. [...] Como a noção de influência, que dá um suporte — antes mágico que substancial — aos fatos de transmissão e de comunicação."
(Michel Foucault, Arqueologia do saber).

Em sua obra *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago se propõe a discutir as relações culturais, de modo geral, e as literárias, de modo específico, ou seja, entre as matrizes culturais e a América Latina. Justificando o subtítulo da coletânea — *ensaiossobre dependência cultural* —, faz no ensaio de abertura uma releitura questionadora dacolonização europeia, buscando evidenciar suas consequências na tradição do pensar nos trópicos. Dessa forma, o autor opera um corte vertical no que sempre foi lido e interpretado de modo horizontal: a produção cultural latino-americana como contiguidade natural da europeia, uma vez que teríamos a mesma origem comum. Já na nota prévia o autor nos avisa que os ensaios configuram diversas abordagens sobre os textos artísticos, ao longo do tempo em que foram escritos, cujo objetivo foi o de "[...] colocar com precisão certos problemas levantados pelo texto e de resolvê-los com precaução metodológica e perspectiva histórica." (SANTIAGO, 2000, p. 7). Percebendo que publica seu livro — a primeira edição é de 1978 — em uma época de relativismo teórico, na qual as correntes críticas mutilam as metodologias de abordagem do texto literário umas das outras, o crítico tem o cuidado de fazer um reconhecimento do terreno que pretende adentrar,

o que não significa que seu objetivo seja estabelecer uma interpretação totalizante dos temas que intenta abordar. Assim, afiança o intérprete como intermediário entre o texto e o leitor, situando-os na época em questão:

> O intérprete perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio das gerações anteriores. Sabe ele que seu trabalho — dentro das circunstâncias atuais, quando não se pode mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor — é o de saber colocar as idéias no devido lugar. E estando elas no lugar, deve saber discuti-las, abrindo o leque de suas possibilidades para o leitor (SANTIAGO, 2000, p. 7).

Em 2004, vinte e seis anos após *Uma literatura nos trópicos*, Santiago lança nova coletânea de ensaios chamada *O cosmopolitismo do pobre*, forma final de suas publicações ao longo da década de 90 e início dos anos 2000 em periódicos, revistas especializadas e mesmo palestras. Aqui tem por objetivo discutir políticas de identidade, efeitos da globalização no processo de configuração da literatura brasileira moderna, suas relações com outras artes, seus veículos, a relação escritor-leitor, tendo como pano de fundo a tensão entre localismo e cosmopolitismo.

Para o recorte deste trabalho foram selecionados os ensaios que abrem as coletâneas citadas: *O entre-lugar do discurso latino-americano* e *Atração do mundo*, respectivamente. O objetivo consiste em delinear a continuidade de um projeto temático que surge no ensaio de 78 e mantém a sua pertinência, já que o autor o retoma, ainda que com outro foco, para demonstrar a manutenção de certas formas de pensar a identidade da literatura brasileira. Se no *Entre-lugar* Santiago adota a perspectivahistórica para reinterpretar a colonização por outra via que não a nacionalista ou a progressista, em *Atração do mundo* retira exemplos da ficção brasileira e da produção teórica acerca da literatura em que

versões de nacionalismos e progressismos aparecem. Além disso, busca-se perceber a importância do pensamento de Jacques Derrida, o pensamento da diferença, como arcabouço teórico do projeto de Silviano, ou seja, perceber como os escritos do filósofo da desconstrução francesa auxiliam na constituição de uma estratégia para tratar dos temas em questão.

As epígrafes escolhidas para abrir este trabalho são, propositadamente, as mesmas que abrem *O entre-lugar do discurso latino americano.* Uma literária e outra teórica, elas antecipam o teor do texto de Santiago, bem como a estratégia que utilizará para desenvolver seu tema: a dependência cultural. Por essa perspectiva, o confronto do jabuti com a onça pode ser interpretado como alegoria da relação entre América Latina e Europa, quando da colonização. O resultado inesperado, o surgimento de um novo ser com características de ambos, introduz de antemão, ainda que metaforicamente, o conceito-chave de entre-lugar. Às tarefas negativas de que fala Foucault corresponde à operação de corte vertical, conforme mencionado anteriormente, na ideia de continuidade histórica, que resultaria em considerar a literatura brasileira como uma extensão da portuguesa de modo estrito e da europeia de modo geral. Por meio da progressão histórica linear, a identidade da literatura nacional só poderia ser aferida a partir da noção de influência: o quanto dos modelos discursivos postos em circulação pelas matrizes culturais, mediante as obras influentes, há nas obras literárias daqui, por sua vez influenciadas. A escolha por Foucault não é gratuita e evidencia a consonância do pensamento de Santiago com os postulados da desconstrução francesa. Na citação, o conceito de história implicado refere-se à noção metafísica de história, definida no*Glossário de Derrida*, supervisionado pelo ensaísta à época em que lecionava na pós-graduação da PUC do Rio:

> O conceito metafísico de história, tomado como "história do sentido produzindo-se, desenvolvendo-se, realizando-se linearmente", encontra-se relacionado a todo um sistema de implicações escatológicas, teleológicas e a um determinado conceito de continuidade e de verdade pertencentes ao sistema filosófico que se busca desconstruir (SANTIAGO, 1976, p. 48).

Não se trata aqui da desconstrução de um sistema filosófico, mas é possível perceber essa designação de história subjacente à interpretação das relações culturaisentre centro e periferia, reguladas pela noção de influência. Tanto mais a periferia receba a influência do centro unificador e se aproxime dele, maior será o seu progresso histórico-cultural, ratificando a implicação teleológica de que fala a citação. Santiago começa o ensaio *Entre-lugar* referindo uma passagem do livro *Ensaios*, de Michel Montaigne, em que este faz uma citação de um episódio da História grega: a chegada do rei grego Pirro à Itália para combater os bárbaros. De antemão é preciso ressaltar que o enfoque numa citação em um texto, em uma nota de rodapé apresentada ou em um aspecto considerado menos relevante para a apreensão de seu assunto constitui uma das estratégias de leitura de Derrida. Ler pelas bordas do texto, suas margens, suas notas é facilitar o movimento suplementar que de certa forma obstrui a leitura baseada em oposições fundamentais, nesse caso, o dentro/fora do texto. Santiago nos diz no*Glossário* que a lógica do movimento suplementar busca evitar a leitura pautada poresses dualismos, favorecendo a disseminação de significados por meio das partes menos valorizadas do texto, potencializando sua dinâmica polissêmica e intertextual (SANTIAGO, 1976). Assim, após citar a referida passagem, Santiago ressalta o espanto do rei grego ao perceber a organização do exército inimigo, subestimado em razão de preconceitos anteriores ao conflito. Mostra que a citação serve a Montaigne para introduzir a questão dos antropófagos na América do Sul, provocando o leitor a se despojar de seus próprios preconcei-

tos antes de ter contato com o tema delicado em questão. Por sua vez, Santiago se utiliza da passagem para introduzir o que pretende discutir.

Inicialmente, cita as contribuições da Etnologia, braço da Antropologia que estuda, compara e interpreta as culturas a partir de suas características, composição étnica etc. É à Etnologia — tradução disciplinar da consciência ferida da Europa —, especialmente o trabalho desenvolvido por Lévi-Strauss, que Santiago atribui, citando Derrida, a responsabilidade por deslocar a cultura europeia como centro regulador do mundo, operando, portanto, um descentramento. Nesse sentido, o trabalho dos etnólogos de mapear o uso das palavras "animal" e "escravo" em escritos dos primeiros colonizadores torna-se fundamental para desmistificar o interesse da colonização em obter trocas culturais e pôr em relevo o caráter dominador que orientou tal atividade (SANTIAGO, 2000). Para citar um exemplo, ele utiliza a carta de Pero Vaz de Caminha, considerada um registro da literatura informativa brasileira, em que é possível resgatar no próprio texto a voz do índio dominado. Resistentes à instituição do deuscristão por meio da palavra, os indígenas apenas representavam, imitando os gestos dos missionários durante as missas. Tornava-se, então, necessário "Colocar junto não só a representação religiosa como a língua européia: tal foi o trabalho a que se dedicaram os jesuítas e os conquistadores a partir da segunda metade do século XVI no Brasil"(SANTIAGO, 2000, p. 13). Os povos selvagens deveriam passar da ordem da natureza para a ordem da cultura mediante a conversão religiosa e o aprendizado linguístico. Essa lógica de dominação visa a empreender o princípio da unidade, em que as civilizações colonizadas são inscritas no contexto da história ocidental por duplicação, mediante o apagamento das suas origens. Assim, a Europa,

> [...] à medida que avança, apropria o espaço sócio-cultural do Novo Mundo e o inscreve, pela conversão,

> no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontrara na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização (SANTIAGO, 2000, p. 14).

A noção de simulacro de que fala a passagem citada corresponde à lógica do complemento. Simulacro e complemento são dois conceitos que aparecem na teoria de Derrida. O complemento está diretamente relacionado à análise que se faz de determinado objeto, buscando preencher uma lacuna que se forma: o objeto analisado é decomposto para então ser reestruturado numa outra ordem paradigmática, cujo objetivo é fazer aparecer o seu significado subjacente. Reorganiza-se a ordem primitiva do objeto numa outra que, supostamente, o explicaria melhor (SANTIAGO, 1976). Ainda que não faça parte do recorte deste trabalho, o último ensaio d'*Uma literatura nostrópicos* apresenta uma definição do processo analítico que pode facilitar a compreensãoda noção de simulacro. Em *Análise e interpretação*, tal processo é caracterizado da seguinte forma:

> A análise é, antes de mais nada, um exercício de superposições de lógicas diferentes — diferentes, entendamos antes o termo: falando a *mesma coisa*, em níveis diferentes. As figuras representativas de uma-determinada forma de organização existentes *casualmente* no objeto de estudo devem suceder figuras de uma lógica *formal* capaz de englobar, em seu raciocínio, essa organização casual e de ajuntar ao objeto um simulacro (complemento, superposição, portanto) de nova ordem, que explicita melhor que a primitiva organização o verdadeiro e profundo significado do objeto (SANTIAGO, 2000, p. 201).

Nesse sentido, o Novo Mundo se configura como o palco onde são representados os valores europeus. A colonização resulta, porém, na constituição de uma sociedade mestiça, que põe em suspenso a noção de unidade — resultado da suposta origem comum para dominador e dominado —, uma vez que os valores europeus, principalmente os códigos linguístico e religioso, sofrem contaminações progressivas por parte da cultura dos povos colonizados: o jabuti que faz do crânio da onça o seu escudo. Santiago percebe nessa contaminação, que resulta na mestiçagem, a possibilidade de estabelecer, no cenário ocidental, a diferença da cultura latino-americana (SANTIAGO, 2000). Feita a sua releitura desse período histórico, passa então a tratar especificamente das questões acerca da produção literária, bem como dos discursos críticos acerca dela. Não deixa de notar, entretanto, que a crítica literária, até a época da publicação do ensaio, é marcada pelo eurocentrismo e sua reformulação no neocolonialismo, cujo reflexo é no campo literário o estudo de fontes e influências. Ele, então, se posiciona contra tal método que"[...] reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio [...]"(SANTIAGO, 2000, p. 18). Reconhece que o espaço disciplinar da literatura comparada é o ideal para discutir as relações entre a literatura latino-americana e a europeia, por exemplo, mas se posiciona contra o método da investigação de fontes e influências que possui afinidades com o discurso neocolonial totalizante, uma vez que por essa via a única possibilidade de o artista latino-americano inscrever sua obra no horizonte da cultura ocidental é aproximar-se o mais possível do centro regulador que é o modelo europeu. É a partir da perspectiva antropófaga de Oswald de Andrade que o crítico vai buscar estabelecer o entre-lugar da literatura latino-americana.

Depois de citar um ensaio de Roland Barthes de sua fase pós-estruturalista, *S/Z*, em que faz uma leitura do conto

Sarrasine, de Balzac, Santiago utiliza a distinção que o escritor francês estabelece entre textos *legíveis* e textos *escrevíveis*. A primeira categoria corresponde àqueles textos que são lidos, mas não são reescritos, ou seja, não oferecem um modelo que incite o leitor-escritor a reescrevê-lo de forma suplementar. Já os textos escrevíveis apresentam a esse leitor-escritor um modelo produtor que o compele a sair da posição de consumidor e passar a de produtor de textos: a obra é lida, seu modelo é assimilado e o leitor passa a categoria de autor, após meditação sobre a obra que lhe serve de referência (SANTIAGO, 2000). A partir dos conceitos barthesianos, Santiago desenvolve as categorias comparativas de textos *invisíveis* e textos *visíveis*. Osprimeiros são os textos que preservam o modelo que lhe serve de inspiração, ou seja, são as semelhanças que se podem perceber na obra segunda em relação à primeira. Por sua vez, os textos visíveis são os que estabelecem uma diferença em relação ao modelo, surpreendendo-o em sua imanência — entendida como a existência no próprio sujeito ou objeto de seus fins. Procede-se, desse modo, uma transgressão ao modelo, acrescentando-lhe uma camada suplementar, que põe em suspenso o seu fechamento:"O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão." (SANTIAGO, 2000, p. 25). Aqui, o ensaísta fala em prisão como forma de comportamento aludindo à noção de Robert Desnos,"formas prisões", citada no ensaio, que, na perspectiva comparada, regula a criação do leitor-escritor latino-americano. Como exemplo literário, Santiago cita *Pierre Menard,autor del Quijote*, conto de Jorge Luis Borges no qual o personagem-título desejava(re)escrever o Dom Quixote sem nada alterar em relação ao modelo, demonstrando "[...] a recusa do 'espontâneo', e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente [...]" (SANTIAGO, 2000, p. 24).

O subtítulo de *Atração do mundo*: políticas de globalização e identidade na moderna cultura brasileira introduz o principal objetivo do ensaio: explicar como as obras selecionadas, literárias e críticas, estabelecem um paradigma de identidade que se alterou ao longo do século XX — o ensaio é a forma final de uma palestra proferida pelo autor na universidade da Califórnia em 1995. A primeira obra selecionada é *Minhaformação*, de Joaquim Nabuco, livro de memórias, publicado em 1900. O caminhopercorrido pelo ensaio visa a mostrar que a concepção de Nabuco sobre a identidade da literatura brasileira seria revista pela geração modernista de 1920 e, em seguida, pela geração de 30. Por fim, objetiva apresentar os desafios da produção literária e da teoria na contemporaneidade. Nabuco define a cultura brasileira como resultado das tendências universais mais as tendências particularistas (SANTIAGO, 2004). Aparece como um indivíduo cosmopolita, espectador da peça que se desenrola no palco da modernidade ocidental, ou seja, na Europa. Sua escrita, como nos mostra Santiago, apresenta o conflito do intelectual da elite: observar e participar da construção da nação recém independente ou lançar-se ao mundo para conhecer na "origem" as tendências definidoras dos paradigmas culturais de todo o mundo: "A dupla incapacidade para viver a política nacional e dela participar ativamente é decisão do indivíduo: por umlado, é consequência de julgamento sobre a situação local, por outro, decorrência da curiosidade intelectual pelas coisas do mundo" (SANTIAGO, 2004, p. 13).

A tensão entre cosmopolitismo e localismo é uma constante no texto do escritor diplomata, que deseja, por um instinto de nacionalidade, que sua pátria avance rumo ao desenvolvimento, mas a constatação do atraso o impele a dirigir seu olhar para os grandes problemas da modernidade — as questões universais — em detrimento das coisas locais. Assim, faz uma distinção entre Política com P maiúsculo, relacionada à História da Europa, e política simplesmente,

relacionada à história de seu país (SANTIAGO, 2004). O projeto de constituição da identidade da cultura brasileira de Nabuco se opõe ao de José de Alencar, considerado por aquele como anacrônico, uma vez que em lugar do progresso histórico que deveria seguir o Brasil, de modo a aproximar-se do grande centro europeu, Alencar preferiu buscar uma nacionalidade que enaltecesse e ao mesmo tempo diferenciasse o Brasil. Suas obras reescrevem a "origem" do Brasil de modo inverso: *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, publicados nessa ordem, tratam, respectivamente, da luta dos indígenas contra o branco invasor; o primeiro contato entre branco e índio; o retrato de uma época anterior à chegada dos portugueses (SANTIAGO, 2004). O símbolo nacional determinado por Alencar não pode, entretanto, resolver o problema da nacionalidade:

> A identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-las os nativistas, isto é, os políticos com p minúsculo. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é "ausência", determinada por um movimento de tropismo(SANTIAGO, 2004, p. 15).

O movimento de tropismo é estimulado pela força unificadora do centro europeu, fazendo com que a História que lá se desenrola seja vivida como estória pela América Latina. Ao escolher a obra de Nabuco, Santiago objetiva mostrar que a inquietação do escritor quanto à identidade da literatura brasileira é, na verdade, algo como um espírito de época. Ele percebe esta tensão entre localismo e cosmopolitismo mesmo em Machado de Assis, mais especificamente em seu ensaio *Instinto denacionalidade*, de 1872, como que antecipando o teor da escrita de Nabuco. Nesteensaio, Machado se opõe ao apego alencariano pelo nativismo, diferencia a independência literária da independência política e afirma que "O que se deve exigir do escritor, antes de tudo é certo sentimento

íntimo que o torna homem do seu tempo e doseu país" (ASSIS, apud SANTIAGO, 2004, p. 17). Em oposição à busca de um vocabulário típico do país e da tematização de seus assuntos característicos, bem como a utilização do índio como símbolo nacional, Machado parece crer que a definição do que seja a cultura brasileira não está na exteriorização do interior nacional. A expressão artística do Brasil deve passar por um processo de acatamento dos valores que lhe são externos, mas não tão estranhos, em virtude da colonização. Esse processo de interiorização é que pode levar à consciência do que é verdadeiramente nacional (SANTIAGO, 2004). A leitura que o ensaísta faz desse ensaio machadiano não deixa de perceber a marca do discurso eurocêntrico:

> Sua postura mais crítica vis-à-vis do nativismo se respalda em atitude eurocêntrica, semelhante à encontrada e já assinalada em Nabuco. De maneira peremptória, afirma ele que "a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano e nem dela recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos nossa personalidade literária". O desprezo do autor pela contribuição cultural indígena não deixa ser também lamentável (SANTIAGO, 2004, p. 18).

Com o surgimento da vanguarda modernista na década de 1920, o paradigma da identidade da literatura brasileira é alterado. Mencionando a publicação das correspondências de Mário de Andrade, em que este fazia clara oposição à percepção de Nabuco sobre a cultura brasileira, Santiago mostra que as ideias da Semana de Arte Moderna tinham inicialmente um matiz cosmopolita, que deveria efetuar a apreensão dos valores estéticos estrangeiros, de acordo com a política da antropofagia cultural de Oswald de Andrade, mas não sem antes rever o passado histórico a partir da traição da memória, como proposta por Mário, mediante a paródia, por exemplo. A leitura de sua vasta correspondência mostra o poeta "[...] entregue à tarefa didática não só de contrapor ao

pensamento eurocêntrico das nossas elites o abominado passado nacional, como também de reabilitar este pelo viés da multiplicidade das culturas populares [...]"(SANTIAGO, 2004, p. 23). A conversa direta com seus companheiros escritores foi o meio que o poeta encontrou para disseminar os ideais modernistas, tentando evitar o avanço da "moléstia de Nabuco", segundo ele mesmo disse. Santiago descreve essa mudança de paradigma mostrando que o objetivo das vanguardas era promover o desrecalque na oposição cosmopolitismo/localismo, em que o primeiro termo é hierarquicamente superior ao segundo. Ao promover a inversão, abre-se espaço para asmanifestações populares, o que poderia resultar em tornar a arte brasileira cosmopolita, sem com isso abdicar de sua individualidade artística:

> Na década de 1920, os modernistas afirmam que a superioridade da Europa, quando reconhecida e mimetizada pelo intelectual brasileiro, levava-o a encarar a coisa brasileira por dois pólos opostos, também complementares: por um lado, a corrente nativista *idealizava* o autóctone como puro e indomável [...] e, por outro lado, a corrente cosmopolita *recalcava* o que era produto do processo sócio-histórico de aclimatação da Europa nos trópicos (o mulato e a arte barroca de Aleijadinho, por exemplo). A vacina contra a moléstia de Nabuco só seria encontrada num manifesto de vanguarda européia, se o seu leitor brasileiro tivesse antes passado pela fase de enfrentamento do passado nacional: "Nós já temos" — escreve Mário — "um passado guassu e bonitão pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente". Referir o passado nacional ao presente significa, em primeiro lugar, entrar em terreno minado: enfrentar o eurocentrismo machadiano na sua forma veladamente racista, defendido nos anos 1920 com unhas e dentes por Graça Aranha. Significa, em seguida, voltar à lição da vanguarda européia, bus-

> cando agora não mais a modernidade técnica dos futuristas, mas um ponto de apoio que estaria nos movimentos artísticos que, na própria Europa, propunham o questionamento dos padrões de arte eurocêntricos. Apoiados neles, a indagação sobre o passado nacional significaria aqui o "desrecalque localista", tarefa efetivamente realizada pela vanguarda nos trópicos (SANTIAGO, 2004, p. 25).

Essa percepção da estratégia modernista evidencia a continuidade do projeto de Santiago iniciado no ensaio de 1978. A sua releitura do processo de colonização da América Latina, objetivando situar o lugar do discurso literário tido por periférico no contexto ocidental está em consonância às concepções modernistas da década de 20. O desrecalque localista de que fala a citação libera o peso do passado histórico e possibilita marcar o entre-lugar da literatura brasileira, assinalando sua diferença. Se, no entanto, o paradigma da geração de 20 buscou estabelecer a diferença da produção cultural brasileira a partir de critérios culturais, a estética da geração de 30 buscou a universalidade da literatura através de critérios político-econômicos. Para essa época, pesa a hierarquia desenvolvido/subdesenvolvido, cujo objetivo é valorizar a produção que retrata a periferia, como as obras regionalistas, por exemplo. Santiago classifica essa estética, de roupagem marxista, como teleológica, retomando o conceito deDerrida, pois "[...] reprime a imaginação do escritor e, ao mesmo tempo, aguça e redireciona o seu olhar para o espetáculo miserável da realidade brasileira."(SANTIAGO, 2004, p. 30). Por essa perspectiva, o paradigma da geração de 30 é, decerto modo, uma reciclagem do lamento romântico pelo autóctone, ao querer reescrever outro passado nacional, e, em vez de operar o desrecalque na oposição hierárquica, o reforça, mesmo denunciando as mazelas nacionais, mostrando um Brasil consequência da colonização europeia, reafirmando, portanto, o centramento.

Depois de considerar outros textos literários e propostas teóricas para o entendimento da formação da identidade cultural do Brasil, como a de Caio Prado Júnior, na década de 40 ou o texto de Roberto Schwarz, *As idéias fora do lugar*, de 1970, que discute e desconstrói a noção da originalidade brasileira, Santiago faz uma síntese dos projetos das gerações de 20 e 30, afirmando que eles influenciaram a produção da teoria da literatura. É dito que ambos adotam uma perspectiva universalista, instituindo uma polarização cultura x economia. Se para os modernistas de 20 importava o pluralismo para entender a realidade nacional, contribuindo para isso as manifestações culturais de diversos níveis, para os da geração de 30 cabia entender o Brasil a partir do viés exclusivamente econômico, que orienta as relações interculturais. A teoria da literatura, enquanto saber geral e institucionalizado sobre as obras literárias, absorve essas duas perspectivas modernistas:

> Ao contrário do que se poderia supor uma cabeça com vocação autoritária, cada modelo a seu modo suplementa e reconforta o outro, dramatizando para as novas gerações as conquistas e os impasses de culturas que, por serem dependentes, não deixam de almejar valores universais (SANTIAGO, 2004, p. 37).

O reconhecimento do cenário relativista em que se encontram os estudos literários já havia sido feito por Santiago no seu livro de 78. Em *Atração do mundo*, ele nos mostra como esses dois modelos vêm sendo questionados atualmente pelas novas gerações, marcadas pelas reivindicações multiculturais. Diz que o modelo econômico foi o mais questionado, talvez porque tenha perdido a força de apoio partidária de base marxista. Já o modelo de 20, sofreu mudanças em virtude da ditadura militar. Sobre esse aspecto, ele parece falar de si mesmo, ao dizer que "[...] o intelectual brasileiro que trabalha com a desconstrução do etnocentrismo perde o otimismo nacionalista dos primeiros modernistas, reveste-o

de cores cépticas [...]" (SANTIAGO, 2004, p.38), diante da violência praticada pelo Estado. Mesmo a perspectiva multicultural, no diz, parece dividir opiniões: a questão da hegemonia dos valores norte-americanos em território nacional é um exemplo. Ainda assim, seus principais objetivos giram em torno da afirmação dos direitos das minorias, e isso também se reflete na produção da teoriada literatura, bem como na produção de textos ficcionais — a temática da valorização daemancipação feminina, para citar um exemplo. No jogo do multiculturalismo orientadopela globalização marcada por constantes avanços tecnológicos, que fragmenta as políticas de identidade, a literatura busca afirmar o seu lugar como discurso expressivo da cultura nacional. Assim, é possível atestar a atualidade do ensaio de 78, quandoSantiago afirma que o lugar da literatura brasileira é na verdade um entre-lugar, situadono jogo da assimilação e da expressão, para promover a transgressão aos esquemas devalores cristalizados.

Referências

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria para a investigação dodiscurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária*: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA., 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* 4ª ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques.*Gramatologia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2ª ed. Niterói: EdUFF, 2001.

NASCIMENTO, Evando. (Org.). *Jacques Derrida*: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANTIAGO, Silviano. "Atração do mundo". In*: O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. (Sup.) *Glossário de Derrida.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino americano". In*: Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

REESCREVENDO A IDENTIDADE NACIONAL: "O ÚLTIMO VOO DOFLAMINGO" E SUAS FACES PÓS-COLONIAIS

Dionísio da Silva Pimenta[1]

Resumo**:** Neste artigo nós analisaremos o romance*O último voo do flamingo*, escrito por MiaCouto, através de uma leitura pós-colonial, demonstrando como a narrativa constrói uma crítica política à administração de Tizangara, metonímia de Moçambique. Neste sentido, observaremos alguns recursos estéticos que o romance utiliza, tais como a sátira, o insólito, a tradição e a partilha discursiva, que funcionam como mecanismos de expurgação de um governo político corrupto.
Palavras-Chave: Leitura pós-colonial. Literatura moçambicana. Crítica política.

REWRITING THE NATIONAL IDENTITY: "O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO" AND ITS POST-COLONIAL FACES

Abstract**:** In this article we will analyse the novel*O último voo do flamingo*, written byMia Couto, through the post-colonial reading, showing how the narrative constructs a political criticism to the Tizangara administration, metonymy of Mozambique. In this way, we will demonstrate some aesthetic resources that the novel uses, such as the satire, the unusual, the tradition and the discursive sharing, that work as mechanisms of expurgation of a corruptible political government.
Keywords: Post-colonial reading. Mozambican literature. Political criticism.

---

[1] É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos), São Carlos, São Paulo. Formado em Letras — Português/Inglês, desenvolve pesquisa de mestrado em seu segundo ano, sob a orientação do Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, tendo como foco a ficção contemporânea moçambicana, especificamente o romance *O últimovoo do flamingo*, e a teoria pós-colonial. E-mail: toescrevendoprodionisio@yahoo.com.br.

O último voo do flamingo sob uma leitura pós-colonial

Pensar a literatura produzida em contextos pós-coloniais exige uma reflexão sobre a relação do sujeito com sua terra, sua língua, sua sociedade e sua cultura. No caso de Moçambique, país que passou por um profundo e complexo processo de colonização por Portugal e, logo após a independência, por uma guerra civil, contabilizando a morte de milhares de pessoas, notamos que o pós-independência marca uma nova relação do sujeito com a História, aproximando-se daquele fenômeno elucidado por Walter Benjamim (1994), posto que não se trata de uma história horizontal, um objeto circunscrito num tempo vazio e homogêneo, mas de um temposaturado de "agoras". Trata-se, também, de uma (re)escrita da história que, ao assumir o discurso de nacionalidade, fará emergir *tensões* entre aqueles que outrora eram colonizados.

De acordo com o pesquisador Stuart Hall (2006b), não há uma relação linear entre o colonial e o pós-colonial, como se o último atestasse simplesmente o fim do colonialismo, assemelhando-se ao termo pós-independência. O crítico defende a ideia de que os novos estados, outrora colônias das nações europeias, proclamados após a década de 1970, são fracos do ponto de vista econômico, possuem altas taxas de subdesenvolvimento e vivem ainda sob o auspício de movimentos nacionalistas da independência e numa pobreza extremada. Ainda assim, muitas dessas nações estão inseridas em uma economia de mercado, um neoliberalismo desenfreado que acaba por acentuar as desigualdades tanto internas quanto externas à nação. Segundo o autor,

> [...] o pós-colonial não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, 'o pós-colonial' marca a passagem de

> uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra [...]. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do 'alto' período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadas e colonizadoras. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global... (HALL, 2006b, p.54).

Dessa forma, o pós-colonialismo não pode ser compreendido simplesmente como uma sucessão cronológica em que os problemas coloniais foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos, mas como um disseminador de múltiplas temporalidades. Os problemas do colonialismo, tais como a exploração, a marginalização, a opressão e o subdesenvolvimento passam a persistir enquanto resquícios que, regidos e transformados por processos de continuidade e ruptura, acabam por configurar um cenário *neocolonial*.

O que notamos *a priori* com o termo é a sua dupla inscrição que assinala um movimento maior do que a marcação temporal do prefixo "pós": trata-se da transferência de um poder outrora Imperial para um outro sistema de economia global, em que o sistema desregulamentado de mercado livre, o livre fluxo capital e osinteresses pelos modelos ocidentais operam uma desigualdade estrutural, tanto em nível macro (Moçambique, por exemplo, em relação a outros países) quanto micro (os conflitos entre nativos nas esferas política, étnica e de gênero).

Na mesma direção argumentativa, afirma Inocência Mata (2003) que, sendo trans-histórico, o pós-colonial agencia a sua existência após a descolonização e independência política, o que não quer dizer uma linearidade temporal, pois

a liberdade e a independência política não significaram o fim das amarras coloniais, muito pelo contrário, já que novas formas de poder foram criadas. Desse modo, o pós-colonial reflete sobre a própria condição periférica da nação, tanto em nível estrutural como conjuntural:

> [...] se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta para a neutralização dos seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas — e caberia, aqui, recuperar o substantivo plural 'pós-coloniais', proposto por Ella Shohat: 'pós-coloniais' que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos dos sistemas políticos, enfim, os marginalizados do processo de globalização económica, geradora de periferias culturais. O que importa hoje estudar são os efeitos das relações de poder, seja entre entidades diferentes externas, seja entre entidades que participam do mesmo espaço interno. Isto é, a teoria pós-colonial tem de se deter na dinâmica das relações entre centro e periferia, mesmo se periferias internalizadas... (MATA, 2007, p.40).

Trazer essas reflexões acerca do termo pós-colonial ajuda, segundo Mata, a iluminar as fissuras do instrumental teórico tradicional da teoria literária, pois a passagem do objeto ético para o estético reside numa grande problemática nas literaturas africanas de língua portuguesa, que consistem, basicamente na língua e na cultura, materiais que formam a identidade do sujeito.

A autora, em tom mais interrogativo do que avaliativo, propõe enxergar as literaturas africanas de língua portuguesa sob a punção pós-colonial ao observar as atividades técnico-compositivas que a mesma lança mão com o intuito de deslegitimar um projeto monocolor de nação:

> [...] as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram-se na encruzilhada de uma dupla demanda: a catarse dos lugares coloniais, ainda não processada, uma vez que o colonial é ainda uma presença obsidiante, e não apenas em literatura, e a revitalização de uma nova utopia que os escritores buscam através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeto (o 'repensamento' do projeto monolítico de naçãoe de identidade nacional, mas buscando construir uma nação) (MATA, 2003, p.49).

Opera-se não uma ruptura com o cânone ocidental e a tradição literária africana, mas um agenciamento de estratégias discursivas cuja função é colaborar com a constituição de um mosaico cultural. Ainda assim, o pós-colonial demanda uma (re)escrita e repaginação de identidades culturais, trabalhando as catarses dos lugares coloniais, bem como as tensões pós-coloniais: "[...] a atual escrita africana mobiliza estratégias contra-discursivas que visam à deslegitimização de um projeto de nação monocolor em todos os sentidos..." (Ibidem, p.57).

Posto isso, observaremos no romance *O último voo do Flamingo*, de Mia Couto, como a vila de Tizangara pode representar ficcional e metonimicamente a nação moçambicana durante a década de 1990 através das faces de um poder político corrupto e falido. Nesse sentido, nos apoiamos nos dizeres de Inocência Mata (2003), ao afirmar que o insólito, o absurdo e o fantástico como enfrentamento do real na obra de Mia Couto podem ser considerados características de uma punção pós-colonial que opera de modo catártico, por meio da ficção, uma transformação do *modus operandi* sob o qual se encontra a sociedade moçambicana. Além disso, acrescentamos também a veia satírica, a apropriação da tradição autóctone e a partilha discursiva como possíveis vetores de uma estética pós-colonial que juntos buscam promover uma (re)escrita da História e Identidade de Moçambique.

Desestabilizando o poder: a veia satírica

Buscando organizar o povo para receber a delegação que viria da capital, em meio àquela situação trágica (as explosões dos capacetes azuis) e cômica, por deixar os órgãos sexuais como vestígio, Estêvão Jonas, administrador corrupto de Tizangara, tenta arquitetar uma recepção que demonstre uma possível *ordem* vigente naquele lugar. Contudo, a chegada da delegação da capital com soldados nacionais e das Nações Unidas, do ministro e do responsável pela investigação, o italiano Massimo Risi, é tomada por uma *desordem* e uma *irreverência*, ambas provocadas por um cabrito malhado:

> A ordem para evacuar dali o caprino veio tarde demais: as sirenes já invadiam a praça. Num segundo, as velozes viaturas encheram a praça de poeira e ruído. De súbito, a travagem aflita. E escutou-se um baquesurdo, o fragor de um carro embatendo num corpo. Era o cabrito. O bicho voou que nem uma garça felpuda e se estatelou num passeio próximo. Não morreu instantâneo. Antes, ficou por ali, manchado e desmanchado, amplificando seus berros pelo mundo (COUTO, 2008, p.24).

O episódio, tacitamente satírico[2], responde à falsa "normalidade" que EstêvãoJonas — ladrão de dinheiro e objetos públicos — estava forjando, desestabilizando o poder

[2] Carlos Ceia, em seu *E-Dicionário de termos literários*, ao distinguir termos como paródia, pastiche, plágio, paráfrase e sátira, afirma que esta última é uma censura de um texto pré-existente, promovendo a ridicularização dos fatos, a auto-reflexividade e a utilização da ironia como elemento retórico, constituindo, assim, uma atitude de protesto. Matthew Hodgart (1969) que, ao retratar os possíveis temas da sátira, aponta uma relação íntima da mesma com a política, podendo ser uma forma de atacar criticamente o governo ao sugerir uma reforma daquela condição.

político em Tizangara que mal consegue controlar um cabrito. O artifício estético de crítica do autor Mia Couto também pode ser lido em relação ao governo moçambicano pós-independente, aproximando-se da fala do crítico Néstor García Canclini, quando este pontua o papel de recursos estéticos como a sátira e a ironia nas representações artísticas contemporâneas da América Latina. De acordo com o crítico:

> Quando não conseguimos mudar o governante, nós o satirizamos. Nas danças do Carnaval, no humor jornalístico, nos grafites. Ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente, erigimos nos mitos, na literatura e nas histórias em quadrinhos desafios mascarados (CANCLINI, 2008, p. 349).

Diante do mistério em relação à explosão dos boinas azuis, tem-se, no universo cotidiano, um crime a ser resolvido. No entanto, há de dizer que o enredo e as personagens não colaboram para um gênero romance policial, em que o caso é resolvido e explicado por meio de perícias e provas; pelo contrário, o romance formula uma desconstrução do gênero na medida em que utiliza o "insólito" como mecanismo de explicação.

De acordo com Carmen Tindó Secco, o fim das utopias libertárias e a emergência de um neoliberalismo transnacional nas economias periféricas de África assinalam uma transformação nas propostas romanescas das Literaturas Africanas emLíngua Portuguesa, através do humor cínico e do "falso policial", traços de romances históricos atuais:

> Os "falsos romances policiais" contemporâneos se afastam dos textos de suspense e enigma, à Sherlock Holmes. Efetuam uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar adispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, onde, em muitos países, a corrupção é generalizada e instituída por poderes paralelos e, até mesmo, centrais (SECCO, 2008, p.146).

Ademais, um jogo de interesses políticos e econômicos é evidenciado na narrativa quando o delegado das Nações Unidas argumenta que o seu chefe em Nova Iorque requer uma explicação plausível sobre os acontecimentos, sem lendas nem folclore, pois já havia cinco soldados mortos e, pelo dinheiro que o governo de Tizangara estava recebendo, esse era o momento de retribuir: "*—Explodem? Como éque explodem sem minas, sem granadas, sem explosivos? Não me venha com conversa.Quero tudo gravado, aqui"* (COUTO, 2008, p.31).

De acordo com Carmen Tindó Secco, este momento pode ser lido também como aquele em que o romance realiza uma leitura crítica da própria nação moçambicana em tempos pós-coloniais de globalização econômica, erigindo "[...] uma caricatura cáustica e sarcástica dos problemas vivenciados por Moçambique entre o fim dos anos 90 e inicío dos 2000..." (SECCO, 2008, p.148).

(Re)escrevendo o mito e a tradição

Retomando Ana Mafalda Leite (2003), em seu estudo sobre as personagens na obra de Mia Couto, centramo-nos na figura da personagem Temporina e no seu papel dentro da narrativa que é o de ensinar o Italiano Massimo Risi a desvendar os meandros culturais por onde circula Tizangara. Para isso, a personagem perlabora um mundo narrativo e mediador, traduzindo uma experiência cultural ao investigador, uma vez que, tal como enseja o seu próprio nome, é um sujeito híbrido, capaz de transitar entre dois tempos, o presente, com corpo de moça, e o passado com rosto de velha:

> — Tenho duas idades. Mas sou miúda. Nem vinte tenho.
> — Madonna zingara! — suspirou Massimo, abanando a cabeça.

> — Tenho cara de velha porque recebi castigo dos espíritos.
> — Madonna zingara! — repetia o italiano.
> — Castigaram-me porque se passaram os tempos sem que nenhum homem provasse da minha carne (COUTO, 2008, p.61-62).

O Italiano é tomado por um estranhamento o qual continua quando Temporina o leva ao casarão de sua falecida tia:

> Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortênsia e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos.
> — *Por isso eu lhe pergunto, Massimo: qual vila o senhor está visitando?*
> — *Como assim qual vila?*
> — *É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes — Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas* (Ibidem, p.67).

Aos olhos de Massimo é evidenciado um mundo cultural gestado pela fusão entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, e didaticamente explicado por Temporina. Compreendemos que a personagem conduz o italiano a um rito de aprendizagem, buscando mostrar o espaço cultural de Tizangara, uma terra cujo olhar escapa de uma rotulação ocidental. Para tanto, Temporina, enquanto mediadora da cultura local, ensina Massimo Risi a caminhar e a entender os desígnios da terra:

> — Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.
> — Como não sei andar?
> — Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar.
> [...]
> — Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino (Ibidem, p.68).

A necessidade de aprendizagem da cultura, que passa a ser explicada por uma lógica do insólito[3], significa também uma (re)inscrição da tradição cultural africana no corpo da escrita, na medida em que elementos culturais autóctones são recuperados. Para além da relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, os provérbios, os ditos, as confissões, os extratos de diálogos, as crenças, os depoimentos, as palavras e as falas que aparecem no início de cada capítulo também funcionam como expressões de um universo cultural oral, cujo papel é semantizar a *letra* (escrita) através da *voz*(tradição oral).

Ainda assim, podemos perceber como o papel dos velhos contadores de histórias, os "griots", detentores e transmissores de conhecimento e sabedoria nas culturas tradicionais ágrafas do continente africano é, então, recriado, enquanto elemento autóctone, dentro da narrativa de Mia Couto. De acordo com Laura Padilha,

> Na festa do prazer coletivo da narração oral, entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do *griot*, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria (PADILHA, 1995, p.15).

[3] De acordo com Nogueira, o termo pode ser entendido como "[...] o que é desusado, incomum, infreqüente, sobrenatural, incerto, raro, extraordinário, terrível, excepcional, inusitado, extravagante, excêntrico, não-habitual, esdrúxulo, etc., enfim, o que rompe com ou frustra as expectativas do senso comum vigente" (NOGUEIRA, 2007, p.69).

Sendo assim, Mia Couto (re)encena no texto literário o papel dos *griots* e (re)afirma a força da diferença, marginalizada pela cultura do colonizador, através da apropriação dos bens simbólicos da tradição, por meio de duas personagens: a mãe do Tradutor e seu pai, o velho Sulplício. Segundo Jorge Vicente Valentim "Sulplício e aMãe do Tradutor impregnam a narrativa de tonalidade mítica, na medida em que trazem a metáfora do voo e do sonho, representada pela imagem do flamingo" (2005, p.89).

A mãe do personagem assume esta função na medida em que semantiza a narrativa com a história do flamingo contada ao Tradutor. Ave típica dos litorais moçambicanos, que servem muitas vezes de roteiro para os pescadores perdidos, os flamingos tem o papel de empurrar o sol para que o dia chegue ao outro lado do mundo:

> Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E ei-lo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um beber de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liláceos.Tudo se passando como se um incêndio. Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra (COUTO, 2008, p.115).

O alegórico mito sobre o flamingo, "Ícaro fabular" que, cansado desse mundo quer fazer seu último voo, vencer as barreiras e os limites desse céu e encontrar outro é, como nos propõe o desfecho da narrativa, tanto uma metáfora ao fim da vila Tizangara pela força tradição, descontente com os rumos em que a nação se enveredou após a independência, quanto um sonho de uma nova situação sócio-política.

Dessa forma, a obra de Mia Couto, ao (re)criar um universo fabular autóctone no corpo da escrita, reivindica a força da tradição oral no espaço moçambicano, outrora apagada pelos rumos políticos que a terra tomou nas mãos de governos corruptos.

A partilha do discurso narrativo: vozes em dissenso

O enredo em *O último voo do flamingo* utiliza o recurso de partilhar o discurso narrativo com os personagens. De acordo com Ana Mafalda Leite, o tradutor de Tizangara vai organizando no corpo da narrativa os depoimentos das personagens da aldeia, tais como o feiticeiro Zeca Andorinho, o padre Muhando, a prostituta Ana Deusqueira, o administrador Estêvão Jonas e a velha-moça Temporina. Contudo, esses depoimentos escritos ao italiano Massimo Risi despistam o investigador na medida em que vão fragmentando o foco narrativo: "[...] como uma narrativa percorrida de veios de muitas cores; os motivos que levaram às explosões dos capacetes azuis efabulam-se em diferentes vozes que desorientam e impossibilitam a escrita do relator das NaçõesUnidas, Massimo..." LEITE, 2000, p.254.

Dito isso, reportamo-nos ao relato da segunda explosão, explicado através de um relatório do administrador local que se encontrava nas intimidades com Ana Deusqueira, dentro da administração, durante o acontecido:

> Foi quando vi voar em minha direcção um órgão de macho, mais veloz que fulminância de relampejo. Me berlindaram os olhos. Ainda hoje gaguejo: fica-me a língua à procura da goela quando tento descrever o sucedido. [...]. Pois o tal sexo voador, depois de rasar a minha pessoa, se foi pespregar na pá da ventoinha. E ficou rodopiando lá no tecto, como equilibrista nas alturas do circo (COUTO, 2008, p.92).

Este episódio, construído também sob o signo satírico, ao deixar como único vestígio da explosão o órgão fálico, representante por excelência de uma sociedade patriarcal, desautoriza o poder da autoridade da vila, Estêvão Jonas, questionando os seus atos ilícitos. O soldado explodira em um momento no qual se preparava alguns cabritos para o ministro levar para a capital. Ainda assim, pode-se dizer que o pênis também funciona como crítica ao mau uso do aparelho administrativo público já que Estêvão Jonas estava fazendo sexo com Ana Deusqueira dentro da administração.

Segundo o crítico Jorge Valentim, a figura do pênis dentro do romance representa uma espécie de carnavalização do momento político, metaforizando a impotência do patriarcado, a ineficiência e a vulnerabilidade da ordem imposta. Desse modo,

> [...] há toda uma ironia, uma sátira aos podres poderes vigentes, que, na tentativa de centralização e monopólio, não conseguem sedirecionar, antes perderam o rumo e, como o pênis decepado, preso à ventoinha fálica, apontam para todas as direções sem sequer definir-se por uma, desnorteados como estão na própria artimanha do discurso...(VALENTIM, 2005, p.81).

Para o administrador, o caso dos explodidos poderia ser feitiço encomendado por causa do enteado Jonassane que estava envolvido com malta de roubo e de drogas. Estêvão tinha desviado uma ambulância de saúde para o moço fazer uns negócios de transporte. Comprometido em esquemas de corrupção, Estevão subestima o povo:

> O povo fala sem nenhuma licença, zunzunando sobre as explosões. E dizem que a terra está para arder, por causa e culpa dos governantes que não respeitam as tradições, não cerimoniam os antepassados. Eles falam assim, citado e recitado. Que posso fazer? São pretos, sim, como eu. Contudo, não são da minha ra-

> ça. Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. Aceito. Mas esta gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho deles. Trabalhar com as massas é difícil. Já nem sei como intitular-lhes: massa, povo, populações, comunidades locais. Uma grande maçada, essas maltas pobres, se não fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada (COUTO, 2008, p.95).

Ora, por estes episódios, retomamos a argumentação do pós-colonial articulado pela pesquisadora Ella Shohat para compreensão das relações de poder na narrativa de Mia Couto. Com isso, podemos afirmar que o comportamento de Estêvão Jonas, alguém que lutou pela independência política do povo e, logo após, começou a tirar proveito do cargo, por meio de desvios e roubos, (re)encena um outro contexto histórico, agora marcado não só pelos conflitos entre nações, mas também por lutas internas pelo poder, por periferias internas, pela exploração de minorias étnicas e pela corrupção mais ou menos generalizada. Stuart Hall, discutindo o termo pós-colonial segundo as afirmações de Ella Shohat, diz ainda que:

> Segundo Shohat, o pós-colonial é politicamente ambivalente porque obscurece as distinções nítidas entre colonizadores e colonizados até aqui associadas aos paradigmas do 'colonialismo', do 'neocolonialismo' e do 'terceiro mundismo' que ele pretende suplantar. Dissolve a política de resistência, uma vez que 'não propõe uma dominação clara, nem tampouco demanda uma clara oposição'(HALL, 2006b, p.96).

De acordo com a pesquisadora, o termo é capaz de promover uma negociação entre identidade e diferença, ruptura e continuidade, não sinalizando o fim das relações de poder. Pelo contrário, há um redimensionamento de atores sociais e papéis para umanova era, capaz de travestir formas de colonialismo tanto internas quanto externas à nação, marcando a (des)territorialização das culturas e, consequen-

temente, das identidades dos povos. Segundo a autora, é preciso entender o termo

> [...] como um movimento que vai além de um binarismo relativo, fixo e estável, mapeando as relações de poder entre'colonizador/colonizado' e 'centro e periferia'. Tais rearticulações sugerem um discurso mais matizado, que leva em conta o movimento, a mobilidade e a fluidez... (SHOHAT, 1996, p.329)[4].

Mesmo coletando depoimentos por meio de gravador e k-7s, ao longo da narrativa, o italiano se vê mais perdido ainda, como demonstra o depoimento do Pe. Muhando que, chegando escoltado por policiais na porta da administração, afirma ter sido ele o autor das explosões. A explicação do padre sobre o porquê ter explodido os soldados retoma, mais vez, a veia satírica:

> [...] o soldado que explodiu era um homem feio. Tinha os tomates maiores que os do boi-cavalo. Até a andar-se se ouviam, os badalões dele. [...]. É que já voavam abutres de rapina sobre a copa da grande árvore. Seria chamar desgraça se se deixassem aquilos assim, à disposição dos bichos. Nunca mais haveria sossego, caso os pássaros engolissem os mbolos do estrangeiro... (COUTO, 2008, p.123).

Nesse sentido, a enunciação do Pe. Muhando, já não tão quite com as devotas obrigações sacerdotais, dessacraliza o discurso religioso, tanto pelo ato que diz ter feito (ter explodido alguém), quanto pelo acordo com quem faz (um feiticeiro), sem mencionar, é claro, o modo como ele retrata o órgão fálico.

---

[4] A citação traduzida é de minha autoria. Segue aqui a referência em inglês: "[...] as a movement beyond a relatively binaristic, fixed and stable mapping of power relations between 'colonizer/colonized' and 'center/periphery.' Such rearticulations suggest a more nuanced discourse, which allows for movement, mobility and fluidity..." (SHOHAT, 1996, p.329).

Após a morte do irmão de Temporina, morto depois de pisar numa mina, Massimo Risi e o Tradutor são surpreendidos por um novo fato insólito ao chegarem à pensão: o desaparecimento das letras e das imagens das provas em papel que o Italiano estava reunindo para os seus chefes.

Depois disso, encontram o Zeca Andorinho na entrada do edifício que os leva até sua casa e confessa que os soldados da ONU morriam porque estavam sendo enfeitiçados por *likaho* de sapo:

> Fazia esse feitiço por encomenda dos homens de Tizangara. Ciúme dos locais contra os visitantes. Inveja de suas riquezas, ostentadas sópara fazer suas esposas tontearem. Carecia-se de castigo contra os olhares compridos dos machos estrangeiros. Sobretudo, se fardados de soldados das Nações Unidas (Ibidem, p.146).

Zeca ainda tece uma crítica aos governantes corruptos, ao afirmar que "Nem a terra, que é propriedade exclusiva dos deuses, nem a terra é poupada das ganâncias. Nada é nosso nos dias de agora. Chega um desses estrangeiros, nacional ou de fora, e nos arranca tudo de vez" (Ibidem, p.152). O feiticeiro reconhece assim a existência de uma relação neocolonial quando nomeia de estrangeiro alguém da própria nação e acrescenta que tais atos estão levando Tizangara "para onde não há lugar nem data"(Ibidem, p.152):

> O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio das nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós (Ibidem, p.154).

Este trecho demonstra que Estêvão Jonas, ao assumir o poder, depois da luta pela libertação do seu país, passa a deslocar a sua identidade, aproximando-se, então, da identi-

dade do colonizador, na medida em que seu comportamento vai revelando vestígios coloniais e gestando relações neocoloniais.

Boaventura de Sousa Santos também argumenta que, se o discurso colonial criou os pólos de Próspero (colonizador/ Portugal) e Caliban (colonizado/Moçambique), o discurso pós-colonial aponta para a ambivalência e a hibridez entre Próspero e Caliban, resultando em imagens identitárias de *Próspero-Calibanizado* e de *Caliban-Prosperizado*, que também passam por jogos de poder (re)encenados dentro da próprianação.

Todo o discurso da personagem é carregado de um forte teor crítico, que não poupa o comportamento do administrador Estêvão Jonas, quando este lhe pede para parar com os arrebentamentos: "Agora, eu recebo ordem de um Jonas? Aqui, emTizangara? Ele é estrangeiro, tal igual ao senhor. Minhas obediências são a outros poderes" (COUTO, 2008, p.152).

Depois disso, é a vez do velho Sulplício dar o seu depoimento. Estando fora de modernidades e criticando o gravador de vozes ("Quem assegurava que aquilo não seria para fazer feitiços, lá na Europa? Feitiços contra nossa pobre terra, já tão martirizada" Ibidem, p.185), Sulplício resolve dar o seu depoimento, como voz da tradição que emerge e busca o seu lugar num tempo marcado pela modernidade da escrita:

> Para si, meu filho, para si que estudou em escola, o chão é um papel, tudo se escreve nele. Para nós, a terra é uma boca, a alma de um búzio. O tempo é o caracol que enrola essa concha. Encostamos o ouvido nesse búzio e ouvimos o princípio, quando tudo era antigamente (Ibidem, p.186).

O velho faz uso do gravador, aparelho simbólico da modernidade para criticar os resquícios coloniais arraigados nas estruturas políticas da sua terra, bem como os represen-

tantes da ONU, ao afirmar que a eles competia manter vigente uma ordem em que eles seriam os patrões. A resistência do velho Sulplício em relação à modernidade europeia levanos a pensar justamente nas contradições armadas entre modernização e modernismo, em que temos, de modo similar ao que pontua Néstor Canclini (2008) ao contexto latino-americano, uma rearticulação entre o tradicional e o moderno a partir de movimentos de hibridação.

Sendo assim, podemos afirmar que as enunciações dessas personagens apontam para os interstícios culturais de Moçambique, desconstruindo a ideia de uma nação horizontal e homogênea por meio de conflituosas cosmovisões, alegorizadas pela força da tradição (Sulplício e a Mãe do Tradutor), pelas periferias internas (a prostituta Ana Deusqueira), pela religião (Pe. Muhando e Zeca Andorinho) e pela corrupção generalizada (Estêvão Jonas). De acordo com Ana Mafalda Leite,

> Cada personagem, sua estória e invenção introduz uma cor no arco irizado e mágico do romance. Massimo vai de confusão em atordoamento, na impossibilidade de entender as falas narrativas, mesmo com um tradutor. Porque a língua que os moçambicanos estoriam diz outros sentidos, além das palavras; alegoriza-se e inventa-se continuamente percorrida pela lógica anímica da mundividência dos seus falantes (LEITE, 2000, p.254).

As personagens deslocam e (re)escrevem no corpo da língua portuguesa a nação enquanto uma comunidade imaginada[5], costurando-a e lapidando-a a partir de suasprópria

[5] De acordo com Benedict Anderson (2009), a nação é algo imaginado porque os seus membros jamais se conhecerão, encontrarão ou ouvirão falar de si mesmos de forma empírica, embora seja possível todos carregarem consigo uma imagem viva de comunhão. Logo, não há nenhuma relação mecânica e fidedigna entre nação e sujeitos e,

cosmovisões, num instigante jogo de hibridizações[6] entre o passado e o presente, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, a escrita e a oralidade, a tradição e a modernidade.

O último voo do flamingo e a expurgação do poder corrupto

Já no seu término, a narrativa ainda demonstra como o governo de Tizangara estava abusando do poder político ao utilizá-lo em benefício próprio. Sendo assim, é pela força da tradição, seja ela a estória do flamingo, efabulada pela mãe do Tradutor, o espaço insólito pelo qual percorre a narrativa, e as diversas enunciações das personagens, que as entranhas do poder vão sendo desnudadas e as vísceras do sistema corrupto colocadas para fora.

Dessa maneira, ainda pontuamos a tradição (re)escrevendo um presente de corrupção e oportunismos. Reportamo-nos ao sonho de Estêvão Jonas, em que se celebra a memória de Tzunguine e Madiduane, heróis do passado que haviam combatido contra os colonos:

> Sentámos com eles e lhes pedimos para colocar ordem no mundo nosso de hoje. Que expulsassem os novos colonos que tanto sofrimento provocavam na nossa gente. Nessa mesma noite acordei com Tzunguine e o Madiduane me sacudindo e me ordenando que me levantasse.
> — Que estão fazendo meus heróis?
> — Você não pediu que expulssássemos os opressores?

dessa forma, podemos dizer que o nacionalismo inventa simbolicamente uma nação.

[6] Entendido aqui segundo o crítico Néstor Canclini como os "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2008, p.XIX).

— Sim, pedi.
— A mim!?
— A si e as outros que abusam do Poder (COUTO, 2008, p. 168-189).

O trecho demonstra um passado evocado enquanto catarse, capaz de expurgar e varrer dos centros políticos, num sentido metafórico, as escórias que sob a chancela do poder vem guiando politicamente a nação. Os heróis nacionais representam um passado enérgico, colérico o qual simbolicamente retira o poder de Estêvão Jonas e do ministro. O administrador, relatando o sonho ao ministro, diz que ambos levaram pontapés dos heróis nacionais que também ameaçaram o enteado de Estêvão Jonas, Jonassane, obrigando-o a devolver as terras ocupadas, caso contrário, o faria desaparecer, *"E não éque, no dia seguinte, já fora do sonho, em plena vida real, meu enteado não dava aparecimento? Parece, afinal, que o moço fugiu para o país vizinho" (Ibidem, p. 169).*

Segundo Carmen Tindó Secco (2008), o romance alegoriza a sociedade moçambicana numa era pós-colonial de globalização econômica e, dessa maneira, o comportamento corrupto de Estêvão Jonas e a sua manipulação em relação ao povo da aldeia demonstra como

> A ideia de que esses são lugares 'fechados' — etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade — é uma fantasia ocidental sobre a 'alteridade': uma 'fantasia colonial' *sobre* a periferia, mantida *pelo* Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados'. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a 'periferia' também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual (HALL, 2006a, p.79-80).

Nas cenas finais do romance, começa-se a evidenciar a situação complexa sob a qual estava mergulhada Tizangara. O tradutor, ao voltar para a administração, deflagra-se com Estêvão Jonas agredindo Ana Deusqueira. O administrador grita várias vezes com ela, chamando-a de puta e diz que poderia prendê-la como culpada pelas mortes. No entanto, a prostituta revida, dizendo:

> —Você é um merda! Vou te denunciar!
> (...)
> — Tu é que mandas colocar as minas! Tu é que matas os nossos irmãos.
> — Não escute, ela é doida — disse ele para mim.
> — Eu vi-te a semear as minas, eu vi... (COUTO, 2008, p. 193-194).

Não obstante, Dona Ermelinda, a administratriz que sempre apoiou o marido, presta solidariedade à prostituta ordenando a Estêvão que pare de batê-la: "*— Não tocanessa mulher! / (...) — Você vai ficar boa minha irmã!*" (Ibidem, p.194).

Nessa cena, temos a posição marginal de Ana Deusqueira, aquela que opera uma ruptura com a ordem masculina por ser "puta legítima" e perita em assuntos pendentes, reivindicada e apoiada por uma força feminina. Por seus predicados, Ana Deusqueira, cujo próprio nome é já uma ironia à ordem e à religião, acaba tendo papel legitimador na contra-ordem instaurada pela carnavalização do momento político. Ademais, a união dessas mulheres aponta para uma possível metamorfose dessa velha e corrupta sociedade patriarcal, pois, de acordo com Jorge Valentim:

> Através da união das mulheres-irmãs opera-se uma metamorfose na ordem masculina. Agora, não mais os órgãos são decepados, mas o homem de corpo inteiro é despojado de seu poder e do espaço que domina: a casa. Esta, agora, não mais lhe pertence. O seu discurso se desmantela diante da voz imperativa

> da mulher. São elas as vozes anoitecidas que amanhecem nas páginas do céu romanesco (VALENTIM, 2005, p.89).

Pe. Muhando diz a Massimo que já sabia do esquema há muito tempo, porém os dirigentes tinham lhe preparado uma cilada, alimentando o seu vício de beber até o mesmo se converter num desacreditado. Segundo ele, parte das minas que eram retiradas voltavam ao chão, tratando-se de uma mistura entre a guerra de negócios e os negócios de guerra:

> No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projectos de desminagem. O dinheiro desviado desses projectos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. Foi o enteado do administrador quem urdiu a ideia: e se aldrabassem os números, inventassem infindáveis ameaças? Valia a pena. Plantavam-se e desplantavam-se minas. Umas mortes à mistura até calhavam, para dar mais crédito ao plano (COUTO, 2008, p. 196).

Todavia, o caso dos pênis decepados desmonta o esquema de corrupção proposto pelo enteado de Estêvão Jonas ao envolver os soldados estrangeiros enviados pela ONU. As minas necessitavam de sangue nacional, não estrangeiro, dessa forma, Estêvão chama o feiticeiro Zeca Andorinho para dar um jeito no feitiço dos estrondos. Nenhum soldado da ONU poderia desaparecer, pois aquilo chamaria atenção indevida. Zeca mente ao administrador, dizendo que aquilo era feitiço de forças de fora, fenômenos extralocais, comandado por forças maiores.

É a força da tradição que finaliza o enredo, fazendo uso mais uma vez do insólito e do satírico. Reportamo-nos à cena em que o Tradutor encontra o seu pai desossado estirado no chão e, logo em seguida, ambos se deparam com hienas que tinham as cabeças dos chefes da vila, um verdadeiro desfilar de políticos em corpos de besta. Sulplício pergunta por que

estavam gordas se já não havia mais vivos para caçarem, e elas respondem: *"—É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado,roubamos o país até sobrarem só os ossos. / — Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer — disse outra hiena"* (Ibidem, p.212).

Massimo, então, procurando buscar a verdade, encontra o Tradutor e seu pai na beira do rio Madzima. Sulplício diz que o próprio lugar daria as respostas ao Italiano.

Dessa maneira, depois de dormirem, os três são acometidos por um fenômeno insólito: a terra é engolida, desaparece do mapa, ficando eles na margem de um infinito buraco:

> Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens (Ibidem, p. 216).

Utilizando o recurso do insólito, o espaço de Tizangara é destruído, sugerindo o fim de um tempo de corrupção e desmandos políticos. Sendo assim, o barco que vem com os ossos de Suplício e que ao longe se deixa sumir no horizonte ressignifica o mito do último voo do flamingo, sendo o próprio pai do Tradutor um flamingo que, cansado deste mundo, faz o seu último voo para que tudo se escureça, para que o sol seja levado para o outro lado do mundo, para que um novo amanhecer possa se fazer, sugerindo, assim, o surgimento de uma outra nação, não mais guiada pelos filhos estranhos que se comportam como hienas famintas.

Por fim, finalizamos o trabalho acreditando que a sátira, o recurso do insólito, o mito e a partilha discursiva, sendo elaborações estéticas, são mobilizados enquanto resolução imaginária da corrupção do poder político pós-independente em Moçambique, demonstrando que o dado externo funciona dentro da obra literária como um dado estético, mobilizando e organizando a composição estrutural da narrativa.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas.*Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura ehistória da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CEIA, Carlos. "Paródia". In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&It emid=2. Acessado em 15/05/13.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COUTO, Mia. *Pensatempos—textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2006a.

COUTO, Mia. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Trad.: Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2006b.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A, 1969.

LEITE, Ana Mafalda. "O último voo do flamingo". In: *Metamorfoses* 1. Lisboa: Cosmos, 2000, p-253-255.

MATA, Inocência. "A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns". In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de línguaportuguesa*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003, p. 43-72.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial:* reconversões. Luanda: Nzila, 2007.

NOGUEIRA, Thalita Martins. "A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva" In: *A banalização doinsólito: questões de gênero literário — mecanismos de construção narrativa*. / FlavioGarcía (org.) — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 197.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana doséculo XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro, Quartet, 2008.

SHOHAT, Ella. "Notes on the 'Post-Colonial'". In: MONGIA, Padmini (Ed.).*Contemporary Postcolonial Theory — a Reader*. New York: Arnold, 1996, p. 321-334.

VALENTIM, Jorge Vicente. "Entre o satírico e o lírico: o vôo poético de Mia Couto".In: Revista do CESP v.25, n.34. Rio de Janeiro, 2005, p. 71-96.

"THE YELLOW WALLPAPER": REPRESENTATION AS STRUGGLE

Tarso do Amaral de Souza Cruz[1]

Abstract: The article discusses the narrative strategies employed by American writerCharlotte Perkins Gilman which aimed at subverting literary conventions that could have prevented her from representing a woman's inner struggles. The article also aims at discussing how such subversion may be related not only to the literary realm but also to the social restraints with which women were forced to deal during the second half of the nineteenth century in The United States of America.
Keywords: Representation. Realism. Subversion.

"O PAPEL DE PAREDE AMARELO": REPRESENTAÇÃO COMO LUTA

Resumo: O artigo discute as estratégias narrativas usadas pela escritora estadunidenseCharlotte Perkins Gilman no intuito de subverter convenções literárias que pudessem a ter impedido de representar os conflitos interiores de uma mulher. O artigo tem igualmente por objetivo discutir como tal subversão pode estar relacionada não só ao campo da literatura, mas, também, às limitações sociais com as quais mulheres foram forçadas a lidar durante a segunda metade do século XIX nos Estados Unidos da América.
Palavras-Chave: Representação. Realismo. Subversão.

The French literary critic Roland Barthes in his *Leçon*, the transcription of the 1977 lecture in inauguration of the

[1] Tarso do Amaral de Souza Cruz, mestre especialista em Literaturas em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), doutorando em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professor de literaturas e língua inglesa do Curso de Letras da Fundação Técnico-Educacional Souza Marques (FTESM). tarso@ibest.com.br, UERJ/FTESM, Brasil, Rio de Janeiro.

Chair of Literary Semiology in the Collège deFrance, quotes the Russian linguist Roman Jakobson and argues that "a speech-system is defined less by what it permits us to say than by what it compels us to say" (BARTHES). According to Barthes, language is fascist, "for fascism does not prevent speech, it compels speech" (BARTHES). He also states that unfortunately there is no possible way of living outside language, of living without language: "human language has no exterior: there is no exit" (BARTHES). Nevertheless, he believes there is a way of cheating language: literature. For Barthes, literature allows us to question and subvert the different set of rules and constraints inherent to language.

American scholar Jenny Weatherford in her article "Approaching the Ineffable: 'The Yellow Wallpaper' and Gilman's Problem with Language" points out thatAmerican writer Charlotte Perkins Gilman "did not feel that language was entirely at her command" (WEATHERFORD, 1999, p. 58). According to Weatherford, Gilman doubted "whether language and conventional means of story-telling could ever present an authentic view of a woman's inner experience" (p. 58).

It is possible to argue that Gilman might have suffered with the constraints and limitations imposed by the fascism inherent to language that Barthes talks about. If it was not possible for her to find a way to represent a faithful view of the inner experiences a woman goes through, then it might be due to the way she was forced to try to mold her writings. Weatherford supports the idea that these limitations led Gilman to try to create a new sort of story: "having found conventional techniques and plots of literature irrelevant to her own and many other women's experience, Gilman attempted to create [...] a new kind of story — one that would tell what it was like from the inside"(WEATHERFORD, 19, p. 59). The result of this attempt, according to Weatherford, is"The Yellow Wallpaper".

The present paper aims at discussing the narrative strategies used by Gilman in order to subvert the literary conventions which could have prevented her from truthfully representing a woman's inner struggles. The present paper also aims at discussing how such subversion might be understood as not only related to the realm of literature but also to the social constraints with which women were forced to deal in the second half of the 19th century in the United States of America.

In the last fifty years of the 19th century The United States of America was a country going through profound changes: from being a essentially rural society to a greatly urbanized and industrialized world power. These changes affected women's lives, but they did not drastically alter the way women lived: economically dependent on men, women had almost no autonomy and had to face the limitations imposed by a society where only the maternal and sexual facets of their characters were taken into consideration.

It was in this same society where a literary movement which came to be known as American Realism was taking place. Just like those that produce it, as well as those who were depicted in its stories, American Realism was dealing with many questions. American realist authors very much struggled with how and what to represent in that ever-changing society of theirs. There was a whole debate about what essentially was to faithfully represent reality.

One of the most celebrated American realist authors Henry James once wrote that "the real represents to my perception the things we cannot possibly not know"(BANTA, 2007, p. xxxviii). According to Kaplan, James believed "in the creative power of the mind to shape its own reality within the limits of moral ambiguity rather than field of social relations" (KAPLAN, 1992, p. 4), i.e. James might be taken as an example of a realist author who faced a series of questions on what and how to represent, for representing a character's though-

ts is very much different than portraying social relations, as would be expected of someone who should depict reality 'as it is'.

However, James eventually decides for realist representation as something which depicts reality as being more related to what goes on inside the mind of the characters he created than as a supposedly truthful representation of the social relations, as his most emblematic novel *The Portrait of a Lady* clearly exemplifies.

Henry James is not alone in the American realist canon though. Charlotte Perkins Gilman is also a part of it nowadays. Just like James and many other authors, she faced many questions on what and how to represent. Nevertheless, Gilman might be seen as an American realist author with a whole different set of extra questions to provide answers for: she was a female author, and a very combative one.

Gilman repudiated the assumptions about the social role of women which were current during her lifetime — from 1860 to 1935. According to *The Norton Anthology ofAmerican Literature*, "Gilman lived her life, for the most part, on the margins of asociety whose economic assumptions about and social definitions of women she vigorously repudiated" (BAYM, 2003, p. 656). Still according to the same anthology,"out of this resistance to conventional values and what she later characterized as 'masculinist' ideals, Gilman produced the large body of polemical writings and self-consciously feminist fiction that made her the leading feminist theoretician, speaker, and writer of her time" (p. 656).

On July 3, 1860, Charlotte Anna Perkins was born in Hartford, Connecticut from a family with some relevant intellectual figures of the time. Frederic Beecher Perkins, the father, "was a minor literary figure, grandson of the theologian Lyman Beecher, and a nephew of the preacher Henry Ward Beecher and of Harriet Beecher Stowe" (BAYM,2033, p. 656).

Frederic Beecher Perkins, nevertheless, would leave his newly born daughter soon after her birth to the cares of her mother, Mary A. Fitch. Throughout her life, Gilman would fruitlessly try to establish some kind of closer connection to herfather who would merely send her "occasional letters with lists of books she should read" (p. 656).

Due to her father's deserting the family, which was made of two children and their mother, Mary A. Fitch would take the children and move back to Rhode Island, where her family had lived since the middle of the previous century. It is possible to imagine the kind of hardship this family had to face. Gilman herself described her childhood as "painful and lonely" (p. 656).

Gilman worked in several different places developing various activities, such as teaching arts and designing greeting cards in order to support herself, from early adulthood to getting married to Charles Stetson in 1884 — her last name, Gilman, does not come from this first marriage, but from a second one, this time to her cousin George Houghton Gilman.

During the time she had to work to support herself, Gilman "had increasingly become aware of the injustices inflicted on women, and she had begun to write poems[...] in which she developed her own views on women's suffrage" (p. 656). In fact,Gilman ended up developing a line of thought in which the growth of mankind as whole as seen as being held back due to female economic dependency on men. Amongst fiction writings, such as *Moving the Mountain* and *Herland*, and nonfiction ones, for instance *Women and Economics*, she wrote about the female condition and how it could be improved throughout her life. However, her most emblematic piece of writing is"The Yellow Wallpaper".

In "The Yellow Wallpaper" Gilman writes about a woman who is imprisoned in a room in order to recover from

a nervous breakdown possibly brought about by the birth of her child. This imprisonment was carried out by her husband and he is the one responsible for her treatment as well: he is a doctor. As the narrative progresses we the readers follow this nameless woman's struggle against a supposed insanity which evolves to a real one. Like Henry James, Gilman also chose to represent reality as something related to what goes on inside a character's mind. Although the social relations among characters are also present in her story.

Gilman's story was based in a real-life experience she went through. Before writing the story, she had suffered a nervous breakdown similar to the one depicted in"The Yellow Wallpaper". She almost lost her mind due to a treatment similar to the one received by the character in her story, the 'rest cure'.

After eleven months as a married woman, she gave birth to the couple's only child, Katharine. The birth of the child brought about unhappiness and problems that Gilman had already foreseen before getting married, i.e. "the difficulties of reconciling her ambition to be a writer with the demands of being a wife, housekeeper, and mother" (BAYM, 2003, p. 656). It was exactly the situation brought about by Katharine's birth that led Gilman to depression. A condition that should be properly treated, according to

Gilman's husband and mother. Therefore, they thought the best thing to be done was to send Gilman to Philadelphia to be treated by Dr. S. Weir Mitchell, the most renowned neurologist of the day in The United States. Supposedly a specialist in female 'nervous' disorders, Mitchell used to prescribe a 'rest cure' that consisted of "total bed rest for several weeks and limited intellectual activity thereafter" (p. 656).

As Gilman writes in her "Why I Wrote The Yellow Wallpaper", whose content is an explanation about why she had

written such an unusual story as "The Yellow Wallpaper", she "obeyed those directions for some three months, and came so near the border line of utter mental ruin" (GILMAN, 2003, p. 669) that she could realize how harmful such treatment really was. Gilman, however, was able to recover from it and decided to write the story in order to prevent other people from suffering as much as she did.

Gilman attempted to structure her most celebrated story in a veritable way, i.e. the reader would have access to a nameless woman's thoughts through what she writes in a kind of journal, a supposedly faithful representation of her inner thoughts. It is possible to know about her sort of journal due to the recurrent mentions she does to her writing on the first half of the narrative: "this is dead paper and a great relief to my mind" (GILMAN, 2006, p. 184); "I did write for a while in spite of them" (p. 186); "there is nothing to hinder my writing as much as I please" (p. 190), and so on. These writings, however, are done in secrecy and gradually become harder and harder to be accomplished: "I think sometimes if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me. But I find I get pretty tired when I try" (GILMAN, 2006, p. 192); "I don't know why I should write this. I don't want to. I don't feel able. [...] the effort is getting to be greater than the relief" (p. 198).

After the passage in which the nameless woman states that "It is getting to be a great effort for me to think straight" (p. 200), the narrative takes a remarkable turn: there is not a single mention to her writings until the end of the story. As her insanityincreasingly progresses the reader no longer has access to what she writes in her journal, for she apparently stops doing such thing. The reader, therefore, should not be able to access the supposedly truthful written representations of her inner thoughts and struggles any more. But something extraordinary takes place: the narrator's thoughts

themselves is what Gilman offers the reader. As Jenny Weatherford points out:

> The narrator references to her own act of writing disappear completely. Moreover, the fictional illusion that the narrator continues to produce a journal becomes untenable. [...] The story slips from one form into another — from journal to interior monologue, but without any intervening character or explanation to account for the shift, Gilman provides no justification for how the story can continue to be told if the narrator can no longer write.(WEATHERFORD, 1999, p. 66-67)

Gilman, as Henry James and many of the realist authors who wrote in America in the second half of the 19th century did, had to face a difficult choice when choosing how to represent the increasing insanity of her character in "The Yellow Wallpaper": should she stick to the literary conventions which were based on a logical representation of life, on verisimilitude or should she subvert them, break free from them in order to better depict the inner thoughts of a woman who is progressively losing her mind? As Weatherford puts it,

> Gilman faced an either-or proposition. Either she could maintain the premise that the woman continues to keep her journal and thus, limit her own possibilities for portraying the depth of the woman's madness, or she could portray the woman's growing insanity in all its horror, which would destroy the fictional illusion that the woman is still maintaining her journal. (p. 68)

Gilman chooses to subvert the narrative and representational conventions in order to achieve her aim: create a faithful representation of something which could no longer be ignored, something "we cannot possibly not know" (BANTA, 2007, p. xxviii): the sufferings of a woman who is going insane due to society rules and conventions. To use a

Barthes's concept, in "The Yellow Wallpaper" Gilman cheated the fascism of language, she was able to break free from the limitations imposed by the"conventional techniques and plots of literature" (WEATHERFORD, 1999, p. 59) which were current at the second half of the 19th century.

Due to the resolution of the proposition faced by Gilman mentioned by Weatherford, the author of *Women and Economics* might be seen as an example of thekind of writer who produces the Realism Kaplan writes about: "Realism cannot be understood only in relation to the world it represents; it is also a debate [...] with competing modes of representation" (KAPLAN, 1992, p. 13).

Weatherford mentions two competing modes of representation Gilman had to deal with, but throughout the story, many might have been the difficult choices she had to face, for, although, the main focus of "The Yellow Wallpaper" is what goes on inside the nameless woman's mind, it is easily possible to infer many of the characteristics of the society in which Gilman used to live.

An extremely noticeable trait of such society is the way men patronize women, for instance. There are several passages in the story which might serve as samples of such thing, like the one in which John, the woman's husband, refers to her as "a blessed little goose" (GILMAN, 2006, 192). Another example of such behaviour might be seen in the passage in which he calls her "little girl" (p. 202). The very fact she is locked in a nursery is also very emblematic. Everything which encompasses the representations in the story is the result of choices, choices between the conventions and the subversion, even the very representation of the husband-wife relationship.

When Gilman subverts the conventions of representation at the same time that she tries to depict the society in which both her and her characters live, she is not only sub-

verting literary conventions, she is also exposing constraints inherent to the American society of the second half of the 19th century which were as restraining as or even more restraining than those related to story-writing.

If we take into consideration what Susan Sniader Lanser states in her *TheNarrative Act — Point of View in Prose Fiction* about the relationship of a writer to theact of writing a literary work, it is even easier to understand Gilman's subversion as not only literary, but as a much more wide-ranging one: "Such a relationship is essentially ideological as well as aesthetic, for the act of writing [...] is defined, constrained and conventionalized according to a system of values, norms, and perceptions of the world"(LANSER, 1981, p. 64).

Gilman subverted conventions in order to portray the sufferings caused by insanity because there were no previous models to be followed, or as Weatherford puts it "a woman's experience of mental torment as she lives it within herself and tries unsuccessfully to articulate it cannot be portrayed within the confines of any consistent,traditional literary form [...] No narrative form could contain what Gilman wanted to do" (WEATHERFORD, 1999, p. 68).

Jenny Weatherford precisely notices that "the narrator's first mention of the woman in the wallpaper occurs simultaneously with the disappearance of her references to her writing" (p. 67). What Gilman really wanted to represent was the evolving madness her character suffers from, but there were no models available for such representations. Gilman had not only to let go of conventions related to verisimilitude, but also to create a new way of story-telling which could encompass what she wanted to depict, i.e. the veritable writing of the nameless woman's thoughts are replaced by her own thoughts about what she sees in the wallpaper, a female figure apparently jailed behind bars created from its pattern:

> The front pattern does move — and no wonder! The woman behind shakes it! Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one [...] she just takes hold of the bars and shakes them hard. And she is all the time trying to climb through. But nobody could climb through that pattern — it strangles so (GILMAN, 2006, p. 210)

It is interesting to notice that the narrator sees sometimes one woman and sometimes more than one. Ultimately, the reader is led to know that the woman she saw behind the wallpaper was in fact herself. However, the many women that are seen by her might be a representation of an awareness of how spread such treatment and conditions were among the women who lived in that society.

When the narrator comes to identify with the figure behind the bars, even the language assumes a sort of mirrored tone in a remarkable passage from the story: "I pulled and she shook, I shook and she pulled" (GILMAN, 2006, p. 212). By the end of the story she no longer refers to the figure behind the wallpaper bars, but to herself as the one who was behind them on the first place: "I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night" (p. 216).

According to Weatherford, "what the narrator sees in the wallpaper is something that she never could have written in her journal, not just because writing has been forbidden her, but also because she lacks the language to do so" (WEATHERFORD, 1999, p. 71). Therefore, we may infer that Gilman's biography influenced the creation of the story not only when it comes to the treatment, but also to the lack of language to express herself. She had to subvert literary conventions to depict what she wantedpeople to know about, her character, on the other hand, had to go beyond reason to visualize, to have an image of her social condition. As Weatherford states

> She perceives subliminally her confinement within constructs of femininity and diagnosis [...] but she lacks full consciousness of it and therefore cannot articulate it except as a hallucinated image. [...] It is a realization for which there are no words. Because language is first forbidden and second incapable of describing her condition anyway, she ingeniously creates a picture of her dilemma in the wallpaper. She hallucinates — visualizes — that which she cannot express verbally. (p. 71)

Both Gilman and her character had to face limitations to their expressions. Gilman brilliantly managed to cheat the fascism of language and give voice to someone who according to the social and literary conventions would never be heard. She knew of the need such character had of being heard for she had gone through a very similar process herself. However, there were no available models to be followed, no available convention which could encompass what she needs to represent, so she was forced to create them. By doing so, Gilman might have subverted society in a way that maybe not even her was aware of, for she never wrote anything similar to "The Yellow Wallpaper" throughout her literary carrier.

Ezra Pound, one of the greatest American poets, stated that there is a kind of writer who he calls 'the inventors'. The inventors are those "discoverers of a particular or of more than one mode and process" (POUND) of writing. Charlotte Perkins Gilman might be considered an inventor for she created a new mode of story-telling. This creation was due to her genius, but also to the suffocating social conditions in which she lived throughout her live. "The Yellow Wallpaper" is not only a masterpiece for its inventiveness, but also a revolutionary statement which undermines a series of constraints at once, be them linguistic, literary or social.

References

BANTA, Martha. "Introduction". In: JAMES, Henry. *Washington Square*. London: Penguin Books, 2007, p. xiii — xl.

BARTHES, Roland. "*Inaugural Lecture*, Collège de France". Trans. Richard Howard. Online at: http://www.albany.edu/~rn774/fall96/barthes.html . Accessed on 01/17/09.

BAYM, Nina (ed.) et al. *The Norton Anthology of American Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.

GILMAN, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper". In: *Babilônia, Revista Lusófonade Línguas, Cultura e Tradução — Edição 2006-04 Mestiçagem lingüística e Cultural*,2006, p. 184-219. Online at: http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/revista_4/pdf_rev4%tradu%C3%A7oes_jose_lopes.pdf , accessed on 01/17/09.

GILMAN, Charlotte Perkins. "Why I Wrote *The Yellow Wall-paper*". In: BAYM, Nina (ed.) et al. *TheNorton Anthology of American Literature*. New York: W. W. Norton & Company,2003, p. 669-670.

KAPLAN, Amy. *The Social Construction of American Realism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LANSER, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

POUND, Ezra. "*How to Read*". Online at: http://www.ua.es/personal/jalvarez/PDF/Pound_2.pdf , accessed on 01/07/09.

WEATHERFORD, Jenny. "Approaching the Ineffable: '*The Yellow Wallpaper*' andGilman's Problem with Language'. In: *American Studies in Scandinavia* Vol. 31, 1999, p. 54-75. Online at: http://rauli.cbs.dk/index.php/assc/article/viewFile/1481/1493 , accessed on 01/17/09.

TRANSCENDÊNCIA MIMÉTICA NA POESIA DE SANTA TERESA E SÓROR JUANA DE LA CRUZ

Débora Souza da Rosa[1]

Resumo: Objetiva-se aqui um breve estudo comparativo entre as artes poéticas de Santa TeresaD'Ávila e de Sóror Juana Inés de la Cruz. Busca-se, assim, compreender como as duas autoras, ambas freiras, souberam subverter, através de uma escrita mimética, o discurso falocêntrico de que tratam largamente as filósofas feministas Luce Irigaray, Hélène Cixous, Catherine Clément e Simone de Beauvoir, e lograr uma transcendência intelectual e espiritual nos difíceis tempos da Inquisição.
Palavras-chave: Ordem falocêntrica. Santa Teresa D'Ávila. Juana Inés de la Cruz. Mimetismo. Transgressão.

MIMETIC TRANSCENDENCE IN THE POETRY OF SAINT TERESA AND SORJUANA DE LA CRUZ

Abstract: The purpose of this essay is to propose a brief comparative study between the poeticworks of Saint Teresa of Avila and the Sor Juana Ines de la Cruz. What is aimed at, thus, is an understanding of how the two authoresses, both of them nuns, managed to transgress, through a mimetic writing, the phallocentric discourse which the feminist philosophers Luce Irigaray, Hélène Cixous, Catherine Clément and Simone de Beauvoir have so largely explored, and to achieve an intellectual and spiritual transcendence during the difficult times of the Inquisition.
Keywords: Phallocentric order. Saint Teresa of Avila. Juana Ines de la Cruz. Mimicry, Transgression.

[1] Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil. deborahsdarosa@gmail.com

Objetiva-se estabelecer neste artigo uma comparação entre a poesia da *criolla* mexicana Sóror Juana Inés de la Cruz (nascida entre 1648 e 1651, e falecida em 1695) e a poesia da espanhola Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, mais conhecida como Santa Teresa de Ávila ou Santa Teresa de Jesus (1515-1582).

Para um estudo de obras literárias produzidas por mulheres numa época — neste sentido, podemos falar dos dois séculos como parte de uma mesma época — cuja lógica dominante era tão contrária a manifestações individuais de qualquer espécie por parte delas, é imperioso que se examinem seus poemas tendo em grande conta sua condição de mulheres.

Deste modo, buscar-se-á primeiramente compreender o dualismo enquanto forma de raciocínio legitimada pelo pensamento monoteísta judaico-cristão, e então a ordemfalocêntrica nascida a partir de tal estabelecimento de coisas. O discurso falocêntrico, que é a única ordem simbólica oficial, organizada e de uso corrente por meio da qual se comunicam homens e mulheres todos os dias, tem sido desafiado ao longo da História, mesmo durante sua formação, bem antes de ser questionado abertamente pelas feministas.

No capítulo subsequente, buscar-se-á inserir as duas poetisas analisadas num contexto de transgressão ao discurso dominante. Para tanto, serão apresentados dois poemas de Teresa e um de Juana. As duas escritas diversas serão comparadas tendo em vista as trajetórias de vida de suas autoras, as semelhanças e diferenças em suas escolhas.

Se hoje parece mais fácil transgredir a ordem falocêntrica do Pai, pois o Feminismo tem conquistado espaço para as manifestações de todo tipo por parte das mulheres, porque não há mais risco de vida para aquelas que ousem colocar no papel suas impressões pessoais do mundo, Teresa e Juana tiveram ainda de confrontar o modo específico como

suas épocas travestiram esta ordem milenar que domina todos os campos da representação humana. A seu modo e visando cada qual seus próprios objetivos, portanto, as duas freiras lograram romper as barreiras do discurso e moldá-lo às suas necessidades.

E o Verbo se fez carne
"No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus
e o Verbo estava com Deus"
(João 1:1)
"E o Verbo se fez carne e habitou entre nós,
cheio de graça e de verdade, e vimos sua glória,
glória como do unigênito do Pai"
(João 1:14)

Em última instância, o Verbo é Deus Todo-Poderoso, a Sua linguagem, Seu conteúdo e tudo o mais que Ele é e significa. "Eu sou o que sou" (Êxodo, 3:14), Ele responde quando Moisés indaga-Lhe o nome. E porque nenhum ser humano pode *ver* ou compreender Deus, ver ou compreender a substância imaterial de que Ele é feito, Ele *traduz-se* em Carne, em Forma — no Cristo, seu amado Filho.

Deus se materializa em Cristo para que o homem possa *conhecê-lo* melhor. O *homem*, naturalmente, pois à mulher não cabe penetrar tais mistérios — ou assim nos tem provado a História. Isto não significa apenas dizer que as mulheres não podem ser os sacerdotes de Deus, embora essa determinação se justifique através da razão primordial. Afinal, os padres*representam* Deus na Terra; eles são os instrumentos por meio dos quais Ele difunde SuaPalavra (o Verbo). A razão primeira, porém, porque nenhuma mulher logrará penetrar os mistérios divinos é que Ele traduziu-se num Homem — do que se depreende que Ele é *ele*, não ela.

No imaginário das comunidades judaicas, pode-se dizer com segurança que Deus sempre fora *ele* mesmo antes de traduzir-se no Cristo. Em suas preces matinais, assim dizem os judeus: "Bendito seja Deus nosso Senhor e Senhor de to-

dos os mundos por não me ter feito mulher", enquanto suas esposas, filhas e demais criaturas do mesmo sexo repetem, conformadas: "Bendito seja Deus o Senhor que me criou segundo a sua vontade"[2]. É certo que Javé, Adonai, Jeová, Hashem e tantos outros nomes atribuídos ao mesmo Deus não poderia em tempo algum manifestar-se numa condição rechaçada pelos próprios praticantes da religião. Afinal de contas, Deus criou o *homem* à sua imagem e semelhança. Já a mulher...

Toda a ordem simbólica da história ocidental, em suas muitas fases, foi em grande medida construída sob as bases da mitologia judaico-cristã. E sua primeira e inescapável construção simbólica foi o dualismo. Não parece possível traçar as origens desta noção onipresente, mas é certo que ela se estabeleceu como norma e foi perpetuada pelo monoteísmo judaico. Por milhares de anos tem a civilização ocidental vivido sob o jugo de antagonismos intercambiáveis como luz/trevas, bem/mal, certo/errado, homem/mulher.

Como Deus representa o Verbo, a Palavra, sua oposição óbvia seria o Silêncio (para a palavra falada) ou a Lacuna (para a palavra escrita). E tais são conceitos constitutivos do universo reservado à mulher, segundo diversas teorias feministas. É no silêncio — se é que ainda aqui tal é possível — que a mulher pode comunicar-se com Deus mais facilmente, pois o discurso O sexualiza, afasta-a de seu universo, empurra-a para fora de qualquer inteligibilidade, de qualquer identificação. Ou ainda a reduz àquilo que lhe falta (o falo).

Segundo Simone de Beauvoir (1980, p. 10),

> [a] humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] Ela não é senão o que

[2] As preces foram retiradas de BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. p. 16. Não há referências por parte da autora.

> o homem decide que seja; daí dizer-se o 'sexo' para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.

A mulher *é* sexo, puramente sexo, porque essa foi a categoria criada pelos detentores do discurso para que se diferenciassem dela. E, a partir de então, seu sexo, sua condição sexuada, precede qualquer informação a seu respeito: tudo que faz, o modo como faz, o que deixa de fazer, como pensa, sente e não sente — tudo se explica primeiramente pelo sexo (dito então "feminino"). Não existe literatura "masculina", por exemplo, pois o conjunto de tudo o que foi escrito por homens é *a* literatura em si mesma, o conceito absoluto segundo o qual o"resto" (a literatura produzida pelas mulheres) é relativo. E tal regra se aplica a todas as áreas da vida social, da existência humana — razão pela qual se fala de uma ordem falocêntrica virtualmente atemporal, visto que suas origens não podem ser traçadas, e de um discurso falocêntrico que a legitima desde sempre.

Beauvoir (1980, p. 16) cita o filósofo feminista e cartesiano Poulain de la Barre, ao dizer que "[o]s que fizeram e compilaram as leis, por serem homens, favoreceram seu próprio sexo, e os jurisconsultos transformaram as leis em princípios."[3] Sobre isso, a filósofa Luce Irigaray (1985, p. 85) afirma que

> [a] inferioridade social da mulher é reforçada e complicada pelo fato de que a mulher não tem acesso à linguagem, exceto por meio dos sistemas 'masculinos' de representação que a desapropriam de si mesma e de outras mulheres. O 'feminino' nunca é

[3] Não há referências de qual obra de François Poulain de la Barre (1647 — 1725) está sendo citada pela autora.

> identificado exceto por e para o masculino, não havendo reciprocidade verdadeira para tal proposição[4].

O homem favoreceu seu próprio sexo e transformou leis em princípios através destes sistemas "masculinos" de representação que tornam a mulher o Outro por excelência, o pólo inferior do primeiro de todos os dualismos a dividir os seres humanos, materializado nas Sagradas Escrituras nas figuras de Adão e Eva: homem/mulher. Por isso a também filósofa Hélène Cixous, que faz uma análise interessante do conceito de dualismo sobre o qual se erigiu a civilização ocidental, pode falar de um discurso falocêntrico e de uma ordem de coisas construída a partir dele.

Segundo o linguista Ferdinand de Saussure (1966, p. 112), "[s]em a linguagem, o pensamento seria uma névoa vaga e inexplorada. Não haveria ideias pré-existentes e nada poderia ser distinguido antes do aparecimento da linguagem." Ou seja, a linguagem precede o pensamento. Se o Verbo se fez *Homem*, se a linguagem pertence aos homens e os representa enquanto sujeitos absolutos do discurso, então não há em qualquer outro lugar (fora ou dentrodo mundo das palavras) uma realidade alternativa formada, fixa, organizada. Há somente vozes, gritos, silêncios de mulheres que tentam se fazer ouvir e que tentam compreender a si mesmas, removendo-se loucamente num universo de símbolos que não as contém, que não as comporta, que lhes nega a própria identidade. Eis o casamento entre falocentrismo e logocentrismo de que fala Cixous.

Entre os gregos e romanos da Antiguidade, o politeísmo impedia que noções dualistas reduzissem as visões de mundo. A fidelidade dos antigos era bastante dividida entre deuses e deusas que incorporavam várias peculiaridades humanas distintas, em graus variáveis de um para o outro. Bas-

[4] Para todas as obras originalmente escritas em inglês que aqui forem citadas, a tradução para o português é de minha autoria.

ta o exemplo da *Ilíada*, uma das maiores obras-primas da Antiguidade, que conta a história de como a vaidade de três deusas e a beleza de uma mulher levaram duas ricas e respeitadas sociedades a uma incrível guerra de dez anos.

Não que tais sociedades fossem menos excludentes em relação a suas mulheres ou que elas tivessem mais direitos do que teriam suas sucessoras, mas não havia uma linha tão firme separando os universos "masculino" e "feminino", como se verificaria cada vez mais a partir da predominância do imaginário judaico-cristão. O monoteísmo que determinou o sexo de seu único Deus e ainda o fez Homem para que tal ordem fosse difundida foi progressivamente delimitando os espaços da mulher no mundo. Na construção do "feminino" e do "masculino", decidiu-se que o primeiro deveria abarcar tudo aquilo que o homem não queria para si, como a fraqueza, a sensibilidade, a passividade, a luxúria.

Segundo Catherine Clément, a mulher é entendida como um ser duplo, pois obedece a uma ordem regular (a ordem falocêntrica) enquanto o Outro, quando cumpre seus papéis de mãe e esposa, mas também a outra ordem, de natureza cíclica, derivada do ciclo menstrual que lhe impõe transformações que não se curvam à lógica linear imposta pela ordem dominante. Este aspecto da mulher sequer encontra eco em qualquer discurso existente, permanecendo prisioneiro de mais um dos silêncios aos quais ela sempre foi relegada."Assim," afirma Clément (1996, p. 8), "as mulheres estão todas presas a compromissos incompreensíveis, transições imaginárias, sínteses incompatíveis".

Uma alternativa possível encontrada por Irigaray para aos poucos corroer as estruturas fundadoras desta ordem falocêntrica é o que ela chama *mimicry* e explica da seguinte forma:

> [b]rincar com a mimesis é, pois, para a mulher, tentar recuperar o espaço de sua exploração pelo discurso,

> sem permitir a si mesma ser simplesmente reduzida por ele. Quer dizer resubmeter-se [...] a 'ideias', em particular ideias sobre ela mesma, que são elaboradas na/pela lógica masculina, massomente para tornar 'visível', através de qualquer esforço bem-humorado de repetição, o que deveria permanecer invisível: a cobertura de uma possível operação da linguagem feminina. (IRIGARAY, 1985, p. 76).

Tal parece ter sido o caso da literatura produzida por duas das maiores expoentes do Barroco hispânico: Santa Teresa de Ávila e Juana Inés de la Cruz, ambas freiras com um volume considerável de obras escritas.

A santa histérica

Segundo a professora doutora da USP Maria de la Concepción Piñero Valverde,

> o que é autenticamente original na literatura de Santa Teresa é a liberdade de expressão. Na literatura espiritual anterior, partia-se de um sistema de princípios, que em um segundo momento era aplicado à situação individual. Teresa de Jesus inverte esse processo. Ela parte não de princípios anteriores, mas de um fato de sua experiência, que se esforça por entender e expressar. Assim ela se afasta das teorias dos letrados e inaugura, na espiritualidade europeia, a modernidade renascentista.[5]

Tanto Teresa quanto Juana herdaram do legado humanista da Renascença a mesma noção de "indivíduo" que inspirou a Reforma Protestante e sua crença na relação direta do homem com Deus, que prescinde de intermediários hu-

[5] O texto de Maria de la Concepción chama-se *Aproximação à Obra Literária de Santa Teresa de Jesus* e foi retirado da Internet. O endereço eletrônico encontra-se ao final do trabalho, nas Referências Bibliográficas.

manos ou institucionais. Ambas têm plena consciência de serem indivíduos únicos, dotados de mentes independentes; não são a extensão de seus pais, de suas famílias, de suas comunidades. Ainda que Teresa fale em suas obras de uma experiência holística de conexão com o Todo (Deus), ela fala de seu próprio ponto de vista e a partir de suas próprias experiências, de seu vocabulário e de suas conclusões sobre o mundo à sua volta.

A decisão de se tornar freira foi difícil para a futura santa, muito embora ela tenha lido obras religiosas desde cedo e se encantado a tal ponto com o heroísmo dos mártires que fugiu aos seis/sete anos de casa com o irmão Rodrigo para a Ilha de Rhodes que havia sido recentemente invadida pelos turcos e que proporcionava, portanto, o cenário ideal para uma gloriosa morte em nome de Cristo. Um tio os encontrou pelo caminho e os devolveu sãos e salvos ao lar nesta ocasião, mas a inclinação ao martírio se mostraria uma constante por toda a vida da santa.

Teresa leu também as novelas de cavalaria que fascinavam sua mãe ociosa, Beatriz, e, durante a adolescência, sua mente voltou-se para os prazeres terrenos de belas roupas, joias e pretendentes. Após a morte da mãe, as más companhias e a vaidade juvenil da filha levaram dom Alonso, seu pai, a mandá-la para o convento das Agostinianas de Nossa Senhora das Graças — não para seguir a vida religiosa, mas para afastá-la dos comentários maldosos da comunidade. O tempo deveria ser empregado em reflexão e resignação à vida de esposa e mãe que a aguardava enquanto filha de um fidalgo espanhol, mas a única conclusão à qual chegou Teresa — depois de anos de muitos tormentos, hesitações e problemas de saúde — foi a de que o casamento não lhe servia, de que a assustava — o mínimo que se poderia esperar do exemplo de uma mãe falecida aos trinta e três anos cuja metade da vida de casada foi ocupada gerando filhos.

No convento da Encarnação, no qual passou grande parte de sua vida, até erguer seu próprio mosteiro, foi que Teresa iniciou sua experiência mística de comunhão com Deus. Desde jovem ela havia lido obras dos místicos que causavam sérias desconfianças no Catolicismo tradicional. O caminho místico escolhido por ela submeteu-a a sacrifícios maiores que a mera vida no claustro, pois ela viveu apaixonadamente — como era de seu feitio — todas as privações que eram comuns aos religiosos da época, herança dos flagelos medievais: "[j]ejuava mais do que seria recomendável, açoitava-se com urtigas, recusava agasalhos e expunha-se a temperaturas baixas ou altas demais" (STRAUSZ, 2005, p. 85). Ao descobrir que uma irmã sofria de uma doença terrível, ela não hesitou em entregar-se aos seus cuidados, contraindo com isso ela mesma uma longa e complicada enfermidade que os psicanalistas de séculos posteriores viriam, segundo Strausz (p. 89), a chamar de histeria.

É neste período de mortificação aliada à doença que Teresa inicia sua vida contemplativa. O autoflagelo imposto a si mesma pela santa era prática comum entre os místicos: objetivavam assim atingir o limiar da morte para aproximar-se de Deus, já que a substância imaterial de que Ele é supostamente feito pode apenas comunicar-se com a substância imaterial de que seria feito em parte o homem, ou seja, sua alma. O sacrifício é, para o místico, um bálsamo, pois

> o santo se movimenta inteiramente no domínio do ter. Se ele renuncia a essas coisinhas, é para possuir tudo. [...] Se vocês examinarem a vida dos santos, verão que ele só pode amar a Deus como o nome do seu gozo. Ele bem faz o que pode para ter o ar de pobre. Mas é nisso justamente que ele é um rico, pois a sua não é uma riqueza de que se possa livrar facilmente (LACAN, 1992, p. 347).

A escrita de Teresa está repleta de descrições deste estado de gozo que nasce "dos trabalhos e perseguições e

murmurações e doenças — pois poucos devem chegar a esse ponto sem isso" (ÁVILA, 2010, p. 169). O corpo é, portanto, essencial para a experiência mística, pois que serve de instrumento de expiação de todos os males — especialmente os espirituais — e ao mesmo tempo serve de ponte para o encontro do que há de presumivelmente verdadeiro e puro no homem (sua alma) com Deus, enquanto ainda se está vivo. Em sua autobiografia, Teresa defende firmemente a valorização do corpo contra teorias mais etéreas de aproximação a Deus, ao afirmar que

> nós não somos anjos, ao contrário, temos corpo. Querer fazer-nos anjos estando na terra [...] é desatino. Ao contrário, é preciso ter apoio, o pensamento, para a vida normal. [...] em tempo de secura, é muito bom amigo Cristo, porque o vemos Homem, e o vemos com fraquezas e tormentos, e faz companhia (Ibid, p. 203-4).

A professora Maria de la Concepción afirma que a principal dificuldade de Teresa era traduzir com palavras a experiência fantástica do gozo divino, de modo que sua imaginação humana acabou recorrendo a um vocabulário ricamente erótico, porque sensual, indissociável do corpo e de suas percepções.

Segundo Strausz (p. 192), Sigmund Freud chamava Teresa de a "santa padroeira das histéricas", o que enfatiza o aspecto claramente sexual atribuído às suas experiências místicas a partir do avanço da Biologia, no século XIX, e da nova taxonomia rica em delimitações sexuais as mais diversas que fizeram fixar a mulher enquanto corpo saturado de sexualidade. Teresa passou a representar um dos maiores exemplos de saturação sexual, de sexualidade reprimida, castrada, sublimada através da experiência religiosa: o ápice da manifestação histérica.

No poema escolhido abaixo, usualmente chamado *Vuestra Soy*, vislumbram-se todas as características mais marcantes da escrita teresina:

Vuestra soy, para Vos nací,
¿Qué mandáis hacer de mí?

Soberana Majestad,
Eterna sabiduría,
Bondad buena al alma mía;
Dios, alteza, un ser, bondad,
La gran vileza mirad,
Que hoy os canta amor así.
¿Qué mandáis hacer de mí?

Vuestra soy, pues me criastes,
Vuestra, pues me redimistes,
Vuestra, pues que me sufristes,
Vuestra, pues que me llamastes,
Vuestra, porque me esperastes,
Vuestra, pues no me perdí.
¿Qué mandáis hacer de mí?
A este esclavo pecador?
Veisme aquí, mi dulce Amor,
Amor dulce, veisme aquí,
¿Qué mandáis hacer de mí?
Veis aquí mi corazón,
Yo le pongo en vuestra palma,
Mi cuerpo, mi vida y alma,
Mis entrañas y afición;
Dulce Esposo y redención
Pues por vuestra me ofrecí.
¿Qué mandáis hacer de mí?

Dadme muerte, dadme vida:
Dad salud o enfermedad,
Honra o deshonra me dad,
Dadme guerra o paz crecida,
Flaqueza o fuerza cumplida,

Que a todo digo que sí.
¿Qué queréis hacer de mí?

Dadme riqueza o pobreza,
Dad consuelo o desconsuelo,
Dadme alegría o tristeza,
Dadme infierno, o dadme cielo,
Vida dulce, sol sin velo,
Pues del todo me rendí.
¿Qué mandáis hacer de mí?
Si queréis, dadme oración,
Sí no, dadme sequedad,
Si abundancia y devoción,
Y si no esterilidad.
Soberana Majestad,
Sólo hallo paz aquí,
¿Qué mandáis hacer de mí?

Dadme, pues, sabiduría,
O por amor, ignorancia,
Dadme años de abundancia,
O de hambre y carestía;
Dad tiniebla o claro día
Revolvedme aquí o allí
¿Qué mandáis hacer de mí?

Si queréis que esté holgando,
Quiero por amor holgar.
Si me mandáis trabajar,
Morir quiero trabajando.
Decid, ¿dónde, cómo y cuándo?
Decid, dulce Amor, decid.
¿Qué mandáis hacer de mí?

Dadme Calvario o Tabor,
Desierto o tierra abundosa,
Sea Job en el dolor,
O Juan que al pecho reposa;
Sea' viña frutuosa

O estéril, si cumple así.
¿Qué mandáis hacer de mí?

Sea Josef puesto en cadenas,
O de Egito Adelantado,
O David sufriendo penas,
O ya David encumbrado,
Sea Jonás anegado,
O libertado de allí,
¿Qué mandáis hacer de mí?

Esté callando o hablando,
Haga fruto o no le haga,
Muéstreme la Ley mi llaga,
Goce de Evangelio blando;
Esté penando o gozando,
Sólo Vos en mí viví,
¿Qué mandáis hacer de mí?

Vuestra soy, para Vos nací
¿Qué mandáis hacer de mí?

O que de mais imediato parece saltar aos olhos de um leitor contemporâneo é a submissão, a subserviência que permeia todo o poema e que é evidenciada já pelo título,*Vuestra Soy*, e confirmada repetidamente pelo verso "*¿Qué mandáis hacer de mí?"*.

Teresa é toda devoção ao dirigir-se a Deus fazendo uso dos mais grandiosos vocativos (*soberana Majestad, eterna sabiduría, bondad buena al alma mía, alteza, buenSeñor*), de modo a marcar claramente a distância entre o que fala e o que escuta: ela, umahumilde e penitente pecadora; Ele, o Criador supremo. Ao mesmo tempo em que seinferioriza enquanto "escrava pecadora" que anseia pela ordem de seu majestoso dono, contudo, Teresa ousa chamá-lo "*mi dulce Amor*" e ousa demandar Dele uma decisão, num tom de ur-

gência deveras íntimo em que se invertem virtualmente os papéis. Elucida-se a partir dessa instabilidade entre o que manda e o que obedece a mistura de tendências medievas de autocomiseração e tendências modernas de autoconfiança na individualidade recém-conquistada.

As ambiguidades barrocas de Teresa ficam ainda mais claras quando se lê a mais eróticas das estrofes, a quinta, em que ela oferece ao Amado, ao Doce Esposo, seu coração, seu corpo, sua vida, sua alma, suas entranhas e sua afeição. Aqui se pode sentir o sofrimento, a dor, mas ao mesmo tempo a graça, a alegria com que se entregava a seu amor, como a um amante. Conhecendo todas as consequências dolorosas de sua fidelidade, ela se prostra apaixonadamente diante Dele, ansiosa pela morte que a colocaria em Sua presença. Apresentam-se inclusive em alguns registros as seguintes palavras como suas últimas: "Oh, meu Senhor e meu Esposo, a hora pela qual ansiei chegou. É tempo de nos vermos face a face." (COUNSELL, 1999, p. 207).

O paradoxo da escrita teresina não se encontra apenas em seu próprio posicionamento diante do Amado, mas também em todos os pares de antônimos que compõem o rico inventário do que ela pede a seu Senhor: *salud/enfermidad, honra/desonra,guerra/paz, flaqueza/fuerza, riqueza/pobreza, alegria/tristeza, infierno/cielo, vida dulce/sol sin velo*, dentre muitos outros que proliferam da sexta à nona estrofe. A santa enxerga omundo através de dualismos; sua entrega apaixonada e sua tradição barroca hiperbólica podem levar apenas a um mesmo taxativo destino, cheio de absolutos. O que ela parece não suportar é o purgatório que é a vida, o meio-termo, as diversas matizes entre os polos, o tédio dos dias, os momentos em que não está inebriada de Deus. Sua vida com seu Senhor tem de ser plena, não importando a que custo; sua mente e coração têm de estar plenamente ocupados com um sentimento poderoso, impetuoso, que a tudo consome. Não por acaso tal sede de intensidade foi interpretada como

sintoma de histeria: em seu próprio desejo de morte, Teresa celebra a *vida* em todo o seu poder arrebatador.

O mais importante dos dualismos por ela apresentados e talvez o único que lhe importa de fato é *muerte/vida*. Não se estranha que a morte esteja em primeiro lugar, embora a ordem em que se fale de dois opostos normalmente priorize o de valor positivo, pois, para a santa, a reversão de tais valores é clara. Todos os outros pares remetem a este, que concentratodas as suas esperanças. Para ela, a morte representa vida a partir do momento em que a liberta da existência laboriosa, por vezes tediosa que vive. Apesar do grande exemplo de mulher que foi, de ter erguido dezessete conventos em vida, criado a ordem das Carmelitas Descalças e escrito um volume impressionante de obras, todas as expectativas de Teresa concentravam-se, como as de todo cristão devoto, no além-vida, quando ela experimentaria em plenitude aquilo que vivenciou parcialmente em suas experiências de êxtase místico.

Abaixo se apresenta um conhecido poema de Teresa que evidencia essa quase obsessão com a morte:

Versos nacidos del fuego
del amor de Dios que en sí tenía
Vivo sin vivir en mí,
y en tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

GLOSA

Aquesta divina unión,
del amor con que yo vivo,
hace a Dios ser mi cautivo,
y libre mi corazón;
mas causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.

¡Ay! ¡Qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que el alma está metida!
Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero,
que muero porque no muero.

¡Ay! ¡Qué vida tan amarga
do no se goza el Señor!
Y si es dulce el amor,
no lo es la esperanza larga;
quíteme Dios esta carga,
más pesada que el acero,
que muero porque no muero.

Sólo con la confianza
vivo de que he de morir;
porque muriendo, el vivir
me asegura mi esperanza:
muerte do el vivir se alcanza,
no te tarde que te espero,
que muero porque no muero.

Mira que el amor es fuerte;
vida, no seas molesta;
mira que sólo te resta,
para ganarte, perderte;
venga ya la dulce muerte,
venga el morir muy ligero,
que muero porque no muero.

Aquella vida de arriba
es la vida verdadera:
hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva;
muerte, no seas esquiva;
vivo muriendo primero,
que muero porque no muero.

Vida, ¿qué puedo yo darle
a mi Dios que vive en mí,
si no es perderte a ti,
para mejor a El gozarle?
Quiero muriendo alcanzarle,
pues a El solo es al que quiero,
que muero porque no muero.

Estando ausente de ti,
¿qué vida puedo tener,
sino muerte padecer
la mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí,
por ser mi mal tan entero,
que muero porque no muero.

O que poderia ser questionado no primeiro poema, o desejo de morte, apresenta-se inquestionável no segundo. Teresa fala na primeira estrofe de uma "*divina unión*" que faz de

Deus seu cativo, seu prisioneiro, enquanto o coração dela é livre — tal a faz morrer. Há mais uma vez um estranho indício de reversão dos papéis de dono e escrava nestas palavras, mas, embora audaciosas e cheias de uma individualidade poderosa, elas apenas acentuam a grandiosidade d'Aquele para quem qualquer paixão humana só pode significar prisão, gaiola, cativeiro, e a pequeneza daquela para quem a mais completa sujeição a Deus significa liberdade — uma sensação bastante plausível quando se pensa no universo de limitações apresentadas pela sujeição ao pai ou a um marido, por exemplo, como devem ter concluídotanto Teresa quanto Juana.



Êxtase de Santa Teresa (1652), de Gian Lorenzo

Aqui, *la dulce muerte* é desejada sem subterfúgios, é exaltada e implorada. A vida, por outro lado, é *larga, amarga,* cheia de *durosdestierros,* um *cárcel*, uma *carga más pesada que el acero.* O "amado" aqui não é tanto Deuscomo a própria Morte, a quem são rendidas todas as homenagens e dirigidas todas as expectativas. A morte conduz à *vida verdadera*, a *vida dearriba*, enquanto a vida terrena representa ovazio, o deserto, a falta.

Em "*muero porque no muero*", Teresa reforça o entendimento de que "vida" e "morte"são conceitos relativos e não significam apenasestados orgânicos da matéria: assim como pensariam os românticos séculos depois, vida ou morte para ela não dependem do sopro da existência corpórea, mas sim da presença ou ausência do amor; destarte, a morte está no afastamento do Esposo sagrado; está, portanto, na realidade

material do mundo. Vale lembrar o famoso episódio da visão narrada pela própria Teresa de um anjo que lhe trespassa uma lança de ouro no coração[1], causando-lhe um misto de intensa dor e júbilo celestial. Não é de se surpreender que dessa forma paradoxal semanifeste uma de suas maiores bênçãos, pois, no seu entendimento, apenas o flagelo do corpo purifica a alma e somente através da purificação da alma pode o ser humano encontrar a Deus.

Este artifício de glorificação à morte não é particularidade teresina. O próprio Shakespeare, em seu soneto 146, sugere a morte como última desejável fuga da alma das tentações do "barro pecador" que é o corpo. Pode-se sugerir que a morte se apresenta enquanto saída para todo e tudo que não encontra representação na vida terrena. Ela é o último silêncio, o último vácuo e a última lacuna que prometem um mundo de palavras e sons novos adiante, o além-vida — que promete, por sua vez, um universo de símbolos novos ou de possibilidades de criação que traduziriam as expectativas de todos aqueles que jamais as veem cumpridas no mundo. A morte pode ser interpretada, portanto, como espaço simbólico do"feminino", ou seja, de todo discurso e de toda ordem que jamais se materializa plenamente no mundo dos vivos.

Através de tais poemas, em que a santa desafia a censura da Inquisição com sua paixão voraz e com um nível de consciência considerável de si mesma, ela mata um pouco do poder do discurso predominante ao relativizar seus conceitos absolutos. Sua mera ousadia em escrever, em afirmar através do ato da escrita o quanto têm a dizer ao mundo as mulhe-

[1] Não pode passar despercebido o erotismo da imagem da lança que perfura o coração da santa, remetendo o menos freudiano dos observadores à imagem do falo que penetra o corpo da mulher virgem, provocando tanto dor quanto prazer. Não é por acaso que a escultura de Bernini chama-se *Êxtase de Santa Teresa*: a experiência mística mostra-se aqui verdadeiramente orgásmica em suas evocativas imagens.

res, já foi suficiente para incomodar as autoridades de seu tempo — as quais, entretanto, foram convencidas a absolvê-la de todas as acusações precisamente pelo poder de suas palavras[2].

> A Musa Cartesiana
> Não se encontra no trabalho de Sóror Juana qualquer coisa do êxtase místico que se encontra no trabalho de outra grande freira poeta do século anterior ao de Sóror Juana, Santa Teresa d'Ávila. A obra de Sóror Juana não oferece uma olhadela fetichista aos trabalhos interiores da psique da mulher nem nos provê com uma base polêmica sobre a qual construir um discurso psicanalítico do desejo feminino, como foi notoriamente o caso com a obra de Santa Teresa e o moderno psicanalista francês Jacques Lacan. [...] É, em vez disso, a *liberação* da razão em relação aos restritos confinamentos docorpo e do sexo, uma alegoria de puro intelecto numa tentativadesesperada (e frustrada) de compreender o funcionamento total do universo.
> A escrita de Sóror Juana recusa qualquer tentativa de *conhecer* a mulher, o que quer dizer que tanto recusa aapropriação masculina quanto o status de objeto passivo no conhecimento. Se há uma preocupação

[2] A autobiografia de Teresa foi sugerida por seus padres confessores e amigos como artifício para defender suas práticas do julgamento da Inquisição e para propagá-las, assim como sua reforma, que deu origem à facção das Carmelitas Descalças, em oposição às Calçadas, e produziu muitos inimigos conservadores. A poesia teresina parece ter os mesmos objetivos de defesa e difusão de suas crenças, embora seja também o transbordamento de suas próprias paixões, padecimentos e emoções. Foi graças às suas cartas enviadas ao rei Filipe II que Teresa salvou-se da prisão que coube a São João da Cruz, seu pupilo, por um ano, segundo nos informa J. M. Cohen na Introdução do *Livro da Vida* (p. 27). Ao ser convencido, o rei convenceu por seu lado o papa Gregório XIII a reconhecer a ordem criada pela santa. A escrita teve um papel crucial na vida de Teresa, portanto, salvando sua vida e toda a extensão de suas obras da condenação e do esquecimento.

> fundamental na obra de Sóror Juana, ela é: a sede de conhecimento; o desejo de ser sujeito do conhecimento (ao invés de mero objeto), de ser *elaque conhece* ao invés de *ela que é conhecida*.[3]



Retrato de Sor Juana, por Miguel Cabrero (1750).

Nascida Juana Inés Ramírez y Asbaje, Sóror Juana foi certamente uma criança prodígio. Aprendeu a ler sozinha aos três anos de idade e aos seis/sete anos já implorava à mãe que lhe deixasse disfarçar-se de homem para poder frequentar a universidade (MILLER, 1983, p. 168). Apesar das muitas propostas de casamento, Juana escolheu a vida reclusa do claustro pelo desejo de "*vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazasela libertad de mi estudio* [...] *el sosegado silencio de mis libros*" (Ibid, p. 169).

[3] Retirado da Internet. Endereço eletrônico: http://www.latin-american.cam.ac.uk/culture/SorJuana/SorJuana3.htm, acessado pela última vez em 27/11/2010.

Ficou conhecida pela sociedade de sua época como "A Décima Musa", e foi tão protegida quanto perseguida por sua escrita provocadora, irônica e pouco voltada para os assuntos da Igreja. Suas principais benfeitoras foram a Marquesa de Mancera e a Condessa de Paredes, esposa do vice-rei, mulheres ilustradas e patronesses das artes para quem Juana escreveu os mais devotos e controversos poemas de amor.

É fato conhecido que, aos dezessete anos, o vice-rei e a vice-rainha organizaram um encontro entre Juana e os homens mais eruditos de diversas áreas do conhecimento no palácio, para que ela fosse testada, e o resultado foi surpreendentemente satisfatório. Depois de ter usufruído de todas as delícias da vida cortesã, todavia, é no convento, o espaço consagrado para o silêncio da mulher e supressão de sua individualidade, que Juana escolhe aprisionar seus sonhos.

Escreveu poesias, peças de teatro e tratados religiosos. Teve a maior biblioteca da América Latina na época, com quatro mil volumes, e conservava em sua cela uma coleção de instrumentos científicos e musicais (MILLER, p. 169). De tudo isso teve Juana de desfazer-se, bem como de sua paixão pela escrita e pelos estudos, quando o bispo de Puebla publicou sua*Carta Atenagórica*, um tratado teológico por ele requerido da monja (sob a promessa de quenão seria divulgado) em que ela criticava um dos sermões do padre português Antônio Vieira.

"Se sua obra profana já havia causado um rebuliço [...], a publicação deste texto religioso decretou seu definitivo silêncio." (Ibid, p. 175).

Em *Respuesta a Sor Filotea*, Juana responde à carta da pressuposta freira Filotea — presumivelmente um pseudônimo para o próprio bispo de Puebla — que viera anexada ao seu tratado. Nesse novo documento, considerado por Beth Miller a maior e mais direta obra autobiográfica de Juana, e também uma preciosidade do que Miller (p. 174) cha-

ma"feminismo do século XVII", a freira procura explicar sua sede de conhecimento e desculpar suas ambições. Ela o faz, porém, ironicamente, alegando falta de preparo, mas esbanjando erudição, e cuspindo sua ira e ressentimento pelas traições sofridas com toda pompa e cortesia da época. Logo depois de tal episódio, sob o risco de acabar nas mãos dos inquisidores, ela é obrigada a redigir uma declaração em que se desfaz de todas as suas posses materiais e em que abandona sua vida de estudos e escritos; assina tal documento com seu próprio sangue e nele se identifica como "*Yo, la peor de todas*". Sua carreira brilhante está no fim e sua própria vida não se arrasta muito além disso.

O poema de Sóror Juana escolhido para análise neste trabalho é aquele em que mais claro fica seu posicionamento em relação a seu gênero e às implicações de tal condição para sua busca pelo conhecimento. É um poema que elucida todas as declarações de alto conteúdo feminista presentes na *Respuesta*, pois foi escrito em resposta a "*um caballero del Perú*" que lhe enviou versos sugerindo que ela se transformasse num homem.

> Y paso a estimar aquellos
> hermosamente sutiles
> búcaros, en quien el arte
> hace al apetito brindis:
> barros em cuyo primor
> ostenta soberbio Chile,
> que no es la plata, no el oro,
> lo que tiene más plausible,
> pues por tan baja materia
> hace que se desestimem
> doradas copas de néctar
> em sagradas mesas sirven.
> Bésoos las manos por ellos,
> que es cierto que tanto filis
> tienen los barros que juzgo
> que sois vos quien los hicisteis.

Y em el consejo que dais,
yo os prometo recibirle
y hacerme fuerza, aunque juzgo
que no hay fuerzas que entarquinen:
porque acá Sálmacis falta,
em cuyos cristales dicen
que hay no sé qué virtud de
dar alientos varoniles.
Yo no entiendo de esas cosas:
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.
Y también sé que, em latín,
sólo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo virgen.
Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u outro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.

Segundo Miller (p. 164),

> [Juana] era reconhecida como *gongorista*, ou seja, herdeira do poeta maneirista Góngora. Quevedo, Gracián e Calderón foram seus contemporâneos. [...] Pela educação, ela é associada à Escolástica medieval e ao Humanismo renascentista; em sua produção poética e dramática, pertence ao Barroco ou ao período maneirista; em sua orientação intelectual, pertence à aurora da Idade da Razão.

Em seu poema encontram-se praticamente todas essas influências, em diferentesníveis.

"Assim como Santa Teresa e Madre Isabel, Sóror Juana demonstrava autocomiseração e humildade, por um lado, e, por outro, competitividade, ambição e uma qualidade que alguns chamariam arrogância, outros assertividade, autoconfiança," comenta Miller (p. 167). Nesse poema, Juana mostra-se cortês e servil, mas não deixa de responder à altura a absurda proposição levantada. Pode-se entrever como ela se sentiu afrontada pela sugestão do cavalheiro anônimo, mas suas estratégias para responder às provocações foram a ironia e a erudição, o jogo inteligente de palavras que não ofende, mas instiga, que não firma diretamente as ideias, mas as insinua.

Ela inicia o poema falando de seu novo gosto pelos *búcaros*, que eram pequenos vasos de argila vermelha que serviam para guardar perfumes, mas que também eram ingeridos com o fim de se manter branca a pele, e que diziam regular a menstruação, evitar a gravidez e provocar alucinações. Saborear tal iguaria tornou-se uma febre nos séculos XVI e XVII, exatamente por conta de suas faculdades alucinógenas. Juana elogia tais objetos e os posiciona acima da prata e do ouro, provavelmente ironizando o patamar elevado que conquistaram em sua sociedade — dado inclusive que os *búcaros* mais apreciados eram os de Portugal e os da Nova Espanha. Devido à gratidão por ela demonstrada ao seu interlocutor nesse primeiro momento, há que se sugerir que ele a presenteou com tais objetos — cuja produção ela inclusive atribui a ele ("*juzgo que soisvos quien los hicisteis*"). Apesar da aparente gratidão, há que se supor ainda que, pelarejeição demonstrada ao pensamento do cavalheiro em questão ao longo de todo o poema, também os *búcaros* representem à Juana algo repulsivo: afinal de contas, mulher racional e centrada como era, ela soube provar muito bem que não derivava qualquer prazer de entorpecentes que nublassem sua razão, pois sua mente sempre lúcida operava num nível muito acima da maioria das outras pessoas. Sóror Juana não preci-

sava como muitas mulheres de sua época de artifícios para escapar da realidade, pois sua grande satisfação estava em compreendê-la e dissecá-la através das palavras.

Finda a cortesia e os agradecimentos servis, exigidos pelas normas discursivas do período, ela chega ao ponto que lhe interessa: responder à provocação. A imagem evocada pela expressão "fazer-se força", "forçar-se" (por tornar-se homem), em conjunto com a imagem sugerida de Sexto Tarquínio, filho do último imperador romano, Tarquínio, o Soberbo, e mais conhecido por haver estuprado Lucrécia — episódio sobre o qual Shakespeare escreveu um longo poema —, quando Juana faz uso do verbo "*entarquinar*" (enlamear, sujar de lama), é a imagem da violência. A monjademonstra de maneira sutil que a sugestão de mudança de sexo lhe soa tão agressiva quanto a de estupro, de invasão a si mesma e à sua individualidade, invasão à sua identidade, a tudo aquilo que uma mulher medieval jamais sonharia em possuir, pela falta de consciência de si mesma.

Juana segue trazendo a imagem de Salmácis, uma ninfa das águas, que presidia uma fonte onde se foi banhar Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite, e que, segundo a obra *Metamorfoses*, de Ovídio, integrou-se a ele numa forma de estupro que resultou numa criatura de dois sexos. Em mais uma ironia acintosa, a monja quer dizer que não possui os poderes de Salmácis de mudar o sexo das criaturas — no caso, o seu.

Depois de exibir seus conhecimentos minuciosos de mitologia grega e história romana clássica, provenientes de seu legado renascentista, e de provar claramente com isso que ela prescinde de qualquer mudança de sexo para escrever poesia, Sóror Juana recua elegantemente ao assegurar o cavalheiro impertinente de que ela "não entende *dessas* coisas" (diferenças de gênero), e que só foi para o convento para evitar quequaisquer questionamentos desta natureza lhe fossem feitos e que sua condição de mulher fosse investiga-

da. Ousadamente, Juana lembra ainda que, em latim, só é chamada de "mulher" a casada, *úxor*, mantida assim em aberta a condição da virgem. Neste jogo de palavras, ela ainda demonstra conhecer o casamento entre logocentrismo e falocentrismo, pois sugere que a construção de gênero está em grande parte no discurso linguístico e que, através do discurso, o homem procura enquadrar a mulher, construí-la enquanto conceito. A mulher é, portanto, uma convenção criada pelos homens.

Ela conclui suas divagações filosóficas de gênero ao afirmar que não cabe a ninguém sexualizar seu corpo, pois para fins sexuais ele jamais poderá servir. Ela posiciona assim seu corpo numa zona neutra de julgamento, já que a exigência por parte do cavalheiro de que ela se posicione sexualmente para somente então posicionar-se poeticamente representa-lhe uma agressão, uma violência. Fazendo livre uso do neoplatonismo cristão[4], Juana finalmente evoca a imagem dessa alma assexuada, que não exige do corpo, seu mero abrigo, qualquer posicionamento sexual fixo. O seu próprio corpo é, segundo ela, "*neutro, o abstracto*". Nesse simples poema, portanto, a monja barroca revolucionariamente propõe um corpo neutro, assexuado, *andrógeno*.

Consciente do poder do discurso falocêntrico na construção de gênero, Sóror Juana apropria-se de vários de seus artifícios e, com maestria, extrema racionalidade e lucidez de ideias, adapta-o às suas necessidades. Aqui ela se torna *sujeito* do conhecimento e faz uso dos símbolos "masculinos" de representação para construir novos significados e elaborar um conceito filosófico seu. Ela pratica a *mimicry* de que fala Irigaray, pois subverte o discurso que demarca tiranicamente

[4] Da doutrina que julga que a alma é prisioneira do corpo e a verdadeira essência do homem. Em Platão, a alma pertence ao Mundo Real, em que tudo se encontra em estado de perfeição, enquanto que o corpo pertence ao Mundo Sensível, material, em que tudo se encontra imperfeito.

os espaços do homem e da mulher por meio de suas próprias estruturas, e o faz com um bem-humorado sarcasmo.

Mundos de Palavras

Através do breve estudo da poesia juanina, compreende-se que ela privilegia a razão cartesiana então nascente em sua época enquanto estratégia de leitura do mundo e que sua maior motivação é o desejo pelo "conhecimento", este universo misterioso monopolizado pelos homens. Conclui-se que seu objetivo ao problematizar a estrutura dualista de gênero dominante é convencer o leitor de que tal informação em pouco contribui para a leitura de seus trabalhos e, por extensão, de quaisquer trabalhos produzidos por mulheres.

A poesia teresina, por outro lado, é marcada pelo gênero da autora em muitos aspectos, embora não do modo como se esperava que fosse no século XVI. Teresa bem que tenta adotar uma postura passiva diante da vida e em sua escrita. Todavia, seu mero atrevimento em escrever — quando não se esperava que mulher alguma tivesse algo de importante a expressar e transmitir ao mundo — e o modo transgressivamente apaixonado com que o fez — que herdou da tradição mística — evidenciam um nível de autoconsciência, autoconfiança e um vigor nada compatíveis com a candura abnegada de uma mãe ou a subserviência absoluta de uma esposa. A sensualidade erótica que culmina em seu alucinado desejo de morte demonstra uma extrema consciência do corpo saturado de sexualidade, a consciência — ainda que vaga — do buraco negro insaciável do inconsciente que não se consegue libertar e se materializar em atos ou palavras. Ao contrário de Juana, a transgressão de Teresa está em dar a ver muito claramente todas as suas urgências sexuais.

Em Juana, *compreende-se* os conflitos identitários de gênero, mas, em Teresa, eles são *sentidos* dolorosamente. O maior sofrimento de Juana foi não ser compreendidapelo

mundo, o de Teresa foi não ser capaz de compreender a si mesma. Juana construiu-se a partir das opiniões que os outros tinham dela; suas poesias de amor se voltavam a homens e mulheres, pois era a eles a quem procurava agradar. Teresa amou e desejou apenas a Deus, o único a quem buscou agradar em vida; jamais lhe preocuparam as opiniões de outrem sobre seus escritos, suas atitudes e, em última instância, sua reforma, pois encontrou forças para superar toda perseguição e rejeição na crença de que Deus conduzia seus passos e de que tudo era feito em nome Dele. Teresa pouco se importou com as recompensas terrenas de todas as suas conquistas, enquanto Juana viveu por elas (fossem as privadas ou as públicas).

Teresa buscou viver à risca o voto de pobreza em vida, recusando-se a receber o sustento de Roma para seus conventos, determinando que viveriam de esmolas. Juana teve uma vida ostentosa e extravagante mesmo dentro do convento, e depositou a tal ponto em seus livros e coleções seus sonhos e felicidade que, ao ver-se desprovida deles, definhou até morrer. O tesouro de Juana estava no mundo, embora ela tenha se abnegado de muito para viver seu sonho; o tesouro de Teresa estava nalgum canto fora daqui.

Juana transgrediu conscientemente e se deleitava em elaborar artifícios os mais requintados para melhor transgredir e desafiar a ordem dominante. Teresa, por outro lado, desejou ser qualquer coisa antes de transgressora, mas o foi ainda assim, involuntariamente, e em nome de Deus, visando a agradá-lo e obedecê-lo.

Na escrita juanina, por fim, o que incomodavam eram as ideias, o raciocínio, sua lógica, seus pensamentos. A escrita teresina incomodava pelas emoções, pelo sentimento exacerbado, a devoção apaixonada, a excessiva intimidade com o Cristo. Em última instância, a transgressão da poesia de Juana estava no conteúdo, naquilo que ela comunicou,

enquanto que, com Teresa, estava principalmente na forma, no *modo* como ela escolheu comunicar.

Conclusão

Santa Teresa de Ávila e Sóror Juana Inés de la Cruz foram ambas freiras da Era Moderna, situadas entre as tendências barrocas e humanistas do Renascimento. As duas escolheram a vida religiosa aproximadamente aos vinte anos, foram carmelitas em tempos de furiosa Inquisição, correram o perigo da condenação à fogueira, foramperseguidas, humilhadas e rejeitas, mas também admiradas e exaltadas. Ambas compreenderam muito cedo que a vida de esposa e mãe jamais lhes seria suficiente, pois já eram indivíduos formados, dotadas de personalidades fortes e determinação, quando o momento decisivo chegou. Foram vaidosas, autoconfiantes, mas também souberam agradar, humilhar-se perante os letrados de seu tempo — que eram geralmente menos inteligentes e menos conhecedores das verdades que proclamavam do que elas. As duas perseguiram o conhecimento e se expressaram através das palavras — sem as quais é provável que o mundo jamais as tivesse conhecido.

Nos séculos XVI e XVII, o mero ato de escrever, para uma mulher, e mais ainda falando de si mesma e de suas próprias experiências individuais, já era uma transgressão considerável. E já era também uma subversão do discurso falocêntrico a simples escrita por parte de uma mulher que se esforçasse por traduzir os conflitos de seu foro íntimo — um discurso por vezes confuso, híbrido, cheio de matizes e pouco independente dos valores pré-estabelecidos, mas ainda assim mais acessível e interessante a um público de mulheres

silenciadas. Segundo a própria Teresa, "*mejor se entienden el lenguajeunas mujeres de otras*"[5].

Teresa e Juana foram além, pois, motivadas uma pela fé e a outra pela razão, romperam as barreiras do indizível, do silêncio, das lacunas do cárcere feminino, e arriscaram sua própria linguagem, exploraram o universo simbólico para seu próprio proveito. Desafiando um monopólio milenar, como fizeram outras poucas antes delas, as duas monjas espremeram-se pelas brechas do discurso e gritaram tão alto seus anseios, seus vazios e tudo aquilo de poderoso que lhes valia o esforço de revelar por maiores que fossem as dificuldades, que o mundo inteiro as escutou, e as têm escutado até hoje, mesmo quando não passam de exemplos longínquos de uma tendência que felizmente se enraizou no Ocidente. Hoje em dia, apesar de todos os obstáculos culturais e sociopolíticos impostos à tentativa de se construir uma "mulher" que não seja o Outro, mas o Sujeito do discurso, as mulheres *falam* e — o que teria surpreendido Teresa e Juana — alguns as escutam e até as levam a sério.

Referências

ÁVILA, Santa Teresa de. *Livro da Vida*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo:* Fatos e Mitos. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

CIXOUS, Hélène. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays", in CLEMÉNT,Catherine; CIXOUS, Hélène. *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers, 1996. p. 63-132.

[5] Retirado do texto da professora Maria de la Concepción e pertencente ao prólogo do livro *Moradas,* de Santa Teresa, segundo referências da professora.

CLÉMENT, Catherine. "Sorceress and Hysteric", in CLEMÉNT, Catherine; CIXOUS,Hélène. *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers, 1996. p. 3-39.

COUNSELL, Michael. *2000 Years of Prayer*. Norwich: The Canterbury Press Norwich, 1999.

IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One.* New York: Cornell University Press, 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro VIII:* A transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MILLER, Beth Kurti. *Women in Spanish Literature:* Icons and Fallen Idols.Califórnia: University of California Press, 1983.

RUIZ, Betina dos Santos. *Matrizes para um estudo da literatura feminina:* uma leituracomparativa de Sóror Mariana Alcoforado e Sor Juana Inés de la Cruz(Tese deDoutorado, Universidade de São Paulo, 2010).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1966.

STRAUSZ, Rosa Amanda. *Teresa:* A Santa Apaixonada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

VALVERDE, Maria de la Concepción Piñero. *Aproximação à Obra Literária de SantaTeresa de Jesus*, http://www.latin-american.cam.ac.uk/culture/SorJuana/SorJuana3.htm,acessado pela última vez em 15/02/2011. http://www.latin-american.cam.ac.uk/culture/SorJuana/SorJuana3.htm, acessado pela última vez em 27/11/2010.

CULTURA DOS FÃS — PROFANAÇÕES DAS NOVAS CURADORIAS MUSICAIS NO PAGODE BAIANO A PARTIR DE CYBERCENAS NO YOUTUBE

Helen Campos Barbosa[1]

Resumo**:** O presente texto trata da cultura de fãs dentro do cenário de curadoria musicalinstaurada pelo canal de compartilhamento *YouTube* no ambiente virtual a partir da perspectiva de estudos da Crítica Cultural. Buscamos problematizar os engendramentos, no que tange articulações simbólicas de linguagem, consumo e produção, desencadeados pelos novos meios de mediação e fruição estética das novas tecnologias.
Palavras-chave: Crítica cultural. Produção musical. *YouTube*. Pagode. Cultura dos fãs.

CULTURE OF FANS — PROFANITY IN MUSICAL CURATORS ON PAGODEBAIANO CYBERCENAS FROM YOUTUBE

Abstract**:** This paper deals with fan culture within the musical scenario brought curated byYouTube channel sharing in the virtual environment from the perspective of studies of Cultural Criticism. We seek to problematize joints symbolic language, consumption and production, triggered by new means of mediation and aesthetic enjoyment of new technologies.
Keywords: Cultural criticism. Musical production. YouTube. Pagode. Fan culture.

[1] Helen Campos Barbosa (helenjornalismo@gmail.com) é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia — UNEB/Campus III Alagoinhas — BA.

Curadoria musical em cybercenas e seus pressupostos teóricos

O juízo crítico quanto a expressões artísticas pode se constituir num poder discursivo excludente, pensando nisso, constatei a partir da observação da produção acadêmica e no jornalismo especializado, uma presença bem restrita quanto à sua crítica. O estado da Bahia possui relevante produção artística cultural, no entanto, tais expressões têm ganhado espaço nos estudos acadêmicos e em espaços reservados à crítica especializada muito recentemente ou mesmo sobre algumas expressões ainda existe um silenciamento. Voltando-nos especificamente para a música, e a entendendo como um campo discursivo importante por possibilitar a articulação de elementos simbólicos para os afrodescendentes no Brasil (ALVES, 2008), nos instiga perceber que o pagode baiano, produzido em grande parte por negros e de grande inserção nas camadas populares, não possui legitimação artística, aparecendo na grande mídia emespaços restritos a cobertura de festas e quase nunca em espaços onde se discuta criticamente uma determinada musicalidade.

Quanto à tradição dos estudos que silenciam o falar sobre expressões como as produções que ressaltam a cultura "negro-africana", entendendo-a como um poder legitimado de fala, busco pensar nesses critérios de seleção e julgamento de tais expressões a partir da perspectiva da Crítica Cultural que nos permite adentrar no processo de "outramentos" tão peculiar ao universo da pesquisa que deve constituir solos de problematização para que o objeto de pesquisa possa emergir no entre lugar epistemológico, buscando aí as brechas do pensamento crítico. A encruzilhada para nós, torna-se assim o lugar que foge da tendência redutora de simplesmente perceber às mídias funcionando no seio de uma dada cultura de modo quase autônomo. As tecnologias da comunicação assim como as palavras definem também o que dizer e como dizer constituindo seus próprios códigos e conveni-

ências, nos resta buscar entender como essas narrativas comuns, que chamamos aqui de cybercenas, produzidas por fãs podem também fomentar um desvio do conceito tradicional de curadoria inserida no mundo da arte. No lugar fronteiriço da internet, investigando possíveis descentralizações da crítica e da audiência.

Penso, a partir desse método de estudo, nas possibilidades de rompimento desse silenciamento pelas estratégias de legitimação utilizada pelas comunidades de fãs do pagode, entendendo-as como um discurso, buscando assim compreender como a produção musical passa por reformulações quanto ao seu julgamento quando esse fã/consumidor passa a emitir opiniões pela internet, meu foco estará especificamente no canal de compartilhamento YouTube e nas cenas feitas por esse público, que chamarei de cybercenas. Quanto a esse processo, busco investigar as possibilidades de profanações estabelecidas pelas comunidades de fãs no pagode baiano. A partir daí refletindo criticamente quanto às transformações no juízo crítico musical a partir de articulações entre a técnica e a cultura estabelecida pelas comunidades de fãs, bem como quanto aos modos de naturalização x ressemantização dos usos da técnica, da sensibilidade musical e estratégias discursivas.

A reflexão quanto à naturalização do sentido/significante ao longo da história das sociedades nos instiga a pensar ou engendrar um agenciamento de questões que possam romper com uma lógica alienante do pensamento essencialista que adormece possibilidades da multiplicidade discursiva e política. Isso ocorre pelo fato de que aprimeira vista um determinado sentido ou significado para uma coisa nos parece tão óbvio que dificulta pensar sobre como arbitrariamente o mundo foi e continua sendo nomeado num processo de imposição de determinados modos de produção e de vida. Nesse sentido, o presente texto buscará discutir as significações/ressignificações na curadoria musical feita por

fãs, no gênero musical pagode, a partir de suas postagens no canal de compartilhamento *YouTube*.

A música no ambiente da comunicação virtual assume um papel significativo no que diz respeito aos novos modos de produção e divulgação de artefatos culturais no contexto da cultura popular massiva. Seriam essas novas relações entre músicos e público, no ambiente virtual, um reflexo das interferências e influências de um dado contexto cultural? Essa curadoria musical feita por fãs, no gênero musical pagode, agencia uma produção de linguagem no território online? Que forma de linguagem? Para ajudar a pensar sobre essas questões, estabeleceremos um diálogo entre autores que problematizam e desorganizam alguns paradigmas quanto aos modos de produção e as redes interativas entre interlocutores/fãs entre si e com um material simbólico, no nosso caso a música.

Nesse contexto, inicialmente nos propomos a pensar quanto à separação entre real e representação (significado — significante). Assim, sobre as cybercenas produzidas pelos fãs do pagode utilizando câmeras digitais ou mesmo celulares e publicadas no

YouTube, nos ateremos inicialmente a duas características, primeiro, as que seconfiguram como um recorte de uma dada realidade, segundo, as que proporcionam aos demais fãs internautas uma possibilidade de espetáculo que prescinde o aqui e o agora do show ao vivo.

A nossa primeira questão nos remete a ordem da experiência estética "real" que se compõe pelo registro imagético possibilitado por uma câmera que funciona aí como o próprio código linguístico e que atua, portanto como canal mediador que fragmenta a cena que está sendo registrada a partir do deslocamento de apenas algumas imagens focadas no enquadramento da filmagem. A técnica funciona então como uma linguagem que possibilita a separação do "real" de uma

representação. Gilles Deleuze refletindo quanto ao jogo dialético do pensamento chama a atenção em como frequentemente mantemos nosso olhar em apenas duas noções — real e imaginário. Isso nos ajuda a problematizar essa produção de linguagem feita pelos fãs em suas cybercenas. A partir do que Deleuze ressalta, podemos inferir que nossa reflexão nãodeve se resumir a uma visão dualista entre performance/show presentificado com uma representação orientada por uma determinada técnica de audiovisual que poderia estar engendrando aí uma produção de realidade. "Ora, o primeiro critério do estruturalismo é a descoberta e o reconhecimento de uma terceira ordem, de um terceiro reino — o do simbólico" (DELEUZE, 2006, p.222).

A inter-relação entre o online e off-line dessa forma engendra diversos modos de produção de linguagens, compartilhamentos e armazenamentos numa constituição do que poderíamos chamar de rituais simbólicos realizados por fãs. O que temos então é a ruptura entre a dualidade — real e imaginário para a ampliação do que Deleuze (2006) chama de um solo mais profundo, o do simbólico. O simbólico nada teria a ver com uma essência, pois se configura como potência podendo fomentar deslocamentos. Por essa perspectiva, as cybercenas dos fãs tensiona pensa-las como um recorte de uma dada realidade com códigos próprios, articuladas por uma técnica numa composição do que já chamamos acima de ritual simbólico.

Já a nossa segunda questão nos remete a ordem da experiência estética "real" e as possibilidades de fruição de materialidades do conteúdo musical a partir do ambiente virtualizado. Fruições essas que proporcionam aos demais fãs internautas o espetáculo que prescinde o aqui e o agora do show ao vivo. Os sentidos dessa produção de linguagem por parte dos fãs sofreriam interferências também do espaço que qual circulam. "...o sentido resulta sempre da combinação de elementos que não são eles próprios significantes" (DELEU-

ZE, 2006, p.226). Essa reflexão amplia leituras para além do dimensionamento da internet como apenas um espaço democratizador e multiplicador de linguagens. Complexifica esse contexto, que também pode ser entendido como espaço de curadoria musical que rotula, classifica gêneros musicais, divulga produções artísticas bem como faz emergir novos artistas.

Esses agenciamentos podem ser feitos a partir das próprias categorias estabelecidas pelo suporte técnico do *YouTube*, com uso de descrição do vídeo, comentários, *tags*, exposição do número de visualizações entre outras. Tais categorias criadas originalmente para outros fins, mas tendo funções atualizadas/reatualizadas pelos fãs que constituem uma espécie de memória virtual de seu grupo musical predileto.

A pesquisa dessa forma vai no sentido de um rizoma, uma vez que busca não necessariamente as linhas de articulação mas também suas linhas de fuga em umesforço de construir um pensamento com múltiplas entradas. "...um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência" (DELEUZE, GUATTARI, p.16).

A linguagem pode ser então um vetor de legitimação simbólica, como vimos, mas também de deslocamentos, num movimento interpretativo que oriunda perguntas como — quem predicou a coisa? Quem a valorou/significou? As questões chamam atenção para o fato de que as coisas não nascem com seus nomes. A existência precede a essência numa construção arbitrária do mundo. A essência sendo então uma construção se constitui como um campo de luta num processo de construção contínua. No nosso caso estaria aí uma questão importante a ser problematizada na pesquisa.

As cybercenas como artefato cultural

As cybercenas tendo seu estudo centrado nos pressupostos acima discorridos elabora o pensar quanto aos processos constitutivos do fazer curadoria musical a partir de um canal de compartilhamento digital. Insere ainda as cybercenas no contexto das condições de produção que envolve internet (locus), câmeras (técnica) e TV (linguagem). Pensando esses elementos a partir dos estudos marxistas podemos dizer que o mundo econômico do capitalismo definiria as construções culturais. O espetáculo|performance enquanto artefato cultural para Marx estaria comprometido com a economia de tal forma que se configuraria como mercadoria ideológica burguesa "O concreto é concreto" diz Marx (MARX apud LUKÁCS, 1919). Existiria dessa forma uma sociedade capitalista constituída apenas por proletários e capitalistas o que tornaria possível uma compreensão unitária do processo histórico, compreensão essa que não a faz uniformizada, mas sim dissimuladora das relações reais entre os agentes sociais envolvidos.

> O processo de produção capitalista, considerado em sua continuidade ou como processo de reprodução não produz, portanto, somente mercadorias ou a mais-valia; produz e reproduz a própria relação capitalista: de um lado o capitalista, de outro, o assalariado (MARX apud LUKÁCS, p.24 e 25).

Fiel ao método marxiano George Lukács chama atenção para as condições históricas desmistificando as leis econômicas de um dado contexto, considerando-ascomo ilusão ideológica projetada pelo objetivismo. O método dialético propõe assim, um estudo que descole a existência real de um fato e suas representações. "Quando, portanto, os fatos devem ser compreendidos corretamente, convém de início esclarecer com precisão essa diferença entre sua existência real

e seu núcleo interior, entre as representações que formamos a seu repeito e seus conceitos" (LUKÁCS, 2003, p.75).

Dialogando nesse sentido de entender um fato conectando-o a uma teoria crítica com objetivo de mudanças, Walter Benjamin também concebe uma práxis que faz de sua própria paisagem intelectual uma teoria. No entanto, para ele o meio técnico, de uma produção artística, por exemplo, estaria relacionada diretamente a um modo de produção de cultura.

Benjamin, embasado no materialismo histórico, entende o modo de produção como a técnica de produção da cultura considerando aí as alterações provenientes do contexto histórico. Ele ressalta, porém, que, ao contrário do que Marx acreditava, as mudanças ocorrerão não em função de uma arte do proletariado depois da tomada do poder, mas sim pelas condições de produção artísticas da modernidade. Benjamin se aproxima do pensamento de Marx quando afirma que a mercadoria seria uma fantasmagoria conceituando-a como o que Marx denominava de caráter feitiche da mercadoria, distancia-se quando aponta as contradições do modo de produção, ressaltando aí que a arte não seria mero reflexo do desenvolvimento econômico. "Deve se apresentar não a gênese econômica da cultura e sim a expressão da economia na cultura" (BENJAMIN apud ROLF TIEDEMANN, p.25).

Dessa forma, quanto aos modos de produção, Walter Benjamin amplia a perspectiva de estudo para além do modo de produção dominante. Num contraponto a Marx, Benjamin articula linhas de conexão com Sartre ao refletir sobre a história enquanto um continuum, os modos de produção e formas de vida não se reduziriam ao que foram no interior de um modo produção dominante num dado contexto histórico, o imaginário coletivo ultrapassa, para ele, os limites históricos e atingem o presente, "o estado essencialmente flutuante de uma consciência sempre multifacetada e fragmentada

entre a vigília e o sonho" (BENJAMIN apud ROLF TIEDEMANN, p.17).

Nessa mesma linha de pensamento, Sartre faz uma crítica contundente aLukács. "A pesquisa totalizadora deu lugar a uma escolástica da totalidade" (SARTRE,2002, p.34), afirma o filósofo, que ressalta ainda que esse tipo de atualização ao marxismo vai no sentido de encontrar verdades absolutas. Sartre ratifica aí que aeconomia não deve ser considerada a causa automática das mudanças nos modos de produção de vida. A estrutura de uma sociedade segundo ele, não é fruto apenas de condições econômicas, mas também das contradições "que formam o motor da história"(SARTRE, 2002, p.37).

As reflexões acima estabelecidas quanto ao entendimento de um método para uma leitura de um fato histórico nos ajuda a pensar quanto ao objeto de pesquisa proposto, que já preliminarmente expusemos — a curadoria musical de fãs a partir de suas cybercenas no *YouTube*. Primeiro podemos afirmar que esses sujeitos que antes se restringiam a um grupo de consumidor musical, têm saído das margens invisíveis da cultura popular para ser o centro das reflexões atuais sobre produção e consumo de mídia. No meio musical, esse novo produtor pode fazer vídeos caseiros, gravações piratas da TV, registro de shows ou simplesmente reproduzir um vídeo que goste, feito por emissoras tradicionais de TV, dentre outras possibilidades. As comunidades de fãs tornam-se assim, uma espécie de "produtores culturais", promovendo composições de um grupo musical, divulgando seus shows e compartilhando seus registros particulares audiovisuais de shows com outras pessoas que apreciem tal gênero musical. Ocorre dessa forma, uma transformação nos fazeres de produção musical e nas estratégias de mediação público/artista.

A internet, a partir de canais de compartilhamento gratuitos como *YouTube*, tem possibilitado a constituição de espaços alternativos de produção e veiculação, no que JEN-

KINS (2009) chama de cultura participativa. Importante ressaltar que nessa nova configuração comunicacional, a participação não se dá de forma igual, mas apesar disso, no fluxo de produção de conteúdos, particularmente no âmbito musical, têm possibilitado que consumidores/fãs possam também expor suas próprias produções, numa visível autonomia quanto ao "tradicional expertise". O modo de produção aí confere ao artefato cultural uma confluência de contradições, Silviano Santiago (1981) diz que, "O seu modo de produção se dá num meio em que as forças mais contraditórias e chocantes da nossa realidade social se encontram sem se repudiarem mutuamente"(SANTIAGO, 1981, p.19).

Para posteriores estudos podemos então, a partir do que Deleuze chama de simbólico que pode possibilitar deslocamentos, buscar entender a contradição de termos de um lado, indivíduos com potencial imaginativo que engendra um processo de atualização a partir do que lhe é imposto. A produção de vídeos amadores provoca umaruptura, mesmo que momentânea, com a vida ordinária, não necessariamente é uma reinvenção do "si", no entanto pode ser entendida como a constituição de um "lugar" de fala. E por outro lado investigar se esses mesmos sujeitos conseguem romper a lógica de uma reprodução discursiva ou apenas pluralizam falas já engendradas no interior de uma cultura musical do consumo massivo.

Conclusões

A noção de "prosumidores" utilizada por Derrick (2009) quanto a reconfiguração consumidor/produtor, nos ajuda a pensar em como nossa relação com as mídias tem sido alterada em função dos novos canais de comunicação e suas possibilidades de um *feedback* quase instantâneo e de uso criativo das mídias, construindo assim um lugar de fala, antes inexistente, o do público ou consumidor que agora faz-se

cada vez mais presente na produção cultural/musical, compondo um jogo entre produtores tradicionais e os "prosumidores". Situação essa, que nem sempre se compõe de modo fluido sem focos de resistência. Silviano Santiago (1998), refletindo sobre os modos como a cultura brasileira tem sido interpretada, destaca que no Brasil "o uso da música raramente foi o estético-contemplativo (ou da música desinteressada)".

De fato, o estilo musical pagode, oriundo do samba, mas que assume um engendramento explícito da indústria cultural, desperta críticas severas que desconsideram os contrastes e tensões aí estabelecidos. Santiago reprova ainda o rebaixamento cultural imposto a tais estéticas, pois para ele, nesses espaços são articuladas e podem ser avaliadas e interpretadas as contradições socioeconômicas e culturais do país.

> No caso brasileiro, não há por que rebaixar a música popular pelos mesmos motivos que José Miguel expõe e reproduzimos: "a tradição da música popular (no Brasil), pela sua inserção na sociedade e pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem a repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido" (SANTIAGO, 1998, p.19).

O pagode no contexto específico da internet — *YouTube* — explicita novas possibilidades de visibilidade e divulgação, rompendo os meios tradicionais das meios decomunicação de massa, bem como, assumindo uma característica transgressora da arte, nas instâncias de reprodução e consagração. Bourdieu (2001) afirma que, "Todo ato de produção

cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural"(BOURDIEU, 2001, p.108). Nesse sentido, no cenário aqui apresentado da produção musical no meio virtual, o paradigma da legitimação do tradicional *expert* não se configura numa posição inquestionável.

A autenticidade com seu sentido tradicional, de uma obra de arte finalizada e cultuada, não se sustenta como já afirmava Benjamin (1993) em seus estudos sobre a obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica. Os "prosumidores" membros dos canais do *YouTube* ampliam a desconfiguração de uma pretensa autenticidade, possibilitando por outro lado a expansão da visibilidade de grupos musicais a contextos diversos. A exposição de comentários dos fãs, suas produções audiovisuais, seus perfis, seus blogs, onde em geral associam seus vídeos com fotos tiradas ao lado dos músicos, bem como a exposição de suas vidas, acabam por constituir uma forma de consumo coletivo como se pode observar nas comunidades de fãs.

A participação é uma característica dessa nova mediação virtual na produção musical, mas que ocorre com jogos de forças desiguais. Ao tempo que reconhecemos o poder dos "prosumidores" não podemos deixar de levar em conta que exercem maior poder instituições ou grupos economicamente em vantagem. As comunidades de fãs aqui destacadas chamam atenção para os novos fenômenos de mediação entre público e artista, com suas experimentações estéticas numa aparente "democratização" dos meios, mas também ressaltam o surgimento de novos regimes de poder. A enorme propagação das câmeras de vídeos digitais, fez com que ela assumisse uma função relevante no cotidiano de muitas pessoas. Se esta é uma realidade, o letramento midiático para uma leitura crítica desses meios precisa ser estimulado para que esses novos espaços não se tornem novas armadilhas para imposição de estéticas e ideias.

Nesse sentido, a cibercultura bem como as novas mediações engendradas entre público e consumidor deverá ser pensada como uma composição complexa e cultural, como forças por vezes contraditórias que se interligam num mesmo contexto comunicativo, a partir da exposição possibilitada pela internet. Fato que nos coloca no centro de uma problemática paradoxal, como pontua Erick Felinto (2010), na dimensão das narrativas digitais existem dois pólos conflitivos. "Se essas narrativas ora fazem apelo a uma mitologia da unidade (como na conhecida figura da "inteligência coletiva",de Pierre Lévy), ora recorrem também a um racionalismo que analisa e recorta a realidade" Erick Felinto (2010). Dessa forma a mediação exercida pelo *YouTube* no âmbito da produção musical, não é simplesmente um meio multiplicador de discursos,estabelece também jogos de tensão na própria constituição de estratégias comunicativasna produção musical como também reconfigura a relação produtor/público na culturapopular massiva.

Referências

ALVES, Arivaldo de Lima. *A Experiência do Samba na Bahia Práticas Corporais, Raça e Masculinidade.* 2003.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (p.167). São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed. 1993.

BENJAMIN, W. Introdução à edição alemã (1982) Rolf Tiedemann. In: *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

DELEUZE, Gilles. Em que se pode reconhecer o estruturalismo. In: *A ilha deserta e outros textos.* São Paulo. Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1995.

FELINTO, Erick. Think Different. *Estilos de vida digitais e a cibercultura como expressão cultural. Disponível* em<http://abciber.org/publicacoes/livro2/textos/?autor=Erick_Felinto>.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência.* São Paulo: Aleph, 2009.

KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura.* São Paulo: Annablume, 2009. p. 15-24, 69-82, 199-209.

LEMOS. *Cibercultura:* alguns pontos para compreender a nossa época. 2003. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibercultura.pdf>.

LUKÁCS, Georg. O que é marxismo ortodoxo. In: *História e consciência de classe.* Trad. Rodnei Nascimento. Revisão da tradução: Karina Jannine. São Paulo. Martins Fontes. 2003.

SANTIAGO, Silviano. Cultura versus Arte. In: *Declínio da arte a ascensão da cultura.* Florianópolis: ABRALIC/ Letras Contemporâneas, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. Marxismo e existencialismo. In: Crítica da razão dialética: precedido por questões de método. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP e A, 2002.

RESENHA

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia:* distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme, 2012.

OS URUBUS ESTÃO À ESPREITA

Dariete Cruz Gomes Saldanha[1]

O livro de Marcos Siscar *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*, trata da historicidade e políticas que envolvem a arte, sendo dividido em cinco tópicos:"A incriminação da arte", "Soberba e altura", "A poesia na república das letras", "O desafio da distinção" e "A soberba do naufrágio". O autor abre o primeiro tópico com indagações a respeito da concepção histórica da arte e literatura, incluindo a hipótese de que hoje já não se leem nem se escrevem manifestos como antigamente. Nessa relação de desequilíbrio da arte com a história e a cultura, a arte acaba no rodapé da história por via do processo que a promove. O mesmo deriva da migração das questões polêmicas vanguardistas do século XX para o presente, restritas aos espaços pequenos. Desse modo, a presença pública da arte e da literatura atual não deixa de atualizar algo que a caracterizou em outros momentos. Siscar faz uma espécie escavação pontuando algumas questões que se fazem necessárias para definir o lugar literatura e da arte no presente. O que ele coloca em jogo não é exatamente a questão crítica, mas o processo de transição temporal, do qual a crítica se vale para se inscrever na história. Sob o ponto de vista da democracia, o autor afirma que a obra de arte e o artista estão frequentemente no banco dos réus. Isso se deve ao processo de julgamento e ao arbítrio político à que estão sujeitas. Para exemplificar suas afirmações, Siscar relembra a discussão em torno da instalação

[1] Mestranda em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia — Porto Velho. Pesquisadora do GEPOEC — Grupo de pesquisa em poética brasileira contemporânea.

"Bandeira branca" de Nuno Ramos, exposta na 29ªBienal de São Paulo em 2010, que contava com dois urubus vivos. O que interessa ao crítico nessa discussão é o que ele próprio define como "jogo de forças", no qual o espaço de demanda é a mídia. Isso porque a instalação alavancou protestos por parte dos ambientalistas, jornalistas e, ao mesmo tempo, o artista teve seu direito de resposta no jornal Folha de São Paulo. O artigo no qual Nuno Ramos defende a obra ganha destaque, no ponto vista de Siscar, porque aponta para a questão da arte e o espaço público intermediado pela força política da mídia. Nesse sentido, falta democracia nogesto artístico, ou seja, o artista é recriminado por *pensar diferente.* A esse respeito, o crítico reporta aos momentos de totalitarismos, como "o combate contra o comunismo de Picasso", ou da aristocracia francesa do século XIX contra *Olympia* de Degas. Os exemplos mencionados coadunam com a ideia de que "a visão totalitária da lei é que tornaria a arte objeto de desconfiança". O que move o interesse de Siscar é essa desconfiança, na qual repousa a recusa de significação da arte. Para ele, a recusa de significação da arte é o problema que perpassa não somente a mídia, mas também o discurso das ciências humanas em geral. Portanto, a polêmica em torno da instalação de Nuno Ramos destaca o embate da vida pública da arte e a recusa de sentido que lhe é atribuída. A insistência de Siscar, no que se refere ao sentido público da arte, em especial da poesia, visa constatar e fixar a elaboração do sentido nos discursos, ensaios e outros textos. Nesse sentido, a soberba é considerada pertinente à arte porque"dramatiza os conflitos de autonomia e soberania que dão espessura histórica ao discurso poético." No tópico, "Soberba e altura", o autor reconhece na soberba, um dos aspectos estruturantes do conflito moderno entre poesia e sociedade. A soberba do modo como é aferida por Nuno Ramos e reafirmada por Siscar se relaciona com a ideia de autonomia da arte e do artista, assumindo o sentido de presunção, resultado da falta de socialização, "distanciamento do chão", ou seja, o não

reconhecimento do material comum dos conflitos humanos. Esse sentido, dirigido diretamente ao poeta cabe avaliar sua incapacidade de socialização, ou seja, o distanciamento do poeta das coisas comuns do mundo, razão que alude à altura. Nesses termos, a soberba e a altura estabelecem ligações de sentido com o sublime. Soberba de origem latina designa está "sobre", "em cima de", além ou acima de alguma coisa. Então, a soberba da poesia remete ao estado de elevação, de estética sublime. Esse estado de elevação da arte poética promove uma reflexão política da poesia no modernismo brasileiro. Na esteira de Mallarmé que de acordo com o Siscar, depois de Baudelaire, foi quem melhor defendeu a poesia e o poeta e influenciou muitos poetas brasileiros. No tópico "A poesia na república das letras", ele cita Manoel Bandeira como um dos poetas que tomou para si as lições do poeta e crítico francês. A questão política defendida por Mallarmé, nomeada de"aristocrática" difere do ponto de vista de Nuno Ramos, o qual Siscar tomou como ponto de partida para discussão, porque recai sobre a "atitude não-burguesa ou até resistência a desdobramentos sócio-culturais do positivismo republicano". Essa interpretação do pensamento crítico de Mallarmé advém da reabertura do texto"Heresias artísticas — a arte para todos", nele fica clara a ideia de distinção da poesia, ou como afirma Siscar "democratização do conhecimento". Parece que a polêmica desse texto é o esfacelamento do espaço sagrado da poesia, o que a tornaria objeto da ciência, ou seja, rebaixaria seu estatuto artístico. Se porventura essa democratização ocorresse de fato, a poesia passaria a fazer parte das disciplinas escolares, esclarece o crítico brasileiro, mas o que ocorre é o contrário. Hoje, a tendência é a do esvaziamento do conteúdo que diz respeito à literatura nas grades escolares. Se de fato a poesia fosse universalizada, conforme as orientações de Mallarmé, ela estaria sob o controle das instituições que a converteria em benefício próprio. Ao mencionar o texto de Nuno Ramos sobre a soberba da arte e o texto da juventude de Mallarmé, Siscar

reabre questões que desde o modernismo permanecem incompressíveis. Ao mesmo tempo em que executa o mecanismo da historicidade, ou seja, aproxima textos e pensamento de épocas diferentes. Mallarmé e Nuno Ramos imprimem seus pensamentos sobre a arte em sua relação com os espaços institucionais. Em ambos, Siscar reporta a uma sequência de fatos que identificam o presente e reconstrói a historiografia literária. A polêmica sobre a instalação da Bandeira Branca de Nuno Ramos serviu de mote para alavancar uma série de questões que envolvem a distinção, o elitismo e a democracia da poesia. Vista por via da soberba, a arte e a poesia correspondem ao elitismo artístico porque são recusadas nos espaços abertos, na maioria das vezes por falta de compreensão de seus sentidos. Para reforçar sua tese, Siscar se reporta à "Crise do verso", tomada como ponto de partida para uma discussão sobre a distinção da poesia, ou seja, a liberdade de criação do poeta, também remete ao poder recomposição, da modulação da matéria de herança que constitui o contemporâneo. A distinção habita essa esfera da arte, a altura que ela se coloca com a capacidade de se reconstituir dos restos e da morte. Os urubus sobrevoam os espaços em que a arte ergue seu palácio, na autonomia que lhe é de fato uma constante conquista. Mas também se alimenta da queda, "A soberba do naufrágio", a qual Siscar define como "estrutura oximórica da promessa". A soberba do naufrágio é definida pelo crítico como a experiência moderna, que aspira esclarecer o vazio que lhe acomete. *Da soberba da poesia* traz, portanto, uma reflexão crítica sobre o espaço ocupado pela poesia na contemporaneidade. Mas há aí um constante diálogo com a literatura francesa, o que demonstra a difícil tarefa da liberdade, ou seja, ainda hoje é preciso recorrer às ideias legitimadas das grandes literaturas para se discutir questões relacionadas às produções artísticas no Brasil, porexemplo. Sem dúvida, Mallarmé deu à poesia a possibilidade de alcançar o mais alto voo de liberdade e con-

sequentemente isso influencia na constituição da autonomia da literatura na atualidade.

RESENHA

MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias*: poesia, mídia, cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012. Série Imagem-Tempo. 231p.

POESIA E MÍDIA

Isa Maria Marques de Oliveira[1]

Adalberto Müller é pós doutor (PDE-CNPq) pela Universidade de Münster e doutor em Letras (USP). Professor de Teoria Literária e de Cinema e Literatura na Universidade Federal Fluminense. Autor e diretor de curtas metragens.A obra de Adalberto Müller é ensaística e faz uma aproximação interdisciplinar entre literatura e comunicação, em que aborda temas como convergência e intermedialidade, cujos apontamentos mostram que a "experiência literária não está aprisionada à materialidade da forma-livro" (FELINTO, 2012, orelha) conforme explicita Erick Felinto sobre o ensaio. A obra é um convite ao leitor a ter um olhar atento para a dimensão estética e tecnológica que enriqueceram e transformaram a produção literária e cinematográfica. Além disso, os signos e seus sentidos são "cada vez mais constantes entre as diferentes mídias" (FELINTO, 2012, orelha).O autor discorre sobre as dimensões concretas de como a materialidade dos suportes foi e continua a ser responsável por transportar esses sentidos até o receptor. Os meios como suportes, segundo Müller, se tornaram um dos fatores preponderantes para as transformações que a poesia vem sofrendo com as tecnologias.O autor inicia o ensaio com um prefácio explicando o título da obra que, trata de um divisor invisível entre campos, cuja fronteira não limita e nem impede o trânsito ou passagem entre diferentes expressões da linguagem. Ele faz uma comparação com um nômade, aquele que não tem lugar fixo, mas transita entre diversos lugares de passagem caracteri-

[1] Mestranda em Estudos de Linguagem do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais — CEFET/MG — Departamento de Estudos de Linguagem e Tecnologia — Letras/Mestrado. Belo Horizonte/Brasil. E-mail: poetaisa@yahoo.com.br

zando a poesia como uma linha imaginária "da letra para a voz, da voz para a imagem" (MÜLLER, 2012, p.8). A mídia por ser um espaço de circulação, sua hibridização é vista como um "sincretismo midiático" em que o livro vira filme, o filme vira poesia (cinema de poesia), a música vira poesia (canção) e por aí vai o "pensamento de fronteiras" (MÜLLER, ibidem).O livro é dividido em duas partes, a primeira intitulada "teorias", que faz uma análise teórica, conceitual e discursiva sobre a poesia e a mídia, seus processos de transição e articulação com as transformações advindas do mundo moderno. A leitura perpassa por uma análise conjuntural de ambas (poesia e mídia) no contexto da estética da produção cultural de massa.Nesta primeira parte do livro, o autor levanta questões sobre "O que é a poesia?" (MÜLLER, 2012, p.12), em que o importante é situar a poesia hoje, as suas "fronteiras do discurso da poesia com outros discursos estéticos/culturais" (MÜLLER, 2012, p.12).Segundo o autor, deve-se situar as relações entre poesia e mídia, e suas possibilidades, estabelecidas através de estudos de "poesia sonora, 'cinema de poesia', videoclipe, poesia performada, canção popular, *rap"* (MÜLLER, ibidem) e estas observações distintas permitem um olhar transdisciplinar sobre essa análise correlacional. SegundoMüller (2012), "a poesia não se limita ao livro, portanto diferentes mídias criam diferentes tipos de poesia" (MÜLLER, 2012, p. 19). O autor faz um recorte da teoria da mídia para uma melhor compreensão da vida contemporânea, os processos que foram necessários para entender como as mídias passaram pela convergência, como foi possível juntar diferentes linguagens e diferentes suportes, e isto não é um fenômeno recente conforme demonstra o autor ao longo do ensaio.Nessa primeira parte ele percorre por autores teóricos como Walter Benjamin, Vilém Flusser, Siegfried J. Schmidt, Macluhan, Baudelaire, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Stierle, Gumbrecht entre outros. Müller (2012) se baseia na teoria de Siegfried J. Schmidt, o teórico do construtivismo sistêmico, que defende a ideia de que "não há comu-

nicação sem uma mídia (*Medium*)" (MÜLLER, 2012, p.16). Schmidt foi um pesquisador e teórico que fez um estudo dos processos e funcionamentos dos sistemas literários, através de pesquisas históricas de diferentes discursos, na qual inseriu a questão sobre "o lugar da poesia no mundo contemporâneo" (MÜLLER, 2012, 18). É a partir dessa perspectiva teórica de Schmidt que Müller (2012) formula suas hipóteses, como proposta de observação e análise no livro. Outra linha teórica seguida por Müller (2012) são os estudos de estética da recepção e estudos culturais e literários dos estudiosos alemães (o *Media Turn*).Na segunda parte, as "práticas", são feitas análises aplicadas ao cinema em que há convergência com a poesia e literatura. De Baudelaire a Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini, o autor faz um estudo da construção das imagens como forma de representaçãopoética na tela. A contribuição significativa da tecnologia como fator de alcance entre diferentes mídias para a convergência ocupa um lugar de interesse na compreensão dos processos de transformação em relação a outras mídias. O autor conclui a segunda parte sobre cinema e poesia, onde o cinema é a tradução da realidade, e a poesia retira o cinema do eixo da industrialização, tornando-o "cinema de poesia", um cinema Cult, e que "o cinema pode se tornar poesia" (MÜLLER, 2012). Para Müller (2012), o cinema pode ser uma produção poética, não apenas cinema comercial, "Filho da indústria moderna, o cinema, ao se tornar poesia, transforma-se na possibilidade última de poetizar a própria indústria." (MÜLLER, 2012, p.223).Acerca do processo de convergência midiática, o autor chega à conclusão de que"nem todo meio é necessariamente uma mídia *(Medium/Medien)*. O conceito de mídia está necessariamente ligado aos conceitos de cognição, informação e comunicação" (MÜLLER, ibidem). Para ele, a mídia é um 'elemento' de relação com outros campos e outros sistemas signícos. Para Müller (2012), a convergência das mídias se pauta na hibridização, em que, por exemplo, a poesia pode ser concebida em diversos e novos suportes,

sendo ela constantemente reinventada. O exemplo demonstrado pelo autor é o videoclipe, em que questiona inicialmente a qual gênero discursivo se enquadraria, porque o clipe é um mistura de cinema, música e televisão. A TV é o meio pelo qual o clipe foi feito pra ser veiculado, apesar de que nos tempos modernos há outros diversos suportes e o cinema se encaixa nesse processo de produção, que requer uma estrutura como atores, filmagem, gravadora de música, músicos, produtores, fotógrafos, técnicos de imagem e som. Essa experiência simples demonstra como diferentes mídias convergem em torno da construção de uma poética. A expressão poética presente na canção (música) e no cinema ali conjugado como performance da palavra cantada) se transformam no videoclipe.A partir dessa concepção de convergência, Müller (2012) transporta toda a análise que envolve poesia e mídia. Inclui na sua análise o surgimento dos novos suportes à palavra escrita, sejam eles de tecnologia analógica ou digital. Ele cita como exemplo o CD Rom, em que há a transposição do texto escrito para o texto sonoro ou falado, fonografia. Müller (2012) transporta o conceito de mídia para uma concepção de mudança no uso dos meios tecnológicos como novas formas de representação poética da poesia.O objetivo da obra é compreender um campo comum às letras e ao cinema, os estudos literários, os estudos de mídia e intermedialidade. O autor busca mostrar que o conceito de mídia não está única e exclusivamente ligado à comunicação, tampouco à comunicação de massa. Para ele, literatura e cinema devem ser compreendidos como mídias numa inter-relação de diversos formatos que ele caracteriza de intermedialidade. A intermedialidade abrange os estudos de imagem técnica e velocidade que não se circunscrevem apenas às questões de estudos de estética. Segundo Müller (2012), a intermedialidade pode ser definida como a relação estabelecida entre diferentes mídias (livro, cinema, TV, rádio, internet, teatro, som etc) e produtos midiáticos através de processos híbridos e adaptações. O ciberespaço é considerado como interme-

dialidade secundária pela coexistência de várias mídias simultâneas. O autor não aprofunda a discussão sobre a cibercultura como um dos exemplos de convergência mais atual. Ele apenas considera a convergência entre duas mídias para explicar o caso da poesia e cinema. O conceito de mídia que ele aborda nas análises é circunscrito apenas aos suportes como TV, rádio, máquina fotográfica exclusivamente. Ele não considera o computador como um produtor poético exclusivo.Para Müller (2012), a literatura e a mídia representam campos de dominância na atual sociedade, e buscar entendê-las é o motivo que o levou a fazer os estudos de intermedialidade, para compreender a dinâmica da cultura da convergência. Esse processo tornou as artes, a literatura (a poesia, em especial) e as mídias reflexos dos meios de produção, e converteu os estudos literários em estudos de mídia.O ensaio de Adalberto Müller (2012) trouxe reflexões sobre aspectos positivos da convergência das mídias e como isto contribuiu no construto da obra poética em diferentes suportes e mídias.

Referência

FELINTO, Erick. [orelha]. In: MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias:* poesia, mídia, cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012. Série Imagem-Tempo. 231p.

Sobre as autoras e os autores

Adelaine LaGuardia é mestre em Inglês e doutora em Literatura Comparada, ambospela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como professora associada da Graduação em Letras e do Programa de Mestrado em Letras — Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei. Desenvolve pesquisa no campo da crítica feminista, dos estudos de gênero e sexualidade, e dos estudos da memória e da autobiografia. E-mail: adelaine@ufsj.edu.br

Ana Fátima Cruz dos Santos é mestranda em Crítica Cultural — Departamento deLetras (Universidade do Estado da Bahia — UNEB, Campus II), especialista em Docência do Ensino Superior (Centro Universitário Jorge Amado — UNIJORGE) e licenciada em Letras (UNEB). É educadora e realiza pesquisa sobre educação quilombola na comunidade de Santiago do Iguape (Cachoeira — BA). E-mail: anafatimadossantos@yahoo.com.br

Cosme Batista dos Santos é doutor em Linguística Aplicada pela UNICAMP-SP;professor UNEB Campus III Juazeiro —BA e Vice-Coordenador da Linha 2-Letramento, Identidade e Formação de Professores do Mestrado em Crítica Cultural pela UNEB Campus II. E-mail: E-mail: cosmebs@uol.com.br

Dariete Cruz Gomes Saldanha é mestranda em Estudos Literários na UNIR-Universidade Federal de Rondônia — Porto Velho. Professora de língua portuguesa na instituição Sesi — Serviço social da indústria. Membro do GEPOEC — Grupo de pesquisa em poética brasileira contemporânea. E-mail: capitu302009@hotmail.com

Davi Silva Gonçalves é mestrando na área de Estudos Linguísticos e Literários emLíngua Inglesa no Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa da Universidade Federal de Santa Catarina (2012). Possui Licenciatura em Letras Inglês e Literaturas Correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (2010), Bacharelado em Tradução em Língua

Inglesa pela Universidade Estadual de Maringá (2011). E-mail: goncalves.davi@hotmail.com

Débora Souza da Rosa é doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade doEstado do Rio de Janeiro. Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (2008) e mestrado em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012). Interessa-se pela história e literatura inglesas, com ênfase em estudos de gênero entre os séculos XVII e XIX. E-mail: deborahsdarosa@gmail.com

Dionísio da Silva Pimenta é mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos deLiteratura da UFSCar, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim. Bolsista Capes, seu projeto de pesquisa tem como foco investigar os mecanismos estéticos mobilizados no romance *O último voo do flamingo* de Mia Couto para representar simbolicamente a identidade nacional moçambicana.E-mail: toescrevendoprodionisio@yahoo.com.br.

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues é doutorando em Literatura Comparada naUniversidade do Estado do Rio de Janeiro (linha de pesquisa: Literatura e Cultura Contemporâneas). Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Graduado e licenciado em Letras-Inglês/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, se dedica à pesquisa do tema religião em obras da literatura afro-americana e afro-brasileira.E-mail: ffanuel@gmail.com.

Guilherme Copati é mestrando em Letras (Teoria Literária e Crítica da Cultura), pelaUniversidade Federal de São João del-Rei e bolsista do PIPG/UFSJ. Atua como professor de Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Barbacena. Desenvolve pesquisa no campo da literatura gó-

tica e das representações de gênero e sexualidade em discursos literários e culturais.E-mail: jbcopati@yahoo.com.br

Helen Campos Barbosa é mestranda no Programa de Pós-Graduação em CríticaCultural pela Universidade do Estado da Bahia, é especialista em Jornalismo Cultural e possui graduação em Comunicação Social — Habilitação Jornalismo em Multimeios pela UNEB. Já coordenou projetos em escolas públicas incentivando a apreciação da cultura e arte brasileiras no Projeto Nos meios — Protagonismo juvenil na construção de Programas Culturais da TV. E-mail: helenjornalismo@gmail.com

Isa Maria Marques de Oliveira é mestranda em Estudos de Linguagem — Letras, peloCentro Federal de Educação Tecnológica — CEFET/MG. Especialista em Comunicação: Imagem e Culturas Midiáticas (UFMG). Especialista em Linguística — Língua Portuguesa (UGF). Graduada em Administração Pública (EG/FJP). Poeta, escritora e artista. E-mail: poetaisa@yahoo.com.br Belo Horizonte/Brasil.

Karina de Almeida Calado é mestranda do Programa de Pós-Graduação emLiteraturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com bolsa CAPES. Professora da Rede Estadual de Ensino de Pernambuco. E-mail: karinacalado@gmail.com

Katia Maria Rodrigues Gomes é mestranda do Programa de Mestrado em CríticaCultural — UNEB/ Campus II/ Alagoinhas-BA/ Linha2 — Letramento, Identidade e Formação de Professores. Graduada em Letras pela UFCG — Universidade Federal da Paraíba desde 2003. E-mail katiargomes@yahoo.com.br

Marcos Antonio Bessa-Oliveira é doutorando em Artes Visuais (FundamentosTeóricos) no Instituto de Artes da UNICAMP com a tese Paisagens Biográficas Como Retratos da Cultura Local de Mato Grosso do Sul; Mestre em Estudos de Linguagens. Coordenador do Núcleo de Artes Visuais em

(re)Verificações Epistemológicas. Editor-Assistente dos Cadernos de Estudos Culturais. Membro do NECC — Núcleo de Estudos Culturais Comparados. E-mail: marcosbessa2001@gmail.com

Maria do Carmo dos Santos é Psicóloga, mestre em História e doutora em Educação.Atua profissionalmente como professora do Departamento de Ciências da Educação e no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Rondônia. Contato com a autora em profpaz@hotmail.com

Maria Nazareth Soares Fonseca é professora doutora do Programa de Pós-Graduaçãoem Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Autora dos livros: Brasil afro-brasileiro (2000); Poéticas afro-brasileiras (2003); Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos (2008) e Mia Couto: espaços ficcionais (2008). E-mail: nazareth.fonseca@gmail.com.

Mateus Pranzetti Paul Gruda é bacharel, Mestre e doutorando em Psicologia pelaUniversidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Campus deAssis/SP/BR. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail para contato: mateusbeatle@yahoo.br

Mileide Terres de Oliveira é mestranda da Pós-Graduação*Stricto Sensu*emLinguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso no campus de Cáceres-MT; licenciada em Língua Portuguesa/Inglesa e respectivas Literaturas. Bolsista CAPES, atua na área da descrição e análise de línguas indígenas, especificamente a etnia Rikbaktsa, habitantes localizados no noroeste do Mato Grosso. E-mail: millyo502@hotmail.com.

Olinson Coutinho Miranda é mestrando em Crítica Cultural pela UNEB, campus II,Alagoinhas-Ba e professor de

Lingua Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal de Educação, Ciencia e Tecnoligia Baiano, Campus Governador Mangabeira. E-mail: olinsoncoutinho@gmail.com

Pâmela Cristina Damasceno dos Santos é mestranda em Literatura Comparada naUniversidade Federal do Rio Grande do Sul, graduada em Licenciatura em Letras Português — Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011). Atualmente, desenvolve estudos na área de Literatura e Interdisciplinaridade, esboçando os contornos que a Literatura entretém com a Filosofia. E-mail: pamelacris@terra.com.br

Paulo César Souza Garcia é doutor em Literatura pela UFSC e Mestre em Teoria daLiteratura pela UFPE. Professor Adjunto da UNEB — Campus II, atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural/ UNEB II. Atualmente é coordenador do GT da ANPOLL Homocultura e Linguagens. Lida com as linhas de pesquisa: Estudos de Gênero, homoerotismo e literatura; Teoria e Crítica literárias; Margens da literatura. E-mail: p.garcia@terra.com.br

Rafael Ademir Oliveira de Andrade é mestrando em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Rondônia; Cientista Social, Especialista em Metodologia do Ensino. Atua profissionalmente como docente no nível superior das disciplinas Sociologia e Sociologia da Educação. Contato com o autor em rafael_ademir@hotmail.com.

Roberto Rodrigues Campos é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudode Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia. Possui Especialização em Literatura Contemporânea pela Universidade Cidade de São Paulo. Estuda produções literárias, massivas e midiáticas, no âmbito (inter)nacional, buscando compreender a dimensão sociocultural das mesmas, bem como a sua recepção, tanto

da crítica quanto do público. E-mail: betinho40@hotmail.com

Rodrigo do Amaral Ferreira é mestrando no programa de pós-graduação em Teoria daLiteratura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, vinculado à linha de pesquisa perspectivas filosóficas para a Teoria da Literatura. Interesse nas interfaces entre os postulados da desconstrução francesa, em específico o pensamento de Jacques Derrida, e os estudos literários, em perspectiva comparada e interdisciplinar. E-mail: rodrigo895@gmail.com

Simone da Cruz Chaves é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade naPuc-Rio. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, bacharel e licenciada em Letras (Português-Francês) também pela UERJ. Possui experiência no magistério, lecionando português, literatura e francês. Atualmente, é professora do Colégio Pedro II. Em suas pesquisas, dedica-se à cultura e à literatura contemporâneas. E-mail: simonedacruzchaves@gmail.com

Tarso do Amaral de Souza Cruz é doutorando em Literatura Comparada pelaUniversidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre especialista em Literaturas em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professor de literaturas e língua inglesa do Curso de Letras da Fundação Técnico-Educacional Souza Marques (FTESM). tarso@ibest.com.br, UERJ/FTESM, Brasil, Rio de Janeiro. E-mail: tarso@ibest.com.br

Valéria Faria Cardoso-Carvalho é doutora em Linguística pela UNICAMP. Temexperiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Indígenas, atuando principalmente nos seguintes temas: línguas indígenas; sociolinguística e dialetologia; descrição e análise de línguas. Atualmente é professora do Ensino Superior da Universidade do Estado de Mato Grosso. E-mail: val.cardoso@unemat.br

Vansan Gonçalves é mestrando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade doEstado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui graduação em Letras — Português/Inglês pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é professor de língua inglesa PMAR — Prefeitura Municipal de Angra dos Reis e FAETEC — Fundação de Apoio à Escola Técnica do Rio de Janeiro.E-mail: vansangoncalves@yahoo.com.br

CONFIGURAÇÕES DA CRÍTICA CULTURAL

Grau Zero
REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL
Volume 1, número 1, jan./jun. 2013 ISSN 2318-7085