

TABULEIRO DE LETRAS

v.13, n.1
[jan-jun 2019]

Catálogo na fonte – Biblioteca Prof. Edivaldo Machado Boaventura / UNEB

Tabuleiro de Letras / Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL-UNEB. v. 13 n. 1 (jan-jun 2019) – Salvador: UNEB; 2019.

Semestral ISSN
2176-5782

1. Letras; Literatura; Linguística – Periódicos I. Universidade do Estado da Bahia. – Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens.

CDD-800
CDU-821.134.3

Os textos publicados na revista *Tabuleiro de Letras* são de exclusiva responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a opinião da Comissão Editorial e do Conselho Científico.

TABULEIRO DE LETRAS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS – PPGEL

REITOR

José Bites de Carvalho

VICE-REITOR

Marcelo Ávila

PRÓ-REITORA DE PESQUISA

Tânia Hetkowski

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA

Márcia Rios da Silva (Coord.)

Norma da Silva Lopes (Vice-Coord.)

EDITOR CIENTÍFICO

Ricardo Oliveira de Freitas

COMISSÃO EDITORIAL

Celina Márcia Abbade

Elizabeth Lima

Sayonara Amaral de Oliveira

Thiago Martins Caldas Prado

ORGANIZADORAS DO DOSSIÊ

Ricardo O. de Freiotas

Flávio Camargo

Ana Paula T. Porto

CONSELHO CONSULTIVO

Adeitalo Manoel Pinho – UEFS

Rodrigo Oliveira Fonseca – UFSA

Rita de Cássia R. de Queiroz – UEFS

Alana de Oliveira F. El Fahl – UEFS

Alba Valéria Silva – UFBA

Cilza Carla Bignotto – UFOP

Denise Zoghbi – UFBA

Diógenes Cândido de Lima – UESB

Elmo Santos – UFBA

Enivalda Nunes Freitas Souza – UFU

Helson Flávio da S. Sobrinho – UFAL

Janaina Weissheimer – UFRN

Josane Moreira de Oliveira – UEFS

José Henrique Santos – UNEB

Kênia Maria de Almeida – UFU

Lígia Negri – UFPR

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra – UFMG

Maria Jose Bocorny Finatto – UFRGS

Mairim Linck Piva – FRUG

Nancy Rita Ferreira Vieira – UFBA

Nelly Medeiros de Carvalho – UFPE

Regina Kohlrausch – PUCRS

Rejane Vecchia – USP

Renata Maria de Souza Nascimento – UNEB

Ricardo Postal – UFPE

Tanya Saunders – University of California, EUA

EDITORIAÇÃO

Ricardo Oliveira de Freitas

HOMEPAGE E E-MAILS

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/index>

tabuleirodeletras@gmail.com

Apresentação

A Revista Tabuleiro de Letras apresenta mais um novo número. A novidade, nesse número, é que além dos artigos recebidos através da chamada para a seção livre, composta por textos que versam sobre os interesses das áreas dos estudos linguísticos e literários, a Tabuleiro apresenta um dossiê, organizado por esse Editor, Ricardo O. de Freitas, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB; Ana Paula Teixeira Porto e Flávio Camargo, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI; e Flávio Camargo, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, coordenador do GT Homocultura e Linguagens, da Associação Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL.

A proposta do dossiê Diversidade sexual e de gênero: corte na censura consiste em reunir trabalhos que tenham como objeto de investigação produções literárias e noções culturais de configuração homoerótica capazes de convergir com ou divergir daquelas produzidas anteriormente, sobretudo, durante o período da ditadura hétero-militar brasileira.

No sentido extremo do termo, divergir aqui significa sair do âmbito de falar de gueis brancos, burgueses e em armários, dentre outros lugares de discursos, para expressar a diversidade sexual e de gênero, articulada com questões de classe social e relações étnico-raciais, contemplando, por exemplo, pessoas gueis negras, efeminadas, pobres, trans e queers.

Neste sentido, foram propostos alguns questionamentos norteadores: a) se há negação e silenciamento, por parte da crítica e da historiografia literária, dessas produções, em que medida a sua revisão e o seu resgate podem contribuir para elucidar obras e autores às margens do cânone?; b) em que aspectos os estudos do passado nem tão distante interessam e como se suplementam (Derrida) ou em estados-devir (Deleuze) ou ao se inscreverem na homografesis (Edelman), apontando espaços ocupados por fluências de identidades e promovendo uma "reinscrição transgressiva" (Dollimore)?; c) em que lugar a censura intervém e como está a arrombar o sistema cada vez mais complexo em lidar com as diferenças?; d) como a crítica literária lida com essa produção que resiste aos tempos de cólera nos dias atuais?

O número conta, ainda, com duas resenhas e uma entrevista realizada por Paulo Garcia, da Universidade do Estado da Bahia, com o escritor brasileiro, radicado na Bahia, Lima Trindade.

Boa leitura!

Ricardo O. de Freitas
Flávio Camargo
Ana Paula T. Porto



Abordagem biografemática ao drama homoerótico *Greta Garbo quem diria, acabou no Irajá*

Biographemathical approach to the homoerotic drama *Greta Garbo quem diria, acabou no Irajá*

Tiago Calazans Simões¹
<https://orcid.org/0000-0003-2285-216X>

André Luis Mitidieri Pereira²
<https://orcid.org/0000-0001-5731-4770>

Resumo: Buscamos visibilizar experiências de sujeitos dissidentes da sexualidade normativa e desejos interditados por discursos autoritários, valorizando temas e discussões que sempre ficaram às margens do cânone literário. O texto dramático analisado – *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* –, de Fernando Mello (1974), insere-se no contexto repressivo, e policiado pela censura, da ditadura hétero-militar brasileira nos anos 1970-1980. Para tal proposta, apostamos na noção de “escrita/literatura homoerótica” (SILVA, 2009), na crítica ao objeto literário proposto, correlacionando-o com os conceitos de “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010); “biografema” (BARTHES, 1990) e sua releitura no universo da diversidade sexual e de gênero. Durante a análise, de cunho bibliográfico, constatamos que a censura tentou manipular e orientar o sentido da obra, de acordo com a sua visão: a doutrina pedagógica de segurança nacional, cuja busca foi por identificar e combater um “inimigo interno”. Questionando as implicações dos cortes censórios, no texto escolhido, buscamos uma (re)leitura que ressignifique a experiência homoerótica da personagem Renato.

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações (PPGLLR), na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus-Bahia, Brasil. E-mail: tiagocalazanssimoes@gmail.com.

² Docente no curso de graduação em Letras, do Departamento de Letras e Artes, e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações (PPGLLR), da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus-Bahia, Brasil. E-mail: mitidierister@gmail.com

Palavras-chave: Censura; homossexualidade; literatura; protagonista gay.

Abstract: We seek to show the experiences of dissident subjects of normative sexuality and desires interdicted by authoritarian discourses, valuing themes and discussions that have always remained on the margins of the literary canon. The dramatic text analyzed – *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* –, by Fernando Mello (1974), is inserted in the repressive context and policed by the censorship of the Brazilian hetero-military dictatorship in the years 1970-1980. For this proposal, we rely on the notion of "homoerotic writing / literature" (SILVA, 2009), in the review to the proposed literary object, correlating it with the concepts of "biographical space" (ARFUCH, 2010); "Biographeme" (Barthes, 1990) and its re-reading in the universe of sexual and gender diversity. During the analysis, we noticed that censorship tried to manipulate and guide the meaning of the dramaturgical text, according to its vision: the pedagogical doctrine of national security, which sought to identify and combat an "internal enemy." By questioning the implications of the censorship cuts, in the chosen text, we are looking for a (re) reading that resignify the homoerotic experience of the character Renato.

Keywords: Censorship; dramaturgy; homosexuality; Literature, gay central character.

*[...] Abra a porta desse armário
Que não tem censura pra me segurar
Abra a porta desse armário
Que alegria cura, venha me beijar [...]*³
(Daniela Mercury; Caetano Veloso)

Na circunscrição de teorias e discussões acerca da biografia, bem como de gêneros e formas similares, destacamos primeiramente a potencialidade crítica e ampla das relações do eu (autoral) com o texto escrito, visualizada especialmente pela noção de "biografema". Desenvolvida pelo teórico grego Roland Barthes (1990), tal noção abarca um sujeito diferente daquele de constituição totalizante e linear, que costumava protagonizar biografias consagradas, consistindo, ao contrário, de modo "[...] disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte [...]" (BARTHES, 1990, p. 12). Cintila como possibilidade de captarmos, nesses traços fragmentados, a multiplicidade do ser cuja vivência, na narrativa, demonstra sinais da multiplicidade da qual é feita a vida mesma.

Ao entendermos a totalidade de uma vida como incapaz de ser atingida por construções narrativas, o biografema não elimina nem estigmatiza a hipótese de o sujeito

³ Música "Proibido o carnaval", lançada em 2019.

produtor do discurso recorrer à imaginação para, inclusive, preencher os vazios sobre acontecimentos que não pode acessar por meio de fontes e rastros históricos. Nessa linha de raciocínio, o conceito não resulta em uma técnica que busque expor verdades fugidias, mas se converte em ferramenta para uma crítica literária que visibilize certas temáticas, a exemplo da violência, da repressão e da resistência às variadas formas de opressão. Assim, permite proceder a desvios em relação ao cânone literário e às hierarquizações da história oficial.

No presente entendimento, seguimos a proposição de Leonor Arfuch (2010, p. 223), segundo a qual “[...] poderia se afirmar que toda literatura-escrita é autobiográfica na medida em que participa desse plano concreto, não por aglutinar convencionalmente um conjunto de tropos, mas por compartilhar, mesmo sem confessar, medos, paixões, obsessões, fantasias”. Dessa forma, identificamos a relação do autor com a homossexualidade, na irrupção dos temas que ganham corpo em seu texto dramaturgico (não trabalhamos com o espetáculo em si), na medida em que podemos perceber aspectos identificáveis nas biografias de outros gueis (seus medos, paixões, obsessões e fantasias).

É o que, de certa maneira, elabora Didier Eribon (2000), em *Reflexiones sobre la cuestión guei*, ao transbordar o relato pessoal e possibilitar o reconhecimento de pessoas com histórias, vivências e experiências semelhantes, que são objetos de olhares diversos e têm suas palavras tomadas por outros. Assim, empoderar-se viria a ser, dentre outras coisas, atribuir-se do direito de responder a perguntas e a demandas próprias, bem como de produzir discursos e agenciamentos. O autor ressalta a importância de “falar por si mesmo”, o que se torna fundamental na perspectiva em que o “nós por nós” se apresenta no sentido de uma apropriação do discurso do poder de fala, como parte de um esforço para construir alternativas às forças opressivas:

Temos que renunciar à utopia de uma sociedade ideal em que os homossexuais não fossem condenados ao ostracismo ou à ofensa... mas podemos, por um lado, empreender com sucesso batalhas pela igualdade dos direitos e, por outro lado, esforçarmo-nos para escapar, em certa medida, das forças opressivas. A resistência não é a projeção de nós mesmos em um futuro hipotético e incerto, mas uma manifestação, possível hoje, de proceder a um desvio em relação à norma (ERIBON, 2000, p. 77, tradução nossa)⁵.

⁵ Texto-fonte: “Tenemos que renunciar a la utopía de una sociedad ideal en la que los homosexuales no fuesen condenados al ostracismo o insultados... pero podemos, por una parte, emprender con éxito batallas por la igualdad de los derechos y, por otra, esforzarnos en escapar, en cierta medida, a las fuerzas opresivas. La resistencia no es la proyección de de nosotros mismos en un futuro hipotético e incierto, sino la manifestación, posible hoy, de una desviación en relación con la norma” (ERIBON, 2000, p. 77).

Não havendo exterioridade social, nem política ou cultural, precisamos situar-nos ao lado da contra-hegemonia, inventando outras formas de vida, de identidade e outros modelos sociais, não apenas ao exercermos subversão, mas também ao produzirmos novas respostas às questões atuais para agenciar a subjetivação de sujeitos oprimidos e subalternizados. Nesse sentido, concordamos com o filósofo francês Michel Foucault (2010), ao afirmar, em seus estudos, que parece desnecessário questionar o porquê de os seres humanos se jogarem à resistência contra um sistema de poderes e normas caracterizado por incluir uns e segregar outros: “E porque o homem que se rebela é em definitivo sem explicação, é preciso um dilaceramento que interrompa o fio da história e suas longas cadeias de razões, para que um homem possa ‘realmente’ preferir o risco da morte à certeza de ter de obedecer” (p. 77).

A questão parece latente no enfrentamento à “ditadura hétero-militar brasileira”, assim denominada por Renan Honório Quinalha (2017) em sua tese de doutorado *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*, na qual considera que a perseguição às homossexualidades foi programática, e parte da política de Estado, registrando variadas formas de violência à população LGBTQI+. Daí que representações artístico-literárias situadas no contexto sociopolítico referido sejam capazes de expor a complexidade de personagens homoeroticamente inclinadas e como os efeitos danosos do regime atingiram os movimentos homossexuais que, à época, se assinalavam pela demarcação identitária e pela reivindicação de direitos civis.

Na mesma linha de agenciamento teórico, ao pensar em processos de ruptura com a história oficial e de rebelião contra o regime masculinista no qual se insere o cânone literário, Antônio de Pádua Dias da Silva (2009) pensa que “[...] a produção literária brasileira de temática guei, por atender a critérios já postulados por aspectos teóricos e/ou críticos da literatura, não se configura em mera plataforma sexual” (p. 96). Ocorre que, para os sujeitos heterossexuais, suas expressões apresentam-se como comuns e consolidadas, de modo a não necessitarem de um termo que lhes dê destaque, ou de uma discussão prévia sobre sua fundamentação, pois se tornam simplesmente o sinônimo do *status quo* e se inserem na lógica da normalidade, do naturalizado:

No âmbito artístico-representacional, a noção de desejo guei imbuí-se de alto valor para os sujeitos homoafetivos, porque ela referenda uma prática já consolidada entre os sujeitos heterossexuais, todavia sem um nome específico, uma vez que, na cultura ocidental falocêntrica, o androcentrismo é o modelo, o padrão, a norma, visão bastante discutida por Michel Foucault (SILVA, 2009, p. 99).

Sobre a definição do que seria uma literatura guei/homoerótica, o autor inscreve-se na perspectiva de Eribon, pois se refere a representações que envolvam sujeitos homoeroticamente inclinados e suas táticas para promoção de visibilidade:

Todo e qualquer texto literário ou de ficção que represente prioritariamente (não exclusivamente) questões referentes à cultura guei, seja através de personagens (centrais), de narradores, de falas, de discursos, de práticas discursivas, de alusões ao submundo guei, que exponham ou não conflitos envolvendo os gueis e os não gueis, numa demonstração de que a ficção vislumbra uma sociedade *tolerante* à diversidade sexual, ao mesmo tempo em que a mimetiza como homofóbica (SILVA, 2009, p. 102, grifos do autor).

Uma escrita homoerótica não se encerra nesse universo, mas pode se converter em espaço para tratar a diversidade sexual e de gênero como mais uma faceta da experiência humana, capaz de desconstruir estereótipos já naturalizados e que vez ou outra aparecem, inclusive em perspectivas supostamente engajadas, portanto, passíveis de apontamentos que as rasurem ou, pelo menos, as levem à autocrítica. Assim, distintas representações de pessoas de identidade e orientação sexual não prescritas como “normais” podem evadir-se de locais onde sejam apenas faladas/narradas por outros, a fim de produzirem discursos e agenciarem formas de discordância, como lembra Raphaella Silva Pereira de Oliveira (2011):

O corpo e a sexualidade são espaços disciplinados, e controlados. São marcados e marcadores de diferenças na sociedade. São também construídos discursivamente, normatizados por ele. As práticas homossexual, bissexual, lésbica são tidas como desviantes. Escrever sobre essas vivências, amores e desejos não passa apenas por busca de visibilidade e de escuta, mas também por tática de sobrevivência (p. 58).

Da mesma forma, Mário César Lugarinho (2003) observa exemplos de momentos históricos durante os quais a reivindicação da “naturalidade” da condição homossexual foi duramente reprimida, pelo Estado e pelo cânone. Para tanto, foram utilizadas proibições, interdições e o silenciamento de sujeitos comprometidos com uma estética de valorização da homossexualidade:

Deve-se levar em consideração que a reivindicação das ditas minorias não foram atendidas pacificamente pela História; há de se notar que toda reivindicação oriunda dos agrupamentos minoritários só pôde ter lugar como resposta à violência praticada pelas elites no seu esforço uniformizador (LUGARINHO, 2003, p. 136).

Com efeito, parte das obras e sujeitos canonizados é erigida por questões pessoais, político-partidárias, religiosas, ideológicas, além de retroalimentada por outros fatores que interferem diretamente no incentivo à sua produção e recepção. Conseqüentemente, na determinação do público e do mercado aptos a consumirem tal produto/obra, tornando-se necessário reforçar: “[...] é possível, do ponto de vista estético e político, não inventar (no sentido do forjamento, do ‘forçar a barra’), mas levantar, trazer à tona, descrever, analisar, historiar, classificar, criticar ou mesmo apenas exibir a literatura brasileira de temática guei” (SILVA, 2009, p. 104). Essa visão contrapõe-se a noções recorrentes no senso comum e propagadas em grande parte pela mídia hegemônica, contrastando situações como a descrita por Paulo Cesar Souza García (2013) ao discutir a crítica sobre a escrita de João Gilberto Noll:

A palavra de ordem ‘*terapia de choque*’ [...] ocupa o lugar de punição para aqueles não sintonizados com a sociedade. É considerado ‘viável’ o tratamento dos desajustados, como ocorrera com Noll, com a homossexualidade, aplicando o recurso da disciplinização para quem entra em distúrbio. São recursos que se tornam precisos para domar o uso dos prazeres, cabendo à ciência a responsabilidade de nomear os homossexuais como perturbados, anormais e alienáveis para a ordem social e para um mundo produtivo. Visto esse sentido, é o olhar das margens que fomos obrigados a desenvolver, como assegura Trevisan (2004, p. 510). Um olhar sobre o qual se debruçam outras linguagens para nos tornar existentes num fórum crítico à cultura de choques, de modo a compor um mundo diferencial (p. 90, grifos do autor).

Assim, a literatura homoerótica possibilita encaminhar discussões sobre diferença, diversidade, subjetividade, cultura, saberes, mitos e epistemologias marcados por narrativas de vivências e experiências que diferem do modelo heterossexual tradicional. Entretanto, na ótica da perspectiva majoritariamente heteronormativa⁶, quando não homofóbica, da crítica literária brasileira, autores como Fernando Mello (1945-1997) são alvo de pouco interesse, conforme esclarecem Arivaldo Sacramento de Souza e Rosa Borges dos Santos (2012):

Embora tenha sido um dramaturgo em pleno vigor na década de 1970, há pouquíssimos trabalhos sobre sua dramaturgia, o que permite concluir de um considerável descaso com a memória do teatro brasileiro, ainda mais

⁶ Segundo Lauren Berlant e Michael Warner (2002, p. 250): “Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não só fazem que a heterossexualidade pareça coerente – quer dizer, organizada como sexualidade – mas também privilegiada. Sua coerência é sempre provisória e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre os aspectos sociais e pessoais, se percebe como um estado natural, também se projeta como um logro ideal ou moral”.

quando se trata de temas marginalizados como a homossexualidade na cena urbana carioca (p. 1571).

O seu drama *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá* (MELLO, 1974)⁷, daqui para diante, chamado apenas de GG, alcançou sucesso nacional, mas é extremamente difícil conseguir informações sobre o escritor que, nascido em Recife, ainda jovem (com 23 anos) se projetava na cena autoral, ao produzir peças premiadas. Obtivemos as informações que constam neste trabalho por intermédio: a) da revista da *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), na qual foi publicado o texto (de 1974) com o qual trabalhamos; b) das pesquisas de Arivaldo Sacramento de Souza (2010; 2014) e desse autor em coautoria com Rosa Borges dos Santos (SACRAMENTO; SANTOS, 2011; 2012); c) dos e-mails trocados com a equipe do SBAT, no ano de 2016, quando fomos informados de que Fernando Mello faleceu no dia 28 de agosto de 1997 e a detentora dos direitos autorais era a sua irmã. No estudo aqui processado, porém, não buscamos traçar percursos biográficos, mas verificar como a obra literária em foco, embora engendre estereótipos, também pode apresentar resistências.

O texto dramático em análise foi escrito num momento de forte patrulhamento ideológico, promovido por uma doutrina militar (pretensamente) cristã e moralista:

[...] produzido numa época bastante conturbada em que as artes brasileiras passaram por ostensiva vigilância dos governos militares. Essa ditadura no Brasil centralizou, contundentemente, o poder no Estado de tal modo que construiu uma censura severa para os diversos campos da comunicação e das artes. Todo discurso produzido pelos jornais, revistas, programas de televisão, de rádio, teatro e cinema tinha de passar, antes, pela *Divisão de Censura de Diversões Públicas* (DCDP), onde técnicos de censura exaravam pareceres de liberação ou veto com base numa legislação (Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970) que operava com princípios etnocêntricos de civilidade, ética, moral e religiosidade cristã (SACRAMENTO; SANTOS, 2012, p. 1571, grifos dos autores).

Sacramento e Santos (2012) ainda ofertam outra informação obtida através da análise de pareceres dos censores do regime militar sobre o texto dramático estudado:

Em consulta ao Arquivo Nacional, na busca pelos pareceres da censura sobre o referido texto, soube-se que havia um fundo para a Divisão de

⁷ 1974 é a data de publicação do texto na *Revista da SBAT*. Há uma versão submetida ao Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) em 1971 pela *Pichin Plá produções*, da atriz e produtora falecida em 2009, Iris Doraplá, conhecida como Pitchim Plá. A edição submetida ao SCDP era uma cópia xerocada de uma versão datilografada, datada de 23/25 de julho 1970 (SACRAMENTO; SANTOS, 2012).

Censura de Diversões Públicas, no qual constavam 645 páginas de diferentes tipos documentais relacionados exclusivamente a Greta Garbo: pareceres, fichas de acompanhamento, autorização para representação da SBAT, scripts (testemunhos mimeografados a álcool, à óleo, impressos), relatórios de ensaio geral, certificados de censura, protocolos de acompanhamento, radiogramas, enfim (p.1572).

Isso não acarretou no impedimento da sua realização e, embora os cortes da censura fossem pequenos em tamanho físico (um pequeno risco em caneta vermelha), trata-se “[...] quase sempre das cenas em que a relação homoafetiva se dá com maior intensidade” (SACRAMENTO, 2010, p. 1). Portanto, constituem-se como um grande golpe frontal no sentido dramático do texto, como forma de tentar impedir o aparecimento de imagens positivas do mundo homoerótico na arte, golpeando um dos seus pontos altos – o quadro de uma relação amorosa entre dois homens no período da ditadura militar –

Greta Garbo não escapou ilesa de todo esse processo, principalmente, porque nela lemos um romance entre Pedro, ou melhor, ‘Greta Garbo dos pobres’, enfermeiro homossexual de quarenta e poucos anos, e Renato, jovem do interior que vem em busca do sonho de ser médico na cidade grande: uma relação homoafetiva (SACRAMENTO; SANTOS, 2012, p. 1571).

Em distintos momentos, Sacramento e Santos (2012) apontam a opinião sobre o drama em análise, por parte dos censores do regime, os quais julgaram que, embora rerepresentasse a temática homossexual, não incentivava nem a prática homoerótica, nem outros assuntos “degradados”, construídos na dinâmica textual. Talvez porque suas três personagens mais destacadas, ainda que não aceitas pelo status quo, tampouco se distanciariam do foco central do discurso burguês: casamento, família, estabelecimento econômico e ordem heterossexual. Convém lembrar que, em geral,

No campo literário, segundo Alexandrian (1994), os homossexuais, invertidos, sodomitas, onanistas ou pederastas sempre foram representados, mesmo quando essa representação era pintada com as tintas do humor e da caricatura. A estereotipia era a marca central das personagens, reiterando-se, assim, a imagem que foi perpetuada, até meados do século XX [...] (SILVA, 2016, p. 80).

A narrativa de GG (MELLO, 1974) começa como **Mellodrama**, passa pela comédia, desemboca na crueldade e na amargura da relação entre personagens marginalizadas: Mary,

prostituta com aspirações de “boa moça”; Renato, jovem do interior do estado do Rio de Janeiro, que sonha em ser médico e fazer dinheiro na capital; Pedro, enfermeiro guei que se empenha em manter uma vida conjugal com esse rapaz e se imagina a diva do cinema norte-americano Greta Garbo. Essas figuras simples entram no “palco” da trama, espaço em que vale a lei do mais forte, vencem aqueles que conseguirem tirar mais proveito dos menos “experientes”. Assim como pessoas da vida real, convivem com mazelas sociais e, se em alguns momentos, reproduzem opressões e praticam explorações; em outros, rebelam-se contra ambas. A linguagem da qual se valem, quase sempre chula, violenta e debochada, mostra-se na voz do guei afeminado quando menciona uma travesti, personagem secundária na peça:

PEDRO – A Daniela me paga. Juro que me paga. Vou fazer picadinho de bicha e levar pros gatos do passeio.

PEDRO – Você já viu alguém colocar uma banana de dinamite no ouvido de alguém? É o que eu vou fazer com uma bruxa da Daniela (MELLO, 1974, p. 50).

O protagonista homossexual é representado predominantemente como alguém problemático e afetado, capaz de arrancar risadas com seu comportamento caricato:

PEDRO – põe essa mulher pra fora! Eu dou um escândalo, eu fico louca, eu tiro a roupa, eu subo pelas paredes.

[...]

PEDRO – Vai embora, mulher. Eu rodo a minha baiana, eu dou um histérico, eu fico louca varrida, eu me estraçalho toda (MELLO, 1974, p. 62)

Em trechos que podem soar como reprodutores da regulação heteronormativa, no entanto, irrompem posições de protesto, razão pela qual julgamos produtivo identificar posturas mais ou menos engajadas, no sentido estético, e politicamente comprometidas. A investigação desses lugares movediços permite-nos efetivar paralelos com a história, levando em conta, do mesmo modo, a potência vivencial da escrita biográfica. Falamos de experiências que moldam vidas: seja Fernando Mello e outros gueis da cena literária e dramática; sejam os sujeitos que guardem semelhanças em suas vivências com as personagens homossexuais do texto.

Ao nos propormos a abordá-las por intermédio de biografemas, preocupamo-nos com um estado de coisas ainda presente em nossa sociedade: o funcionamento da heteronormatividade, a ditar atitudes e pensamentos do ser humano, suas formas de perceber o outro, amar e se relacionar, condenando as que diferem das concepções de gênero e

identidade consideradas como padrão. De tal maneira, o texto em estudo permite delinear um **biografema do autor flâneur underground**, ao qual podemos associar também os escritores guais brasileiros Glauco Mattoso, Herbert Daniel e Roberto Piva, no sentido de que suas obras contemplam a errância pelas ruas, o vagar que reverbera em imagens de lugares marginais ou contraculturais.

Essa incidência biografêmica se instala a partir do momento em que o jovem dramaturgo mostra familiaridade com temas e problemáticas marcados por espaços sociais com foco representativo negativo: o interior, a periferia, geografias *underground*, boates e esquinas da Cinelândia. Trata-se de locais marginalizados, permeados por “viados”, putas ladras e travestis, possibilitando observar um conhecedor de territorialidades percorridas por existências marginais. A afirmação das suas práticas reivindica veiculação para suas expressões culturais e, ainda que de forma esteriotipada, se torna mais um passo dado para visibilizar representações teatrais homoeróticas fortemente censuradas na década de 1970.

A influência da diva Greta Garbo para a construção da identidade homoerótica de Pedro; sua identificação com a estrela hollywoodiana entre o glamour e o fracasso – “Será que Greta garbo teve uma vida tão enrolada? Se teve, coitada dela, coitadinha?” (MELLO, 1974, p. 62) – assinalam toda uma performatividade, estendida desde a decoração da casa (“o barroquismo da cafonice”) até aos trejeitos “divísticos” da sua personalidade, que marcam o **biografema da divice**:

Pedro – Eu explico. O negócio é o seguinte. Eu apenas quero que o lindo mancebo feche os olhos e diga que eu sou Greta Garbo. Se quiser pensar em outra, pode, mas tem que me chamar de Greta Garbo. Depois, eu te dou o dinheiro e você some, VAI PRO INFERNO!
Pedro: Filho, uma informação! A Cinelândia é um lugar onde várias pessoas se encontram, entende? Pessoas de tipos diversos, de vários times, entende? De um lado os narigudos, do outro, nós, mulheres (MELLO, 1974, p. 48).

O texto assinala-se por uma atmosfera de desconfiança, pois as personagens tentam, de alguma forma, tirar proveito uma da outra, enquanto defendem de algum modo o status quo. Em vários sentidos, associam-se a uma visão tradicionalista, coadunada com o regime militar, embora estejam todas (um pobre diabo vindo do interior, a prostituta e a “bicha” velha) às margens do sistema. Um dos seus pontos fortes é o momento no qual problematiza a condição marginalizada das travestis e homossexuais afeminadas – mestiças, negras, periféricas –, comumente marcadas por uma infância problemática, que as leva às esquinas e à prostituição. Rejeitadas pelo lar e pelo Estado, essas personagens auxiliam a configurar o

biografema da expulsão de casa, recorrente nas vidas desviadas e na literatura que as representa:

RENATO – Vai fazer o monólogo da enorme solidão da cidade-grande, é?
PEDRO – Não me goza!
RENATO – Acho bacana aquele da marginalização das bichas encardidas, [...] O que sei e quero dizer é que o teu monólogo da solidão da cidade grande conjugado com o da marginalização das bichas encardidas me faz lembrar um cara segurando o globo terrestre nas costas. Lindo, né? Eu devia ser poeta.
[...]
RENATO – Vem cá, é verdade mesmo, é? [...] O papo das negras esquinas da badalação.
PEDRO – Claro.
RENATO – E tu sentia mesmo aquilo tudo? Medo, dor-de-barriga e os outros troços?
PEDRO – Sentia.
RENATO – E para que tu ficava?
PEDRO – E onde eu ia ficar?
RENATO – Bom, tens razão, é mesmo um problema (MELLO, 1974, p. 65).

Outros vestígios de homofobia, racismo e preconceito de classe ocorrem quando esse rapaz se nega à investida sexual de Pedro, permitindo-nos identificar o **biografema da abjeção**⁸: “RENATO: – Sebastiana tá querendo o menino aqui, NE? Mas não vai ter, Sebastiana Pançuda, não vai ter. O menino gosta mesmo é de mulher. Mulher loura, de preferência. É, é... É, você é preta, Sebastiana Pançuda” (MELLO, 1974, p.53); ao que Pedro responde em protesto “Eu não sou preta, RENATO: - Encardida então.” (MELLO, 1974, p. 53).

Essa questão não parece ter ganhado relevância nos palcos, já que, nas primeiras encenações realizadas nas principais capitais brasileiras, entre 1973 e 1975, o papel de Pedro ganhou vida nas atuações de Raul Cortez, e na sequência, Nestor Montemar. No esquema de “pirâmide racial” da ideologia de branqueamento presente em nosso país, o segundo ator poderia ser considerado “mestiço”, “encardido” (como frisa Renato), não branco, enquanto o primeiro era branco. Renato inferioriza o protagonista: a) pela forma física – “gorda, pançuda” –, diferente daquela cultuada pela norma; b) pelo respectivo menosprezo à afeminação e aos traços étnicos-raciais daquele, ao afirmar sua preferência por “mulher” e loura”, em contraste

⁸ Sobre o conceito de “abjeção”, embora Judith Butler enfoque nos sujeitos não humanizados pelos discursos do sexo e da heteronormatividade, na entrevista concedida a Baukje Prins e Irene Costera Meijer (2002), a teórica fornece exemplo didático de como a mídia ocidental trata refugiados libaneses e turcos quando são mortos ou mutilados: são corpos e vidas que não ganham especificidade, não têm as mesmas histórias familiares e complexas dos europeus que morreram ou cometeram crimes. Dessa forma “[...] recebemos uma produção diferenciada, ou uma materialização diferenciada, do humano. E também recebemos, acho eu, uma produção do abjeto. Então, não é que o impensável, que aquilo que não pode ser vivido ou compreendido não tenha uma vida discursiva; ele certamente a tem. Mas ele vive dentro do discurso como a figura absolutamente não questionada, a figura indistinta e sem conteúdo de algo que ainda não se tornou real” (p. 162).

à “preta”; c) pelo apelido que lhe dá (“Sebastiana”, associado à pobreza), ao sonegar qualquer possível glamour relacionado à autoprojeção da personagem central em Greta Garbo.

Os insultos recebidos por Pedro – “preta” e “encardida” – permitem conjecturar sua prefiguração como não branco. Assim, foge aos padrões de Renato, o qual afirma gostar de mulher, loira, branca, magra e, além de tudo, que não se encontre em situação de vulnerabilidade social:

Ao afirmar isso, ele se torna um agente operador de um discurso que acredita na inferioridade estética pela cor da pele e pelo gênero, mas também há uma questão de classe, já que é de conhecimento público apelidar homossexuais com nomes antigos e/ou mais clássicos para sinalizar um possível pertencimento a uma classe social menos abastada (SACRAMENTO, 2014, p. 276).

Pedro situa-se entre o glamour “garboriano” e sua condição étnica, sexual e social, sua complexidade efetiva-se nas formas de opressão às quais se submete: patriarcado, sistema de classes, heterossexismo e racismo. Portanto, não poderíamos fazer uma análise pertinente da personagem, sem entender como se associa às margens sociais, de modo que uma mirada interseccional⁹ a identifica em múltipla marginalização, da qual não consegue fugir mesmo após os 25 anos de trabalho como enfermeiro, que lhe proporcionaram certa estabilidade econômica.

Por outro lado, quando expressa seu discurso plano, Mary sente nojo ao descobrir a relação amorosa mantida entre Renato e Pedro que, por sua vez, escarniza a condição dela, de trabalhadora sexual. Enquanto oprimidos se discriminam mutuamente, a prostituta reafirma o **biografema da bicha maldita**¹⁰:

MARY – Eu to manjando tudo, ouviu? Eu já tinha manjado desde o início. Eu sou macaca velha, escolada. Conheço um veado longe.

⁹ Interseccionalidade é uma ferramenta teórica e metodológica cunhada pela ativista dos direitos civis Kimberlé Williams Crenshaw, no trabalho *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas*, de 1991, e desenvolvido por estudos do feminismo negro. Trata-se do enfoque a diferentes formas de dominação e discriminação, como o patriarcado, o capitalismo, o racismo e o heterossexismo, que implicam em diferentes formas de opressão, as quais, imbricadas entre si, colocam os sujeitos em maior ou menor nível de marginalização e acesso a direitos civis.

¹⁰ Tales Santos Pereira (2016), durante a III Jornada de Literatura, História e (Auto)Biografia, realizada no IFBA, campus Salvador (BA), apresentou a comunicação oral *Ave divas, cheias de glamour*, quando expôs a ideia de “biografema da bicha maldita”. Essa noção representa um sujeito, tanto existente quanto representado em diversas plataformas artísticas e literárias, que reage à sociedade heterocentrista por meio de “um deboche encarnado” “[...] com o peso e a graça do verbo ofídico e impiedoso, nada escapa da sua satírica aguda”. Considerando que muitos a odeiam, a bicha maldita desenvolve atitudes defensivas e armadas frente ao mundo, contra o qual não apenas protesta, mas também promove formas de opressão.

PEDRO – Já que que você constatou o óbvio, meu bem, saiba: ele é o meu marido. E você, a outra.
MARY – Renato, seu safado. Safados, os dois!
[...]
MARY (Empurra-o [renato]) – Nunca mais fale comigo, seu senvergonha, seu sujo, seu porco, seu... seu... seu marido de bicha!
[...]
PEDRO – Ele não vai perder muita coisa mesmo, Uma piranha suadora, xexelenta, mentirosa, oxigenada. Vai pro bordel, filhinha Titia tá esperando.
MARY – Eu vou mesmo, Eu não sei o que diabo ainda estou fazendo aqui. Cocôsauro! Bichona!
[...]
MARY – Pederástico. Bichona (T) Maridinho e mulherzinha. Vão às putas que os pariu! (sai) (MELLO, 1974, p. 62).

Já em Renato, encontramos diferentes posturas: no início da sua aparição, desconversava a orientação de Pedro; no desenvolvimento, mostra-se um gigolô aproveitador; nos momentos finais, inclina-se à flexibilidade, permitindo-se ao desejo. Ilustrando outras formas de experienciar a sexualidade, a personagem em destaque questiona a própria caracterização do guei enquanto identidade praticamente fixada, como uma caixinha que presume um tipo de ser humano. O desenrolar do seu envolvimento com o enfermeiro questiona a imagem cristilizada pelo senso comum, pelas tradicionais aparições dos gueis na arte e nas mídias, ao disseminarem a ideia de que a sexualidade defina a personalidade e comportamentos específicos:

RENATO – [...] O garotinho aqui quer curtir sim a sua amada bicha velha. O que? Pura curtição. O garotinho aqui ama a sua amada velhota.
PEDRO – Faz favor de não me chamar de velhota.
RENATO – Saco! Eu tô falando que te amo, droga.
[...]
MARY – Vim saber se aconteceu alguma coisa, te ver.
RENATO – E eis que você me encontra solidamente convicto da pederastia ativa e ligeiramente inclinado a provar da outra.
Mary – RENATO!?
RENATO (Rindo) – E não vem o monólogo do nunca-pensei, hem?
PEDRO – Ave Maria.
MARY (A PEDRO) – O que foi que você fez com ele, hem?
PEDRO – Eu, nada.
RENATO – Entupiu a minha cuca. Quer dizer, porque eu pedi e implorei. Eu até peguei.
PEDRO – Renato!
RENATO – Não tem problema cara, Foi ela quem me iniciou (MELLO, 1974, p. 64-67-68).

Enraizadas na moral da época, todas as personagens possuem sonhos e ideais de ascensão social. A peça opera um tom conformista, ilustrado pela decadência de Pedro e pelo último ato, quando Renato volta para o interior, a prostituta foge da polícia, o amor guei,

como em tantas outras obras, não se realiza: “O título *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* em si vaticina o final da peça: o insucesso amoroso e a solidão do enfermeiro Pedro/Garbo.” (SACRAMENTO, 2010). Assim, o **biografema do amor guei não concretizado** converte-se em desfecho de aparência perfeita para agradar à censura, pois na conclusão de um dos pareceres, o texto “[...] não contém nenhuma incitação à prática dos fatos ou das situações ali mostradas nem se apresenta de maneira chocante [...]” (SACRAMENTO, 2011, p. 8).

A resistência ocorre em forma de deslize, mostrando sensibilidade e astúcia por parte do autor. Detrás de um aparente acirramento da briga entre a mulher e “bicha” pelo homem amado, pode estar uma desesperada busca pela felicidade, uma crítica à solidão dos grandes centros, à carência de afeto e solidariedade, talvez indisponíveis para pessoas como Pedro, relegado às esquinas e à canalhice:

PEDRO - Você perdeu, meu anjo. Ele é meu. E não vem com moral, tá? Eu dou um bananão prá tua moral. Ninguém pensou em quando eu tava perdendo. Não é uma guerra? Não vale tudo? Tá bom, eu topo tudo. Qual é a próxima canalhice que eu tenho que fazer pra ser feliz? Fala Renato eu faço. Enchi o saco de perder, enchi o saco de ser tato badalando nas esquinas, ENCHI O SACO! (MELLO, 1974, p. 67).

Em vez de constituir esteriótipos, essa cena engendra críticas à frieza da sociedade para com as vidas de gueis, travestis e dissidentes sexuais, que apresentam como aspecto comum a saída do seio familiar. Muitas vezes, a mudança para as grandes capitais, para recorrerem ao anonimato das multidões, resulta em alternativa contra injúrias e violências, às quais parecem mais expostos em cidades pequenas. A identificação com semelhantes e a convivência gregária igualmente contribuem para delinear o **biografema do “viado” metropolitano**, como é o caso de Pedro.

Por outro lado, a metrópole em que Renato se livra de alguns aspectos reprimidos em sua sexualidade assiste ao seu esforço pela adequação, tentando aproximar-se cada vez mais das falas locais, em busca de um status a ostentar com seus conterrâneos do interior:

RENATO – O meu sotaque carioca está bom? O pessoal lá em Campos se amarra no sotaque carioca.
PEDRO – O teu sotaque está ótimo (MELLO, 1974, p. 68).

Na mesma passagem, outro aspecto que exhibe a engenhosidade do autor é a forma por meio da qual a relação entre Pedro e Renato começa de forma tensa, marcada por um

comportamento pretensamente inocente e melindroso por parte desse, em busca de compensação financeira, assim como pelo interesse do enfermeiro em tê-lo como seu objeto. No desenvolvimento do enredo, o rapaz busca extrair dinheiro a fim de sustentar o seu vício em álcool e, por fim, assume que sentia prazer com o protagonista. Delineia-se uma espécie de amizade e respeito, caminhando para o encerramento de tom cada vez mais amoroso entre os dois, que se despedem com um beijo, em trecho cuja encenação fora cortada pelo parecer da censura:

RENATO – Que cara de funeral rapaz.
PEDRO – Eu tava querendo saber se Greta Garbo foi tão desgraçada quanto eu, só isso. (Renato e Pedro estão próximo. Se beijam. Renato Sai. Pedro Chora) (MELLO, 1974, p. 68).

O autor realiza fissuras no discurso heteronormativo, ao reivindicar as sexualidades desviantes da norma essencializada e naturalizada, como no diálogo seguinte, quando Pedro pergunta o que se fala sobre os homossexuais no interior do estado do Rio de Janeiro, onde Renato mora:

PEDRO – E de mim falaram que você ia me encontrar?
RENATO – Não, Por que Você conhece alguém em campos Eu moro na Rua da..
PEDRO (cheio) – E não conheço ninguém em Campos! Graças!
RENATO – Que coisa..
PEDRO – Eu tava falando de outra coisa, sabe Tava perguntando se te falaram de mim, da Daniela.
RENATO (riso moleque) – Ah, me falaram disso, claro.
PEDRO (Furioso) – Número um, eu não sou isso. Sou gente, Número dois, qual foi a graça?
PEDRO – O que você pensa, que uma bicha velha e pançuda não é gente? (MELLO, 1974, p. 51).

Mediada pelo conceito de biografema, nossa leitura dessa temática pouco veiculada nos estudos literários da forma como se apresenta, ao tempo de sua escrita e encenação, demonstra a competência de Fernando Mello para driblar os mecanismos censórios. Importa frisar que, em fevereiro de 1970, foi o primeiro autor no teatro nacional a se tornar alvo do recente Decreto-lei 1.077, que estabelecia censura prévia, por causa da peça *Quantos olhos tinha o teu último casinho?*. No ano seguinte, teria seu premiado drama *A pequena tragédia de Vera Marai de Jesus, a condessa da lapa*, também interditado pelo regime.

O autor vale-se de ambiguidades textuais que, ao esquivá-lo dos censores, não subtraem as complexidades de suas estórias dramáticas. Por um lado, expõe ex-centridades

das personagens visando provocar o riso, como o trabalho sexual exercido por Mary, os estereótipos da homossexualidade, relacionados a Pedro, e a condição de gigolô vivida por Renato. Por outro lado, chama atenção às adversidades cotidianas de um homem guei quarentão e com maneiras femininas; à precariedade do trabalho sexual no Brasil; à luta pela sobrevivência nos centros urbanos. Em meio a diálogos ácidos e cenas, algumas vezes, caricaturais, imiscui-se a criminalização dirigida a sujeitos considerados “pervertidos” e “desviados” pela política de Estado hétero-militar que, ao promover a criação de “inimigos internos”, se valeu “[...] de contornos não apenas políticos de acordo com a doutrina da Segurança Nacional, mas também morais, ao associar a homossexualidade a uma forma de degeneração e de corrupção da juventude” (QUINALHA, 2017, p. 23).

Essa situação poderia passar despercebida caso a crítica a GG (MELLO, 1974) se ativesse à representação humilhante, caricata e reprimida da homossexualidade ou a trechos nos quais situações tensas com pessoas em zona de risco parecem minimizar-se quando pintadas de forma engraçada. Como alerta Henrique Oscar (1974),

[...] não é uma procura de sensacionalismo, um recurso a efeitos fáceis de pitoresco, como uma impressão superficial poderia sugerir. As características das personagens e do enredo não lhe tiram a universalidade e autenticidade que permaneceriam se transpostas para situações diferentes. Trata-se de um corte na vida de três seres marginalizados – até que ponto por suas próprias condutas ou pela sociedade não há espaço para discutir aqui – como deixa clara uma leitura em profundidade do texto (p. 44).

Uma visada mais atenta à relação homoerótica representada na peça analisada faz notar que, em alguns momentos, ultrapassa imagens de poder cristalizadas na literatura, nas artes e nas mídias, tais como o domínio do ativo sobre o passivo e, numa relação financeirizada, a superioridade daquele que detém o poder aquisitivo. Nesse aspecto, oferece perspectivas contrapostas a estereótipos binários, a exemplo de “bicha” x bofe; “maricona” x michê, uma vez que Pedro deixa de ser simplesmente quem paga por sexo e Renato transcende a condição de mero explorador.

Ao final, revela-se uma peculiar forma de amor na inclinação do jovem interiorano à homossexualidade, inclusive, à condição “passiva”. Sabendo dos cortes no beijo e em passagens de maior afeto, esse movimento de flexibilização sexual tem seu sentido apagado do texto e das encenações previstas. A censura, do mesmo modo que uma parcela média dos brasileiros, “[...] confundia homossexualidade masculina com efeminação [...], subdividindo os homens que se envolvem em atividade homoeróticas em duas categorias - o *homem* (o

homem ‘verdadeiro’) e o ‘bicha’”(GREEN, 2000, p. 27, grifos do autor); o ativo e o passivo. Nesse modelo, o não efeminado, ativo, é entendido como heterossexual e viril e o segundo, como guei e frágil.

A volta de Renato para a cidade natal constitui um dilema: deve-se ao fracasso da utopia de prosperidade, ao vício em álcool e drogas ou ao medo de aceitar a sexualidade experienciada na cidade grande? Talvez Fernando Mello encontrasse, no retorno à casa, uma saída para aproximar a discussão empreendida no seu drama às expectativas dos censores, interditando a concretização do relacionamento amoroso, que provavelmente seria vetado por apologia expressa à homossexualidade. Não seria demais lembrar que os censores avaliavam os textos, pensando nas futuras exposições, e procuravam acompanhar os ensaios, a fim de checar tanto se as encenações contemplariam os cortes quanto as possibilidades de serem reintroduzidos no momento do espetáculo.

A “homossexualidade” de Pedro, na leitura dos censores, é invisibilizada, pois do ponto de vista de uma “política da identidade”, poderíamos afirmar que Renato se torna guei ou bissexual. Do ponto de vista de teorias que rejeitam uma identidade sólida, ele poderia ser alguém que abriu mão de condutas e papéis sociais rígidos, ao experimentar aquilo que é proibido nas sociedades ocidentais cristianizadas: amar e se relacionar sexualmente com outro homem. Já prevista no texto, essa faceta ressignifica o seu encerramento, que não pode ser observado apenas pelo ponto de vista de uma sexualidade “reprimida”, mas também a partir da produção de sentidos, pois como afirma Butler (2003), seguindo raciocínio de Foucault:

O poder, ao invés da lei, abrange tanto as funções ou relações diferenciais jurídicas (proibitivas e reguladoras) como as produtivas (inintencionalmente generativas). Consequentemente, a sexualidade que emerge na matriz das relações de poder não é uma simples duplicação ou cópia da lei ela mesma, uma repetição uniforme de uma economia masculinista da identidade. As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de ‘sujeitos’ que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível (p. 54).

Para tal compreensão, é importante ressaltar leituras descoladas das visões que condenaram a peça, por entenderem que: a) engendra mera reprodução de valores hegemônicos; b) promove estereótipos negativos das personagens marginalizadas. Isso seria injusto se observarmos o contexto de vigilância política e moral, assim como a postura crítica assumida por Fernando Mello, que já havia sofrido censura prévia em outros textos dramáticos, e as relações de força que serão avaliadas a seguir.

Arivaldo Sacramento (2014) analisa as disputas entre os setores da elite intelectual ligada a empresários da cultura e do entretenimento (que defendiam a encenação desse drama exitoso em público) e os adeptos do regime militar, favoráveis ao controle da subversão política, moral e sexual. Pareceres de “ilustrados” censores permitiram o incentivo financeiro à peça e que suas exhibições não fossem canceladas, pois compreenderam que “Fernando Mello propunha uma redenção de Renato, ao se arrepender das relações com dois profissionais da decadência humana [Pedro e Mary]” (p. 329-330).

GG (MELLO, 1974) funcionaria então, na visão dos censores, como “[...] um recurso educativo, um exemplo para os jovens do que não fazer” (SACRAMENTO, 2014, p. 330). O efeito dessa visão moralista era garantido na montagem do espetáculo por meio da interdição aos momentos de carícias e afetos entre Pedro e Renato. Minorando efeitos críticos presentes no texto dramático, o regime militar e o mercado do entretenimento reorientaram o seu sentido, adaptando-o aos mecanismos ideológicos do poder regulador, para que ideólogos do Estado e prósperos empresários saíssem lucrando com o sucesso nacional da produção. A versão editada com cortes reafirmava o caráter pedagógico dos valores culturais tidos como saudáveis pela “ditadura hétero-militar” e legitimava uma verdadeira guerra, travada contra os subversivos da moral sexual e política por ela definida. Quando publicadas as edições acerca de tais engrenagens, ninguém diria que tantas Gretas e tantos Irajás, nos dias de hoje, fossem parar outra vez sob a mira ameaçadora das baionetas.

Referências:

- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BERLANT, L.; WARNER, M. Sexo em público. In: JIMÉNEZ, R. M. M. (ed.) *Sexualidades transgressoras*. Barcelona: Icaria, 2002. p. 229-257.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DIDIER, E. *Reflexiones sobre la cuestión guei*. Barcelona: Belaterra, 2000.
- FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade e política*. Organização e seleção de textos por Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- GARCÍA, P. C. S. *Literatura e representações do homoerotismo*. Salvador: Editora da UNEB, 2013.
- LUGARINHO, M. C. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. *Revista Gragoatá - corpos, erotismo e sexualidade*, Niterói: UFF, v. 8, n. 14, p. 133-145, 2003.

- MELLO, F. Greta Garbo, Quem diria acabou no Irajá. *Revista de teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 400, p. 42-69, jul./ago., 1974.
- OLIVEIRA, R. S. P. O lugar da escrita homoerótica: pensando a mostra generótica. In: Oliveira, A. L. et al. (Org.) *Percursos da crítica cultural: artigos e ensaios de estudantes do Pós-crítica*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2011, p. 55-62.
- OSCAR, H. Introdução a Fernando Mello e a Greta Garbo. *Revista de teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 400, p. 42-45; 68-69, jul./ago., 1974.
- MEIJER, I. C.; PRINS, B. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, Jan. 2002.
- QUINALHA, R. H. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PEREIRA, T. S. *Ave divas, cheias de glamour*. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). 2016. Texto no prelo.
- SACRAMENTO, A. *Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudo de sexualidades*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.
- SACRAMENTO, A. Rasuras de Greta Garbo: uma leitura de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. In: VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2010, Salvador. *Anais do VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: FACOM, 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24484.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- SACRAMENTO, A.; SANTOS, R. B. Arquivo Nacional, Departamento de Censura de Diversões Públicas: o caso Greta Garbo. In: XVI Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do XVI Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. p. 1564-1578.
- SACRAMENTO, A.; SANTOS, R. B. Os pareceres de Greta Garbo do Irajá. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros; ética e estética, 2011, Curitiba. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros; ética e estética*. Curitiba: EDUFPR, 2011. p. 1-12.
- SILVA, A. P. D. Literaturas de língua portuguesa e homoafetividade – O aspecto político na ficção contemporânea. In: CAMARGO, F.; GARCÍA, P. C. (Org.) *Homocultura e linguagens*. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 79-106.
- SILVA, A. P. D. Uma visada sobre a construção discursiva em torno da literatura de temática homoerótica. In: ARANHA, S.; PEREIRA, T. & ALMEIDA, M. L. (Org.). *Gêneros textuais e linguagem: diálogos abertos*. João Pessoa: Universitária da UFPB, 2009, p. 95-107.

Recebido em 19/03/2019.

Aprovado em 24/04/2019.



Comunhão do masculino e feminino em contos de Mia Couto

Communion of the masculine and feminine in Mia Couto's short stories

Francisca Kellyane Cunha Pereira
<https://orcid.org/0000-0001-6202-0574>

Tércia Costa Valverde
<https://orcid.org/0000-0003-3494-7043>

Resumo: No presente estudo, buscamos investigar como ocorre a dissolução das dicotomias de gênero e a convergência de características masculinas e femininas, em personagens de três contos de Mia Couto. A partir dos mitos e símbolos moçambicanos e universais, o autor apresenta personagens que unem masculinidade e feminilidade, capazes de tocar o leitor ocidental por seu caráter humanístico. Masculino e feminino se completam e fazem parte da *psique* de todo indivíduo, entretanto, as diversas mitologias criaram símbolos que se contrastam e se opõem. A linguagem, as narrativas e os textos não descrevem coisas aleatórias, mas instituem as ideias e inventam as identidades. Sendo assim, o que acontece em Moçambique, a subalternização, marginalização e o silenciamento, principalmente do feminino, representam os reflexos de uma História, que carrega um discurso cultural. O *corpus* é composto pelos seguintes contos: *Mulher de mim* (1990), *Ezequiela, a humanidade* (1990) e *João-tónio, no enquanto* (2012). Para o embasamento teórico, utilizamos a teoria dos arquétipos de Carl Jung (2008) e textos de Gaston Bachelard (1996). Sobre a escrita de Mia Couto, o arcabouço teórico de Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013) e Ana Mafalda Leite (2013).

Palavras-chave: Mia Couto; Feminino; Masculino; União.

Abstract: In the present study, we sought to investigate the dissolution of gender dichotomies and the convergence of masculine and feminine characteristics in Mia Couto's three short stories. From the Mozambican and universal myths and symbols, the author presents characters that unite masculinity and femininity, capable of touching the Western reader by its humanistic character. Masculine and feminine are complete and are part of the psyche of every individual, however, the various mythologies have created symbols that contrast and oppose each other. Language, narratives, and texts do not describe random things, but instill ideas and invent identities. Thus, what happens in Mozambique, subalternization, marginalization and silencing, especially of the feminine, represent the reflexes of a History, which carries a cultural discourse. The corpus is composed of these stories:

Mulher de mim (1990), *Ezequiela, a humanidade* (1990) and *Joãotónio, no enquanto* (2012). For the theoretical basis, we use the theory of archetypes by Carl Jung (2008) and texts by Gaston Bachelard (1996). On the writing of Mia Couto, the theoretical framework of Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013) and Ana Mafalda Leite (2013).

Keywords: Mia Couto; Female; Male; Unity.

Masculinidade e feminilidade

A obra de Mia Couto desestabiliza os valores tradicionais e paradigmas sociais, desconstruindo a ideia de sujeito cartesiano. Essas outras perspectivas desmontam a visão binária dos gêneros e nos leva a uma dimensão reflexiva sobre os papéis sociais do homem e da mulher, na sociedade moçambicana. A ficção de Mia Couto problematiza, criticamente, as construções do feminino e do masculino, para compreender e trazer à luz questões sociais. Dessa forma, as situações insólitas narradas, que impactariam, inicialmente, o leitor, acabam sendo, posteriormente, compreendidas, podendo nos aproximar do outro, ainda que diferente, por seu caráter humanista. As personagens exercem papéis que contrariam as expectativas sociais, fogem do “padrão de normalidade”, nos sensibilizando para a necessidade de uma mudança nas relações sociais.

Sua obra não repete os estereótipos africanos, pois o autor traz as marcas de seu país ao mesmo tempo que trata de temáticas universais, como: identidade, solidão e medo. Por meio de uma linguagem que simula a oralidade, Mia Couto cria uma língua literária própria. Além disso, seus personagens são sujeitos excluídos e marginalizados, que tomam o centro da narrativa e do discurso, fazendo com que o leitor reflita sobre questões sociais presentes em qualquer sociedade contemporânea.

A plasticidade da linguagem refeita permite esboçar o caráter dos personagens, além de desafiar os limites de raça e gênero. Delineia-se então que o caminho traçado por Mia Couto não é de ações concretas, certezas ou afirmações. Em sua obra, os espaços, personagens e provérbios não se firmam no mundo real e reconhecível, mas sim na dúvida e questionamentos. O leitor fica com a reflexão existencial e não com a concretude e as certezas culturais.

Os mitos, contos e lendas do imaginário comum refletem e reforçam os arquétipos de pertencimento e construção dos seres masculinos e femininos. De acordo com António Domingos Braço (2014, p. 261), as diferenças sexuais só podem ser explicadas dentro dos sistemas de significação, pois em sociedades tradicionais toda ação social é também cultural.

Dessa forma, os papéis sociais próprios aos homens e às mulheres têm raízes nos discursos culturais. O autor nos diz ainda que, de um lado, existem as macronarrativas, teorias sociais e culturais que constroem, ao longo do tempo, a diferenciação entre os gêneros. Mas, por outro lado, há as micronarrativas, lendas, contos e ritos que as pequenas comunidades utilizam para explicar essa diferenciação. Assim, as desigualdades de gênero estão construídas no plano simbólico.

A construção de imagens no plano simbólico ou mitológico é tão ou mais forte do que no plano social, pois esses imaginários são passados sem que possamos perceber, tratando-se de ideias muito difíceis de serem desconstruídas. Desde a infância, somos inundados de narrativas que ditam o que se espera do sujeito masculino e do feminino, delimitando os espaços, profissões e comportamentos esperados. Para Pierre Bourdieu (2002, p.15), o sistema mítico-ritual:

Desempenha aqui um papel equivalente ao que incumbe ao campo jurídico nas sociedades diferenciadas: na medida em que os princípios de visão de divisão que ele propõe estão objetivamente ajustados às divisões pré-existentes, ele consagra a ordem estabelecida e reconhecida, oficial.

Essa naturalização das diferenças entre os gêneros é sutil e acaba por moldar desde a infância, interferindo na formação da identidade e responsabilidades sociais dos homens e mulheres. De acordo com Le Breton (2009, p. 67), A configuração distintiva dos sexos separa desde a infância meninos e meninas, preparando-os para um papel futuro dependente dos estereótipos do feminino e do masculino. Esse encorajamento reitera a doçura para as meninas e a virilidade ao lado masculino. Além disso, a tradição oral, por meio de provérbios e contos, não está presa ao passado, tendo força no presente em todos os espaços. Para Braço (2014, p. 264),

A desmistificação das relações de poder, entre o feminino e o masculino poderia resultar da compreensão da tradição oral, de como os discursos foram sendo ordenados e nos modos de como esses ordenaram os espaços da mulher e do homem na sociedade.

Cabe ressaltar que o mito é uma narrativa. Entretanto, difere-se das demais conduções discursivas, pois seria tragado pelo oceano das narrativas. Trata-se de um fato que, sob forma alegórica, deixa entrever um acontecimento natural, histórico ou filosófico. O próprio mito é uma tradição que carrega em si uma mensagem cifrada, algo que não está dito, diretamente.

Entre outros aspectos, destaca-se que o mito funciona socialmente, sendo repassado e presente na vida social de um povo.

Na mitologia, nos contos de fadas, folclore e poesia das diversas comunidades, vemos representações da *psique* do homem moderno. Gigantes, anões e duendes são elementos comuns em lendas de qualquer lugar do mundo. Pensando na natureza feminina, percebem-se também diversos seres representativos (JUNG, 2006, p.58). Entes provocantes, de beleza arrebatadora, mas apenas meio-humanos. Estes seres sempre estão ligados a algo sinistro, um tabu que não pode ser ultrapassado.

A teoria dos arquétipos de Carl Jung (1995, p. 14) define os aspectos femininos e masculinos dos sujeitos. De acordo com o autor, o *anima* seria inconscientemente a personificação dos aspectos femininos no homem e o *animus* seria a personificação dos aspectos masculinos no inconsciente da mulher. Ligado às mulheres, o *anima* é conduzido pelo princípio da vinculação, do relacionamento, do *eros* e da subjetividade. Já o *animus*, como os homens, é gerido pela razão, pelo *logos*, pela palavra e pela objetividade. Não há uma limitação daquilo que é masculino ao homem e do que é feminino à mulher: “Estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodos para a adaptação externa ou para o ideal existente.” (JUNG, 1995, p. 15).

A arrogância das metades

Tendo como enfoque o personagem do conto *Mulher de mim* (1990), podemos observar algumas questões sobre identidade feminina e masculina, e como elas se chocam e se completam. Na narrativa, o narrador, que não possui nome nem características físicas, está em um quarto de hotel, que também é descrito de forma genérica, em um estado entre o sono e a vigília. Inesperadamente, entra em seu quarto uma mulher que, inicialmente, desperta-lhe desejos sexuais, mas não chega a consumir o ato. Quando a mulher sai do quarto, o homem começa a se questionar sobre quem é aquela estranha e passa a crer que ela não é desse mundo dos “viventes”. No encerramento do conto, a mulher misteriosa volta, pedindo um lugar dentro dele, já que ela é seu lado feminino.

Traços referentes ao comportamento feminino, como o choro e as emoções aparecem nessa visitante. A visão da narrativa se dá a partir do narrador. As experiências são dele e de seu ponto de vista. Para Carlos Reis (1988, p. 63), o narrador, enquanto protagonista, é detentor de uma voz, sendo capaz de intrusões, vestígios de sua subjetividade e que apresentam uma

apreciação particular daquilo que é relatado. O autor destaca ainda a distância temporal entre o passado da história e o presente da narração. Em *Mulher de mim*, há uma simultaneidade entre a narração da história e o monólogo interior do personagem. Além disso, podemos observar que o sujeito presente já não é o mesmo que viveu os fatos relatados, centrado no interesse desse relato. Segundo Carlos Reis (1988, p. 119), nesse tipo de narração:

A opção por uma focalização interna ou por uma focalização onisciente relaciona-se, pois, com uma certa imagem privilegiada pelo narrador; privilegiando a imagem do personagem, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da narrativa da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação dos eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso.

No conto investigado, encontramos um narrador personagem, em um quarto de hotel, no momento entre o sono e a vigília. O momento em que a história se dá nos coloca em um ambiente onírico. Aqui, o tempo não é exato, ficando sempre na imprecisão. Esse instante entre o sonho e o despertar é comparado ao nascimento: “Acordar não é a simples passagem do sono para a vigília. É mais, um lentíssimo envelhecimento. (...) E concluí: a vida, ela toda, é um extenso nascimento” (COUTO, 2013, p. 127). Aqui, o movimento entre adormecer e despertar gera uma instabilidade, na qual o que interessa para a narrativa é a experiência de sonhar. Nesse espaço, o narrador diz e torna possível ser dito. A circunstância de que a mulher lhe aparece pela primeira vez durante o sono indica a *anima* – como sua metade.

Para Bachelard (1996, p. 54), o sonho pode ser uma luta violenta ou manhosa contra as censuras. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos, assim, nos conhecemos, ao mesmo tempo, no masculino e no feminino. Jung demonstrou que o psiquismo humano tem uma natureza andrógina. Segundo o mesmo autor, o inconsciente não é feito de lembranças esquecidas, mas sim é a natureza primeira (BACHELARD, 1996, p. 55). Não há tranquilidade no monolitismo paralelo do masculino e do feminino integrais. O tempo trabalha todas as coisas: dia e noite, as estações, as idades, não deixando nossa androginia tranquila. Bachelard argumenta que:

Não se trata, aliás, de uma dialética verdadeiramente paralela, que opera num mesmo nível, como a pobre dialética dos sim e dos não. A dialética do masculino e do feminino se desenvolve num ritmo de profundidade. Vai do mesmo profundo, sempre menos profundo (o masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (o feminino). E é no devaneio, “na inexaurível reserva de vida latente”, como diz Henri Bosco, que vamos encontrar o

feminino desdobrado em toda sua amplitude, repousando na sua simples tranquilidade (BACHELARD, 1996, p. 57).

Retoma-se, em *Mulher de mim*, o mito do Andrógino, uma completude de forças: Masculino e feminino. Na Grécia antiga, as discussões de Filosofia Clássica tratavam de uma terceira imagem de gênero, que Platão nomeia de Androginia. Em *O Banquete*, o filósofo nos descreve esse ser que reunia, na forma e no nome, características de ambos os gêneros – masculino e feminino –, constituindo um gênero distinto. Essa criatura era redonda: seus lados formavam um círculo e ela possuía quatro mãos, quatro pés e uma cabeça com duas faces exatamente iguais, cada uma olhando numa direção, pousada num pescoço redondo. Sua força era extraordinária e seu poder, imenso, tornando-os ambiciosos. Zeus resolve cortá-los ao meio e fazê-los andar sobre duas pernas, para diminuir sua força e torná-los mais humildes. Eternamente insatisfeitos e incompletos, os andróginos – agora homens e mulheres – passaram a procurar suas metades.

A união dos opostos leva à plenitude. A convivência harmônica dos traços femininos e masculinos trazem a completude do sujeito, sua unidade primordial. No início da narrativa, o narrador se compara a uma pedra de gelo, mostrando-se flexível e mutável: “A pedrinha de gelo me parecia, ambos nós transitórios, convertendo-nos na prévia matéria de que nos havíamos formado” (COUTO, 2013, p. 127). O narrador sugere uma relação entre a feminilidade e a água, relacionando o poder de sedução daquela mulher com o regresso ao “murmurinho das fontes”. Essa analogia com a pedra de gelo remete ainda à rigidez masculina, que nessa conversão de matéria deixa de existir para dar espaço à feminilidade. Assim, a solidez de sua masculinidade cede lugar para a fluidez do feminino que, como a água, é maleável e adaptável.

Mia Couto propõe uma relação entre a feminilidade e a água em muitos escritos. Aqui, o narrador luta, inutilmente, em se manter sólido, masculino e em unidade. Entretanto, o aspecto feminino e mutável o contagia. A personagem, descrita como: “uma mulher de olhos lisos que humedeciam o quarto” (COUTO, 2013, p. 127), traz em si o apelo da água. Ele, simbolizado pelo sólido, porém transitório cubo, anuncia a efemeridade de seu lado masculino. A água e o ventre materno são simbolicamente associados, pois na busca de encontrar as origens, o narrador afirma que: “a gente vai transitando do útero para a casa, cada casa não sendo senão outra edição do útero materno” (idem, p. 131). Aquela intrusa lembrava o narrador que ele jamais conseguiria regressar ao primordial lugar, pois estava preso aos constrangimentos rígidos de seu mundo racional.

Ao mesmo tempo, o que fecha essa transição de água e gelo é o regresso. Para sentir-se completo, o narrador vê a necessidade de voltar ao princípio primitivo, ou seja, retornar aos

primórdios da existência e, assim, ser completo novamente. A misteriosa mulher não lhe traz novidades, mas sim, sentimentos “do murmurinho das fontes”, “do regresso a dantes quando não havia antes”, “de antiquíssima esposa” (COUTO, 2013, p. 128).

Esse retorno ao começo de tudo é o que pode trazer completude ao narrador. Naquela mulher estava o que lhe faltava: “Sem eu ser ela, eu me incompletava feito só na arrogância das metades” (COUTO, 2013, p. 133). Em vez de buscar uma mulher para preencher seu vazio, o narrador espera se completar com seu lado feminino, a mulher dentro dele. O mito do andrógino se completa, pois, as duas metades voltam a se unir: “E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha, mas junto de outros de feminino deslize, fossem horas que, nessa noite, me percorreram como insones ponteiros” (COUTO, 2013, p. 133). A figura primitiva do mito clássico do andrógino se completa. Os passos do narrador agora são acompanhados de passos femininos. A mulher dentro dele passou a ocupar seu lugar, pois, para ser inteiro, ele necessita ser masculino e feminino, ao mesmo tempo.

A linguagem simbólica na obra de Mia Couto ajuda a compor a imagem desse terceiro gênero. Vemos uma terceira via, que surge como possibilidade de inserção nas relações sociais de gênero. Utilizando o pensamento de Teixeira (2016, p. 39), ao falar da androginia em Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*, aqui, dilui-se a visão binária, em que se lê o homem oposto à mulher, masculino oposto ao feminino. As duas margens desembocam na transformação, reenviam-se uma à outra, possibilitando um terceiro ponto de vista. Seria a assunção de um ser híbrido, capaz de abarcar as duas metades e evocar sua condição de totalidade.

De acordo com Phillip Rothwell (2015, s/p), observa-se o desaparecimento da categoria “finito”, pois, a ordem binária dos gêneros, na qual homem se opõe à mulher, é questionada nessa narrativa. Essa dicotomia, sempre reproduzida em todas as esferas humanas, torna-se artifício que parece natural. Em vez de apresentar um gênero dominando o outro, Mia Couto sugere uma complementariedade mútua, onde o narrador precisa daquela mulher, e ela só existe nele.

Podemos retomar ainda a teoria de arquétipos da psicologia Junguiana: *Anima* e *Animus*. No conto *Mulher de mim*, o narrador nos apresenta seu *anima*. Aquela mulher não precisa escutar a razão, isso seria o papel dele enquanto homem, conforme podemos observar no seguinte trecho: “Precisava pensar rápido: ela gozava a vantagem de não precisar de consultar a razão. Eu devia encontrar, súbito, a saída do momento” (COUTO, 2013, p. 131). Se os elementos relacionados à razão pertencem ao homem, e naquele encontro no quarto de hotel, o narrador se depara com seu lado feminino, a subjetividade tenta dominá-lo. Sua

consciência passa a desaparecer, a se “irrealizar”, pois esse momento é movido pelo irracional. O *anima* do narrador se mostra ainda pelo uso e aceitação de elementos sobrenaturais, relacionados ao feminino. No retorno da mulher ao quarto, em vez de ser guiado por sua consciência, o narrador diz: “Me chegou por via de intuição” (COUTO, 2013, p. 131).

O narrador tenta apelar à razão, buscar ter o cérebro como “austero juiz”, entretanto, desaparecia na presença daquela estranha intrusa. Sua masculinidade – *animus* – cede lugar à intuição, ao sonho e vozes ocultas. Os desígnios daquele encontro são apresentados no sonho e no silêncio. No sonho, é possível o encontro do sujeito com o estrangeiro de si mesmo. Destaca-se ainda o fato das relações entre vivos e mortos, razão e intuição se darem, através de personagens femininos, em outras obras de Mia Couto, como: *O outro pé da sereia* (2006) e *O último voo do flamingo* (2000).

O conto investigado traz em si a problematização da identidade e a representação do masculino e feminino. Entre as várias dicotomias ressaltadas por Mia Couto, vemos a oposição entre vida e morte, que, assim como os gêneros, caminham juntas, em passo uníssono. A morte, a verdade e a profundidade são temáticas que envolvem o conto. Novamente, o sonho é destacado, agora pela semelhança com a morte, conforme podemos observar, no seguinte excerto:

Afinal: os mortos, os vivos e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela. A fronteira entre seus territórios se resume frágil, movente. Nos sonhos todos nos encontramos num mesmo recinto, ali onde o tempo se despromove à omniausência. Nossos sonhos são senão visitas a essas vidas outras, passadas e futuras, conversa com nascituros e falecidos, na irrazoável língua que nos é comum (COUTO, 1990, p. 129).

É no sonho que se torna possível o encontro entre os vivos e os mortos. Seria uma espécie de “acesso provisório ao mundo dos espíritos”, pois a morte é um extenso adormecimento, em que o espírito vaga e não consegue retornar ao corpo (CHAVES, 2012, p. 61). Não apenas no conto em análise, mas nas culturas tradicionais, como a moçambicana, observa-se essa relação. É nesse espaço do sonho que ocorrem os encontros espirituais, inclusive do sonhador consigo mesmo, pois, aqui, a razão não é necessária.

A vida moderna ensina-nos a refrear as manifestações de androginia. Entretanto, a tensão da civilização é tal que o feminismo costuma reforçar o *animus* na mulher. Em nossos devaneios, não nos prendemos aos tabus e determinações sociais. Nesse momento, nossa libertação é profunda e regida pela *anima*. Os sonhos estão sob o signo da *anima*, pois não carecem de racionalidade, ambição ou preocupação (BACHELARD, 1996, p. 58). Questões

sociais ou culturais impõem que, nos homens, deve-se destacar o seu lado forte e, tipicamente, masculino, como aparece no seguinte trecho:

As lendas antigas me avisavam: virá uma que acenderá a lua. Se resistires merecerás o nome da gente guerreira, o povo de quem descendes. Nem eu bem decifrava a lendável mensagem. Certo era que ali, naquele quarto, se executava a prova de mim, o quanto valiam meus mandos (COUTO, 1990, p.128).

O sonho é visto como símbolo de totalidade da vida, onde o sentido do sagrado atravessa o social, e a existência não se resume ao mundo visível (CHAVES, 2012, p. 59). No projeto literário de Mia Couto, percebe-se o mundo onírico como lugar de interação entre os sujeitos e o universo tradicional. Assim, reconhece-se que o sonho é “um espaço da imaginação, de realidade psíquica, mas um lugar de realidade social, de interação, de confluência do passado, presente e futuro, em muitas sociedades de tradição oral” (CHAVES, 2012, p. 64). No conto *Mulher de mim*, o narrador tenta ligar-se aos mandos culturais: “Vozes ocultas me seguravam: não, eu não podia ceder.” (COUTO, 1990, p. 128). A fala dos ancestrais, por meio das lendas antigas, anunciavam que o narrador teria que resistir a essa mulher que “acenderá a lua”.

A lua é a raiz de tudo que é *yin*, complementando o *yang*, representado pelo sol. No símbolo do TAO, as energias Yin e Yang se complementam, representando a plenitude e a perfeição suprema. Sendo a lua cheia relacionada à fertilidade e receptividade, Mircea Eliade (1991, p. 125) nos diz que, em escritos da China antiga, é a lua que faz com que diversos animais marinhos cresçam ou decresçam. Assim, quando aquela mulher mãe/amante surge para o narrador, não é apenas a surpresa de se deparar com seu lado feminino que o incomoda e angustia, mas o temor de que prevaleça a sua feminilidade, que, socialmente, deve ser reprimida. Destaca-se ainda que a mulher buscava nele espaço para se encontrar, conforme o destaque: “Procurava em mim espelho para o suave luar?”. O narrador utiliza a metáfora da lua para simbolizar a presença feminina em si, como o reflexo de um espelho. Aquela mulher surge como uma sombra do narrador e seus olhos são inclusive partes dele, “saudosos” de si.

A narrativa se inicia com um provérbio do norte de Moçambique, do povo Macua, sociedade fortemente patriarcal. A epígrafe, na língua original: “Mulopwana, epaso; muthiyana, ehipa”, refere-se à complementaridade dos sexos. A mulher, sendo a enxada, trabalha na produção agrícola da comida, alimentando a família. Já o homem, trabalhando com o machado, derruba as árvores e vai à caça. Não há uma diminuição do papel feminino ou masculino, mas uma complementariedade. Interessante destacar que, através de provérbios, são preconizados e transmitidos diversas normas e valores morais da sociedade. Tratam-se de verdades coletivamente aceitas, confirmando os saberes partilhados na comunidade. O provérbio

escolhido por Mia Couto, diferente dos diversos ditados que definem a mulher como pertencente ao ambiente doméstico, mostra a figura feminina como parte de um trabalho externo e imprescindível na vida da comunidade.

As imagens do machado e da enxada vislumbram as representações sociais do masculino e do feminino, em Moçambique. Sendo instrumentos de trabalho, informam a utilidade prática e específica de cada sujeito. Os traços diferenciados marcam a perspectiva externa das identidades de gênero, na qual, ao homem, cabe a ação e destruição, enquanto, à mulher, a fertilidade. A respeito disso, Iza Quelhas (2001, p. 05) esclarece que:

O machado e a enxada, o primeiro vinculado ao trabalho humano (o corte) na sua verticalidade, associado às atividades de luta com o meio e com o outro, assim como abertura de caminhos ao próprio homem; o segundo, vinculado à imagem de cortes na terra, quando o corpo se curva num arco, horizontalidade das ações humanas favoráveis ao plantio e ao cultivo.

No encerramento do conto, a mulher misteriosa volta, pedindo não um lugar ao seu lado, mas sim um lugar dentro dele, já que ela é a mulher que faz parte dele: “- Não percebes? Eu venho procurar lugar em ti.” Retoma-se então o mito do Andrógino, essa completude de forças, masculino e feminino. Esse conto nos faz crer na compreensão genérica do termo homem, moçambicano ou não, que para alcançar a plenitude, precisa conciliar ou (re)descobrir as porções dissemelhantes, mas complementares que nele coexistem. Aqui, o narrador fecha o ciclo, voltando à origem, a ser um ser inteiro, pois essa é a ideia do andrógino, como podemos observar no seguinte trecho:

Explicou suas razões: só ela guardava a eterna gestação das fontes. Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha, mas a mulher de mim, essa que em diante me acenderia em cada lua (COUTO, 2013, p.128).

Por fim, o conto se encerra da mesma maneira que começa: as horas passando vagorosamente, percorrendo o narrador, como “insones ponteiros”. Ao utilizar as mesmas palavras, para iniciar e finalizar o texto, temos a impressão de um recomeço, retorno às origens. No “vagaroso apagar de mim”, o declínio da luz sugere que é preciso, além de esquecer, aprender a despertar. O fim do conto não constitui um fim, mas sim um eterno começo, em que o narrador deve continuar uma eterna viagem, assim, o tempo apenas se arrasta. Os passos finais, bissexuais, sugerem que o processo é mais importante que o objetivo, pois ele deve aprender a caminhar, não mais “em solitária marcha, mas junto de outros em feminino deslize” (COUTO, 2013, p.133). Vale ressaltar que a temática desse conto não é tocante somente ao

universo moçambicano, mas a qualquer homem contemporâneo. Podemos perceber a dimensão do que se delinea além do território e valores nacionais.

Mulher de mim não é o único conto de Mia Couto que traz personagens que são homens e mulheres, ao mesmo tempo. O conto *Ezequiela, a humanidade* também aborda essa temática, sob um viés fantástico. Presente no livro *Na berma de nenhuma estrada*, a narrativa se dá em terceira pessoa e conta a história de um rapaz chamado Jerónimo e seu amor por sua mulher, Ezequiela. Entretanto, havia uma peculiaridade nessa moça: de vez em quando, ela mudava de aparência. A mulher mudava de cor, cabelo e tamanho, transformando-se em outras, periodicamente. Apesar disso, Jerónimo aceita e ama sua esposa de todas as formas. Até que um dia, Ezequiela transforma-se em homem e isso acaba estremecendo a relação do casal. Em uma noite, Jerónimo adoece e Ezequiel o ampara, reacendendo o amor entre os dois. O inusitado ocorre quando, na manhã seguinte, Jerónimo não se reconhece frente ao espelho, pois ele e Ezequiela são agora um só.

A escolha do fantástico na escrita dessa narrativa não se trata de uma subversão intencional. A instauração da incoerência, diante do mundo racional e concreto, implica, segundo Flavio Garcia (2016, p.174), em uma estratégia discursiva. Nesse clima de aparente normalidade, vemos uma reflexão sobre o mundo real, e as suas múltiplas possibilidades.

Aqui, apesar do tom cômico, típico do autor, Mia Couto avança na busca da metade perdida, na completude andrógina. Mais que uma conexão mental, o conto sugere uma androginia física, biológica (CANTARIN, 2012, p. 149). Diferente do anterior, esse conto traz mais ambiguidade e dificuldade de interpretação, pois, o desfecho gera a possibilidade de Jerónimo também ser outro e não se reconhecer. Se Ezequiela possui em si uma infinidade de pessoas, no desfecho da narrativa, também Jerónimo estará dentro dela. Ressalta-se que, antes da fronteira de gênero, local de difícil aceitação social, a fronteira de raça já havia sido ultrapassada por Jerónimo, conforme podemos observar no seguinte trecho:

Mas, estranhamente: ela sempre ela, sempre Ezequiela. E Jerónimo a foi aceitando, transitável, mas intransmissível. No início, lhe custava esse acerto e reacerto. Mas depois até encontrou gosto nesse jogo de reencorpagem. E amava todas as formas, volumosas, translíneas, tamanhosas ou reduzidas. Até dava jeito: ele era o polígamo mais monógamo do universo (COUTO, 2016, p, 106).

A aceitação de Jerónimo reflete a miscigenação de um país como Moçambique, cuja formação é composta por diversas raças, como indianos, brancos e negros. Além destes, diversas etnias matrilineares e patrilineares convivem nesse país, como: os Macuas, Tongas, Nhanjas,

Swahilis e Macondes. Com forte tradição cultural de diferentes raças, Moçambique reflete o conjunto étnico que constrói a identidade moderna desse país. Assim, o conto retrata a aceitação das diferentes raças, podendo ser interpretado como a humanidade que há por trás de cada rosto que Ezequiela metamorfoseia. Mia Couto parece tentar revelar a complexidade étnica de Moçambique.

Ultrapassadas essas fronteiras, a problemática aparece quando Ezequiela acorda metamorfoseada em homem: “Até que certa vez despertou a seu lado um homem, barbalhudo e provido de músculo” (COUTO, 2016, p. 106). Para Jerónimo, sua mulher se transformar em outras mulheres é compreensível, mas a forma masculina é algo inconcebível para ele. Como herança do pensamento colonial dicotômico e patriarcal, a separação entre os gêneros em Moçambique pós-colonial é bem delimitada. Jerónimo é colocado à prova, assim como o narrador de *Mulher de mim*, pois a ideia de que sua mulher seria também um homem, com todos os estereótipos que isso carrega, é algo intransponível e irracional: “Seria ela, integralmente, um ele?” (COUTO, 2016, p. 107). O medo de colocar em risco sua própria masculinidade e de ceder ao amor de sua esposa, enquanto corpo masculino, é uma grande barreira.

Jerónimo se viu desafiado por uma situação que contrariava seus ensinamentos. A lei ou estatuto social que dirige a sua vida foi alterada quando sua mulher se transforma em homem. O momento de transição e transformação se dá pela febre. Esta, assim como o fogo, é o elemento necessário para a regeneração/ressurreição do personagem. Purgado pelo fogo interior – a febre – Jerónimo abre os olhos para a nova realidade, tornando-se um novo homem (CANTARIN, 2012, p. 149).

Se o fogo aparece como elemento masculino e de regeneração do sujeito, a lua, mais uma vez, tem papel importante no enredo, pois é sempre à noite que Ezequiela se transforma. É no ambiente noturno que sua essência se preserva e seu exterior se transforma, abrindo espaço para o irracional. O luar, relacionado à feminilidade e entrega ao misticismo, é o ambiente da situação surreal que envolve o conto.

Mais ainda, é em outra noite que Jerónimo regressa doente para o lar e se deixa aos cuidados de sua esposa: “Aos poucos, o marido amoleceu. E quando sentiu os lábios de Ezequiela lhe beijando a testa até lhe veio um gosto de adormecimento. E se abandonou mesmo estranhando um raspar de barba em seu pescoço” (COUTO, 2016, p. 107). Jerónimo ultrapassa os limites e valores de sua masculinidade, entregando-se aos cuidados de sua esposa ainda “em

fase de macho". O inusitado se dá no desfecho do conto, após a entrega e reconciliação do casal, Jerónimo percebe uma mudança em si mesmo, quando não reconhece a si e a sua esposa:

Não era espelho afinal: do outro lado da moldura era um outro trajando seu próprio corpo. Quem estava ali, nu, diante de si, era ele mesmo. Trêmulo, Jerónimo avançou a pergunta:
- Ezequiela?
E a voz, proveniente do outro, se espantou, devolvendo outra inquirição:
- Como Ezequiela? Você, Ezequiela, não reconhece o seu marido? (COUTO, 2016, p. 107).

Não é uma troca de corpos apenas, um personagem passa a ser o outro, por isso o maior estranhamento e polissemia de desfecho, nessa narrativa. Se em *Mulher de mim*, o narrador conhece seu lado feminino, aqui, Jerónimo e Ezequiela passam a ser um só, completando o ciclo andrógino. De forma física, a mulher que já tinha em si a humanidade, passa a compartilhar o corpo de seu marido. É intrigante também a presença do espelho, no final do conto, em que Jerónimo não se reconhece mais. Para Herder Lexicon (1990, p. 88), o espelho é um objeto sagrado em diversas culturas, aparecendo como símbolo solar, por ser fonte de luz, e também lunar, devido à sua passividade. Liga-se ainda à feminilidade, verdade e sabedoria. Dessa maneira, o espelho não mostra apenas um, mas os dois sujeitos, masculino e feminino coexistindo naquele corpo. O espelho sugere ainda uma reflexão da nação moçambicana (plural e que, paradoxalmente, não consegue se enxergar com as diferenças).

O estranhamento da situação insólita de Ezequiela mostra-se como uma interseção entre política e arte, assim, a literatura ocupa um espaço de luta. O leitor, exposto ao estranho, vê a forma do corpo do personagem e o corpo moçambicano. Melhor dizendo, a personagem expõe literariamente o painel racial e de gênero, na sociedade ainda em formação. Jerónimo, assim como o leitor, hesita perante as diversas faces que constituem aquela mulher.

Os nomes dos personagens podem funcionar como antecipação ou indício de caracterização dos mesmos. Desde o título, o autor sugere uma caracterização de Ezequiela: que ela guarda em si toda a humanidade, em suas diversas etnias e cores. Além de ser um nome tipicamente masculino: Ezequiel, ela está em um lugar de ambiguidade. A estranheza que a forma feminina causa é semelhante ao curioso dom dessa mulher, carregado de encantamento e mistério.

Em ambos os contos, podemos observar o medo dos homens ao se depararem com o feminino, ou melhor de se enxergarem no feminino. Segundo Márcio Cantarin (2012, p. 150), há uma fragilidade na identidade de gênero em situações em que há mudanças nos papéis naturais. Na obra de Mia Couto, essas situações ocorrem com frequência, pois, estão presentes

diversos homens que mergulham em suas profundezas psíquicas, encarando o medo da mortalidade e do feminino. Assim, seja mulher, seja água, ambas acesas pela lua, que revela o verdadeiro de todos os seres, sua feminilidade.

Esses contos têm em comum o tom de narrativa mitológica, fundadora de novos arquétipos. No projeto de Mia Couto, em tratar das fronteiras de raça, classe e gênero, as narrativas analisadas reconstróem a ideia de feminino e masculino, tornando as imagens complementares e não dicotômicas. Em *Mulher de mim*, o narrador se depara com sua feminilidade e busca dar espaço para sua mulher interior. Por sua vez, Ezequiela carrega dentro de si a humanidade, com as diversas nuances. Enquanto, Jerónimo, seu marido, ultrapassa as fronteiras e permanece ao lado de sua esposa, até se tornarem um só. Percebemos a união do masculino e feminino, por meio de simbologias, não mais opositivas e sim complementares.

Também na narrativa *Joãotónio, no enquanto* (2012), presente no livro *Estórias abensonhadas*, vemos outros personagens que se confundem entre o masculino e feminino. Joãotónio se apaixona e, rapidamente, se casa com Maria Zeitona. Porém, o casamento não é o que ele espera, pois, Zeitona é uma mulher frígida e, apesar das investidas do marido, a mulher permanece sem desejos sexuais, “como se fosse com uma defunta”. É então que Joãotónio decide levar a esposa à prostituta Maria Mercante, para que aprenda os segredos do sexo. O cômico surge porque Maria Zeitona regressa com desejos sexuais, entretanto, executando o papel tipicamente masculino.

O narrador, Joãotónio, parece estar confessando sua história para um outro homem, utilizando repetidamente o vocativo “mano” durante sua narração. Inicialmente, desconcertado e com vergonha, ele conta o que se passou com sua esposa: “Porque não é um qualquer que publica assim as suas dores. O que vou escrever é motivo das vergonhas” (COUTO, 2012, p. 100). Maria Zeitona retorna ao lar combinando caracteres masculinos e femininos. O narrador utiliza ainda o adjetivo “manda-bátégas”, uma espécie de hipérbole de “manda-chuva”, tamanha a dominância e masculinização da mulher (ROTHWELL, 2015, s/p).

Constata-se a transitoriedade do narrador desde as primeiras linhas: “Por enquanto, sou Joãotónio” (COUTO, 2012, p. 99). A efemeridade de sua situação masculina culmina no desfecho quando se reconhece “Joãotónio e Joanantónia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa”. A inversão dos gêneros das palavras aprofunda ainda mais a fluidez dessa fronteira. A transição entre o que é socialmente associado ao masculino para aquilo que é feminino se dá lentamente, pois, no princípio, a relação entre homens e mulheres lhe parece ser uma batalha, como destacamos no seguinte trecho:

E agora já ouço a sua pergunta: porquê esta mania de adivinhar suspiros? É a mesma vontade do general, mano. É o gosto de antecipar a rendição do adversário. É o desejo de antescutar como elas se podem requebrar, vencidas e abandonadas (COUTO, 2012, p. 99).

Isso reflete o pensamento que assume os limites entre os gêneros rigorosamente, atribuindo estereótipos para os sexos (ROTHWELL, 2015, s/p). Como dito anteriormente, a obra de Mia Couto é cheia de personagens que têm medo do feminino. Homens e meninos que se assustam com o ser feminino ou de se enxergar na feminilidade. No caso de Joãotónio, o feminino é encarado como inimigo, até o momento em que ele se reconhece feminino também.

Essa oposição dicotômica, lançada como verdade absoluta, é desfeita no decorrer da narrativa, pois, nas palavras do narrador, a verdade possui várias versões. Relacionando as mulheres à irracionalidade, ele justifica que suas ideias nascem fora do pensamento e esse é o fator de superioridade. O posicionamento maniqueísta do narrador é justificado no momento em que ele demonstra ter medo do feminino, observável no seguinte excerto:

Às vezes, penso: no fundo, eu tenho medo de mulher. E você não tem? Tem, bem que eu sei. As ideias delas nascem num lugar que está fora do pensamento. Daí vem nosso medo: nós não deciframos o entendimento das mulheres. Suas superioridades nos medonham, mano. Por isso, as concebemos em tratos de batalha, versadas adversárias (COUTO, 2012, p. 99).

Cabe ressaltar ainda que não é apenas no quesito sexual que as mudanças ocorreram, o comportamento de Maria Zeitona se torna masculino em todos os âmbitos. Antes, Zeitona era quieta, submissa e introvertida. Tais comportamentos são associados ao caráter feminino. É ao voltar para casa, o que Joãotónio caracteriza como masculino, que a mulher passa a falar mais, dar ordens e exercer dominância. O autor cria o vocábulo “manda-bátégas”, hiperbolizando “mandachuva”, aquele que domina e comanda. A surpresa com o comportamento de Zeitona pode ser observada no seguinte trecho:

Passaram semanas, o curso terminado, minha esposa regressou a casa. Vinha, de facto, mudada. Seus modos eram demasiado estranhos, mas não da maneira que eu esperava. Caramba, mano, até ponho vergonha nesta confissão: Zeitoninha vinha com jeitos de homem! Ela que era tão metida nos ombros dela agora parecia uma manda-bátégas. Isto é, isto foi: minha Zeitona se inchava de masculina. E não era só no momento dos namoros. Era sempre e em tudo. Na voz, inclusive (COUTO, 2012, p.102).

Observa-se, por consequência, ainda uma mudança crescente de Joãotónio, pois, gradualmente ele muda seu posicionamento de vergonha para aceitação da felicidade ao lado de sua esposa. Se esta regressa tão diferente que é quase um homem, o esperado é justamente

que Joãotónio torne-se feminino: “O problema, mano, é o seguinte: eu até gosto! Me custa admitir, tanto que hesito em escrever. Mas a verdade é que me agrada esta nova condição, sendo-me dada a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio” (COUTO, 2012, p. 102).

Se a postura de Maria Zeitona muda, o tratamento de seu marido também. Percebemos isso pela mudança de nomes que ela sofre no decorrer da narrativa: Maria Zeitona, Zeitona, por fim, Zeitoninha. Esse gradativo carinho com a esposa sugere a inversão de papéis entre o casal, pois, enquanto Zeitona se masculiniza, Joãotónio torna-se mais delicado e carinhoso. O uso do diminutivo, com carga afetiva, sugere que o narrador está feliz com sua esposa e não ofendido com seu comportamento dominante.

Segundo Pierre Bourdieu (2002, p.16), o mundo social vê o corpo como “realidade sexuada e depositário de princípios de visão e divisão sexualizantes”. Sendo assim, a ordem social é desmistificada nessa narrativa de Mia Couto, pois os papéis de dominador e dominado são invertidos, enquanto os sujeitos brincam com as oposições entre masculino e feminino.

Ressaltam-se os termos utilizados para representar a condição, antes feminina, agora ocupada por Joãotónio: a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio. Na representação do pensamento sexual do narrador, estas deveriam ser as posições femininas, submissas e passivas. Com a inversão de papéis, cabe a ele, homem, ocupar esse lugar inferior: “Ela é que me empurrava a deitar, acredite, ela é que me desapertava, me ia roubando os ares. Eu ficava para ali sem nenhuma iniciativa, executado e mandado como se fosse rapariga iniciada” (COUTO, 2012, p. 102). Tamanha é a surpresa pelas novas maneiras de Zeitona que Joãotónio necessita coçar suas partes íntimas para assegurar sua masculinidade.

Entretanto, mais adiante, o narrador subverte ainda mais os papéis femininos e masculinos quando defende: “nos amores sexuais não há macho nem fêmea. Os dois amantes se fundem num único e bipartido ser. Não haveria, portanto, razões para meu rebaixamento” (COUTO, 2012, p. 103). Novamente, retomamos a imagem do andrógino, aqui utilizado como símbolo do ato sexual, onde os corpos se unem na formação de um único ser total e pleno. Mais que uma alternância de papéis, podemos perceber uma igualdade, uma desintegração dos papéis por gênero, onde não há macho, nem fêmea, mas um ser em toda a sua completude.

Em diversas culturas e mitologias, o ato sexual é descrito como uma relação de dominância, submeter ao poder ou possuir. Bourdieu (2002, p. 28), citando o mito de criação do povo de Cabília, norte da Argélia, defende que as manifestações de virilidade se ligam ao sujeito masculino. Nessa ordem cósmica, as mulheres são naturalmente instruídas aos assuntos do amor, mas a dominação masculina é a hierarquia fundamental. Podemos inferir que, na

narrativa coutiana, há uma desconstrução dessa visão hierarquizada, pois as práticas e representações do ato sexual podem ser simétricas, não havendo macho, nem fêmea.

Mais uma característica ligada ao feminino é ressaltada no desfecho do conto: a irracionalidade. Joãotónio enquadra a masculinidade no mundo racional e a feminilidade no espaço da irracionalidade. Por isso, como dito anteriormente, há o medo causado pelas mulheres, pois, estas concebem as ideias em um lugar fora do pensamento. No processo de feminização do narrador, é justamente o distanciamento da razão que Joãotónio deseja, pois, as explicações tradicionais não abarcam sua situação atual. O trecho abaixo ilustra o que foi dito:

Mas agora, no momento que lhe escrevo, nem mais me apetece explicação. Quero desracionar. Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que eu sou Joãotónio e Joanantónia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa. Por enquanto, mano, ainda sou Joãotónio. Me vou despedindo, vagarinhoso, do meu verdadeiro nome (COUTO, 2012, p. 103).

O narrador se despede de seu verdadeiro nome e assume sua transitoriedade, sendo masculina e feminino, Joãotónio e Joanantónia. Apesar da tentativa de classificar e enquadrar os sujeitos em categorias de gênero e normas regulatórias, nesse conto, os indivíduos escapam dessas classificações, permanecendo em constantes flutuações daquilo que é, culturalmente, feminino e masculino.

Joãotónio se depara com novas experiências, com a redescoberta de seu *anima* e o encontro com o seu *Yin*. Além de sua relação com Maria Zeitona, o narrador lida consigo mesmo, sua individuação e seu reconhecimento feminino. A desconstrução da imagem de homem e mulher se dá lentamente, na mudança de pensamento do narrador e aceitação da efemeridade, presente desde o título, “Joãotónio, no enquanto”.

Todos os personagens aqui analisados encontram-se no espaço da ambiguidade e da flutuação entre masculino e feminino. A aceitação daquilo que é masculino e feminino em todos os seres, dos arquétipos de *anima* e *animus*, coloca em xeque a ideia de que há um papel predeterminado para homens e mulheres, definido por questões biológicas. A travessia dessa fronteira, assim como as de raça, classe social e cultural, é contínua e transitória, pois trata-se de uma lenta construção.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- _____. *A Água e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOECHAT, Walter. *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRAÇO, António Domingos. Narrativas culturais e as identidades de gênero em Moçambique. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 06, jul./dez. 2014. p. 259-273.
- CANTARIN, Márcio Matiassi. *Por uma nova arrumação do mundo*: a obra de Mia Couto em seus pressupostos ecosófico. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012
- _____. Mia Couto: beligerâncias e transgressões na fronteira dos gêneros. *Revista Terra Roxa e outras terras*. v.18. Out 2010. p. 89-99.
- CHAVES, Raquel Costa. *A palavra em transe*: o sonho e o silêncio em Mia Couto. Dissertação (mestrado) – UFMG, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2012.
- COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *O Fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Na Berma de Nenhuma Estrada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JUNG, Emma. *Anima e Animus*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução: Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- QUELHAS, I. T. G. Identidades e eventos: uma leitura de *Mulher de mim*, de Mia Couto. *Revista Letras & Letras*, Portugal, v. 1, p. 1-15, 2001.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- ROTHWELL, Phillip. *Leituras de Mia Couto*: aspectos de um pós-modernismo moçambicano. Tradução: Margarida Calafate Ribeiro. Coimbra: Edições Almedina, 2015.
- _____. Os jogos de gênero em três contos de Mia Couto. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.
- TEIXEIRA, Rafael Peixoto. *Uma imagem entre as veredas do grande sertão*: Diadorim e a construção da androginia. Dissertação (mestrado) – UEFS, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Feira de Santana, 2016.

Recebido em 12/04/2019.
Aprovado em 17/05/2019.



“Te manque”! identidade e subversão em *Paris in Burning*

"I miss you!" identity and subversion in *Paris in Burning*

Paulo Petronilio¹

<https://orcid.org/0000-0001-7704-064X>

Resumo: Este ensaio propõe uma discussão em torno dos conceitos de “identidade”, “diferença” e “subversão” no filme-documentário *Paris in burning*. *Paris in Burning* ou *Paris em Chamas* tem uma duração de 78 minutos e é uma crônica sobre a *ball culture* de New York e as minorias culturais que participavam e organizavam este evento. Ali se misturava desfile de moda com habilidades de dança, movimentos hieróglifos do Antigo Egito e ginástica olímpica. A enigmática cantora-performer Grace Jones utilizou desta cena para compor seu estilo. A comunidade afro americana gay surge trazendo uma série de questões de natureza étnico-raciais, política e de gênero no bojo da arte das múltiplas performances, tendo como fio condutor a arte e a liberdade de “ser o que se quiser”. *Paris in Burning* trata de identidade, diferença, liberdade, arte e transgressão. É um filme que abala as certezas da heteronormatividade compulsória, colocando em xeque o “sexo rei”, o sujeito centrado e trazendo à luz o excêntrico e, junto com ele, a arte da diferença envolvendo, acima de tudo, as relações homoafetivas negras com seus dramas, temores e tremores. Desse modo, as múltiplas identidades são construídas e fabricadas nas relações de poder e ligadas a fortes sistemas de representação.

Palavras-chave: *Paris in Burning*; Identidade; Diferença; Performance; Subversão.

Abstract: This essay proposes a discussion around the concepts of "identity", "difference", "subversion" in the documentary film *Paris in burning*. "*Paris in Burning*" or *Paris in Flames* has a duration of 78 minutes and it is a chronicle about New York's "ball culture" and the cultural minorities that participated and organized this event. There was mixed fashion show with dancing skills, hieroglyphic movements of Ancient Egypt and Olympic gymnastics. The enigmatic singer-performer Grace Jones used this scene to compose her style. The Afro-American gay community arises bringing a series of ethno-racial, political, and gender issues in the bosom of the art of multiple performances,

¹ Professor Adjunto III da Universidade de Brasília – UnB. Doutor em Educação pela UFRGS. Pós Doutorando em Literatura pela PUC/Goias. Email: ppetronilio@uol.com.br

having as a guiding thread the art and freedom to "be what you want." *Paris in Burning* is about identity, difference, freedom, art and transgression. It is a film that has shaken the certainties of compulsory heteronormativity, putting in check the "sex king", the subject centered and bringing to light the eccentric and, along with it, the art of difference involving, above all, black homoaffective relations with its dramas, fears and tremors. In this way, multiple identities are constructed and fabricated in power relations and linked to strong systems of representation.

Keywords: Paris in Burning; Identity; Difference; Performance; Subversión.

Um "aquenda" introdutório

Quando a possibilidade da transgressão vem a faltar, ela abre a da profanação.

Georges Bataille

Em *Grande sertão: veredas*, literatura de 1956, de Guimarães Rosa, tem um momento em que o narrador Riobaldo, em sua saga nos diz:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão (ROSA, 2006, p.19).

Essa marca do devir me fez debruçar em torno das noções roseanas tais como terceira margem, travessia, avessos, perigos e vertentes do viver. Logo, a identidade que se constrói no sertão é sempre inacabada, em processo, em devir, em trânsito. No entanto, o personagem Riobaldo não tem clareza de suas travessias e possíveis mudanças e se metamorfoseia ao longo de toda sua travessia. Contudo, ele está sempre caindo em outras bandas. Pego essa metáfora da mudança e da travessia do "sertão" para lançar um desafio em torno da problemática da identidade que, curiosamente, o escritor mineiro problematiza uma relação conturbada que beira a margem da homossexualidade ao aproximar o jagunço Riobaldo de Diadorim.

Como o sertão de Guimarães Rosa, a identidade não é clara, é confusa e obscura. Não é algo dada, a priori, mas é uma margem sempre por vir, na fronteira, cujo sertão nunca se chega. Desse modo, a identidade é uma construção, um processo. Mas a discussão pára por aqui, pois a nossa questão agora é outra. O que tenho em mãos é a problematização da identidade,

especificamente a transgressão da identidade em *Paris em Chamas*. Daí se pergunta: que identidades se transfiguram neste filme? Como se dá o processo de transgressão?

Este texto é resultado de uma conversação que tive ao ser convidado pelo Espaço Sonhus, Teatro Ritual, no Colégio Lyceu, na cidade de Goiânia, no dia 04 de dezembro de 2014, às 19 horas, juntamente com o professor e pesquisador Alex Ratts, da Universidade Federal de Goiás, para debater e dialogar sobre o filme *Paris in Burning* (Paris em Chamas). Trata-se de um documentário que foi premiado na década de 1980 e finalizado em 1990.

Da década de 1980, este filme tinha como fio condutor a busca da liberdade, “ser o que se quiser”. Ali a comunidade afro-americana tinha como móbil os sonhos e tensões relacionados ao complexo seio familiar com seus desafetos e conflitos. Nessa ocasião, assistimos ao filme em uma mostra intitulada “Aquenda no Cinema”, na ocasião do lançamento do Coletivo Todxs e fui motivado a pensar a transgressão da identidade que emerge dessa arte fílmica a partir dos sonhos, liberdades, desejos, fluxos, devires, purezas e perigos, sob o signo da diferença.

Paris in Burning ou Paris em Chamas tem duração de 78 minutos. É uma crônica sobre a *ball culture* de New York e as minorias culturais que participavam e organizavam esse evento. Ali se misturava desfile de moda com habilidades de dança, movimentos hieróglifos do Antigo Egito e ginástica olímpica. A enigmática cantora-performer Grace Jones utilizou desta cena para compor seu estilo. A comunidade afro-americana gay surge trazendo uma série de questões de natureza raciais, políticas e de gênero no bojo da arte e das múltiplas performances como forma de liberdade de “ser o que se quiser”.

Paris in Burning trata de identidade, diferença, liberdade, arte e transgressão. É um filme que vem abalando as certezas da heteronormatividade compulsória branca e hegemônica colocando em xeque o “sexo rei”, o sujeito centrado e trazendo à luz o excêntrico, a homoafetividade negra e junto com ele, a arte da diferença. Desse modo, as múltiplas identidades são construídas e fabricadas nas relações de poder e ligadas a sistemas de representação. Diz-nos o estudioso dos estudos culturais, Tomaz Tadeu:

A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. As identidades têm estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2012, 96-7).

As problemáticas de gênero costuram toda trama do filme. Daí a noção de identidade e diferença deve ser pensada, uma vez que a identidade como algo que se constrói é fragmentada, inacabada, contraditória e inconsistente. Está diretamente relacionada às relações de poder. Em

Paris em Chamas as identidades são territorializadas, reterritorializadas e desterritorializadas na medida em que são problematizadas em seus devires e multiplicidades. As drags dão vários depoimentos, trazem no fluxo de suas memórias as vidas que desterritorializaram o cenário *queer*, acompanhados de várias performances. Ali a noção de família embaralha com a representação heteronormativa e coloca em questionamento nossas certezas. O filme coloca em jogo a figura do negro homossexual numa certa época que, de certa forma, perpetua quando tentamos interseccionar as diferenças em tensionar pensamentos na fronteira, no entre lugar em que estes sujeitos desviantes perambulam.

Desse modo, propõe-se aqui problematizar essas identidades caóticas, complexas e questionar essas múltiplas performances cênicas que estes corpos dramatizam provocando o fascínio, o trágico, o brilho e o glamour que fazem parte, de certa forma, das viadagens pós-modernas que apostam em um mundo em chamas por transgredirem a lei da identidade una, pronta, fechada e acabada. A transgressão aqui ganha um caráter político, estético, ético, revolucionário e erótico. Ensina-nos a voz do erotismo: "Se a transgressão propriamente dita, opondo-se à ignorância do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria retorno à violência à animalidade da violência" (BATAILLE, 2013, 89). Transgredir é apelar para este interdito em que o desejo pela vida passa a ser a única lei da transgressão. É com essa voz transgressora que Bataille tece uma experiência-limite no coração do erotismo. Dar voz à transgressão é pensar o lugar que o erotismo ocupa nas políticas de gênero e na transgressão da identidade que é a aprovação da vida até na morte. *Paris em Chamas* ao transgredir as múltiplas identidades, coloca-nos diante desse "interdito" ligado a morte à vida, aos sonhos, desejos, pulsões, fantasias, fluxos e devires. O arco íris da diferença festeja a liberdade, atea fogo na norma e as identidades estão em chamas.

Identidades em chamas

No mundo contemporâneo cada vez mais as identidades são pensadas e repensadas pelo crivo da diferença. A diferença aqui não deve ser meramente compreendida como multiplicidade ou diversidade, mas como processo de subjetivação e categoria de pensamento. Pensar a identidade implica em colocar em crise toda uma tradição que centrou a identidade numa certa fixidez, em algo que já vem pronta e acabada. Isso se fez diante de toda uma crítica à representação clássica que consagrou a ideia de unidade, de ser, essência, *deidade* e sujeito. A morte de Deus com Nietzsche foi o triunfo necessário para embaralharmos as redes da representação e propormos um discurso pós-identitário, pós-estruturalista, pós-colonialista e por

que não, pós-moderno. No entanto, para problematizarmos a identidade é necessário afinarmos nesse discurso em que se desloca e se desconstrói toda ideia de fixidez para derretermos os pensamentos sólidos da representação, pois numa sociedade líquido-moderna as identidades se descentralizam, se embaralham e se reinventam. A noção de desconstrução e desterritorialização são fundamentais nesse processo de pensamento, pois com o questionamento dessas novas identidades, desestabiliza-se e coloca-se em crise o centro para fortalecer e potencializar as margens. Desse modo, criar entre lugares e potencializarmos a política da diferença significa começarmos a olhar a vida pela ótica da arte e essa, pela ótica da vida.

Paris is Burning é uma arte que coloca a todo instante a problemática da identidade e da diferença. Junto com elas, o excêntrico: homossexual negro. Dessa forma, a identidade de gênero é problematizada. Propõe-nos Stuart Hall:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais, e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2011, p. 88).

Desse modo, podemos compreender que as identidades culturais não são fixas, estão suspensas, em movimento, em transição, entre posições diversas e diferentes. Para Stuart Hall, pensar o descentramento do sujeito e seu deslocamento é fundamental nessas políticas pós identitárias. Isso constitui uma "crise da identidade". Hall aborda três descentramentos do sujeito que são essenciais para propormos uma política pós identitária: a primeira está, segundo ele, ligada às tradições do pensamento marxista. O segundo vem da descoberta do inconsciente por Freud. O terceiro está ligado ao linguista Saussure, ou seja, às coordenadas semióticas. O quarto descentramento principal da identidade e do sujeito ocorre a partir de Michel Foucault em que um novo tipo de dispositivo do poder-saber e do poder disciplinar surge. O quinto e último descentramento se afirma com o impacto do feminismo, colocando em jogo as oposições que se arrastaram a partir de toda uma tradição de pensamento. O que é importante compreendermos é que para ele, a identidade "permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada" (HALL, 2011, p.39). Contudo, a identidade passa a ser pensada plasticamente e em devir, algo em construção, em processo, em vir a ser. *Paris em Chamas* é um lugar privilegiado em que a identidade e a diferença são colocadas em jogo. São identidades jovens que têm apetite pelo fluxo da vida e encontram na arte o lugar privilegiado

de transgredir e embaralhar a norma, a fixidez da identidade. São presenças subversivas. Ao subverter e complicar as identidades, Tomaz Tadeu afirma:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença (SILVA, 2012, p. 83).

Desse modo, assumir a fixidez da identidade significa enclausurar a norma e manter a hierarquia das identidades e das diferenças, fortalecendo o poder heteronormativo e compulsório. Contudo, as identidades do filme tentam, a todo instante, agredir e escapar desses binarismos e dessas marcas de poder que fortalecem a norma. Diante dessas indagações podemos pensar: qual o estatuto "ontológico" da identidade e da diferença que surge neste filme? Como se entra neste texto imagético, visual, sonoro e ao mesmo tempo turbilhoador dos vivos? Do que se trata? Para onde essa arte-diferença arrasta-nos? Ao mesmo tempo eu não seria responsável em explicar o que de fato ocorre, mas criar possibilidades para pensarmos. Explicar seria uma pretensão. Mona abusada! Ninguém saberia. Não ousaria. Ouse, risca, arrisca! Se joga, mona! Aquenda!

A rua e os Shows: espaços transgressores

O filme *Paris em Chamas* começa e termina na rua. Espaços de devires e multiplicidades. Espaços transgressores. Afinal, qual o estatuto da transgressão da identidade nessa arte? Ora, quando o mundo está em chamas todos se desesperam, se inquietam e se desestabilizam, pois rouba a nossa paz e nos desafia. Uma das falas de uma das personagens diz: "É preciso ter coragem para desfilar para um público desse", como é preciso ter a coragem para suportar a chama heteronormativa. Somos desafiados por que o mundo se embaralha e somos, com isso, forçados a deslocar, a interseccionar e a nos virar do avesso.

Aqui arriscar e se jogar é criar circunstâncias, incógnitas e ocasiões, condições de possibilidades para pensarmos o que estamos fazendo de nós mesmos ou, como se torna aquilo que se é. O filme fala de liberdade, transgressão, desterritorialização, puro devir e pura afirmação da vida com todos os fluxos desejanter que ela nos lança. *Paris em chamas* vem como um golpe de vento, uma violência que desestabiliza as familiaridades do pensamento, colocando de vez em xeque o poder do lugar, o "sexo rei". Rouba a paz na medida em que se tece uma política da vontade de poder como arte, como (re) invenção da própria vida.

A rua transforma-se numa forma de pensamento transgressor. Como entendo, a rua é este chão de encruzilhadas que nos desterritorializa. A desordem e o movimento são elogiados ali por ser a rua o espaço aberto que afirma o nomadismo. Melhor dizendo, o exu que individualiza, singulariza ao mesmo tempo que universaliza cada pessoa. Este “deus” de múltiplas faces e disfarces agita do princípio ao fim. Exu está ardendo em chamas na rua, pois a rua transforma-se no espaço do encontro, do des/encontro, do caos, do dilacerador dionisíaco que transporta e transforma todo o sistema por que há ali o falo, a fala, o corpo que se joga, a comunicação, a celebração da vida em seu frenesi dionisíaco. Há a afirmação de uma comunidade de perdição. O cenário da rua é o *locus* que dramatiza o *ethos* e a visão de mundo festiva do complexo mundo *queer*. A rua é esse entre lugar primordial que assinala que a fronteira é o que movimenta e potencializa a diferença. Ali está a afirmação de que a rua é o espaço em que as pessoas liberam seus múltiplos demônios: da criação e da invenção de novas possibilidades de vida. Esse jeito *queer* de ser que fascina, encanta e inquieta, é um jeito que se afirma como potência do “fora”. São vidas do “fora” e errantes que colocam o centro em jogo. Fora do centro, fora da norma, fora da lei, fora da representação. A rua é o espaço aberto em que se assume plenamente a arte como transgressão.

Chamas da arte, da liberdade e da subversão

A arte é sem dúvida o espaço da liberdade e da subversão. Liberdade de ser e estar no mundo. Liberdade de dizer e calar. A maior liberdade é a de transgredir e embaralhar os códigos, retirar as coisas do lugar. É na arte que as identidades se transfiguram e o homem vai do ser ao não ser, vai ao inferno e libera seus demônios. Identidade não se separa da liberdade. Daí a máxima do filme “ser o que se quiser”. Transgredir significa limar novos muros, violentar o pensamento e roubar a paz. *Paris em chamas*, como uma arte transgressora e subversiva, violenta o pensamento, dando o que pensar. Em todas as cenas são sociabilidades que são co-tecidas “entre”. A todo instante o espírito trágico-dionisíaco é apelado a partir de instantes que se eternizam na grande “família homossexual” que destrona a concepção “normal” de família e descentra o papai-mamãe, sacudindo de vez com os binarismos da representação e instaurando um mundo outro, à revelia, que incomoda por provocar a potência do desassossego. As identidades são inventadas, fabricadas e reinventadas a cada instante porque a lei do filme-arte é a liberdade de ser simplesmente o que se é em sua tragicidade, alegria, exuberância e poder de afirmação da vida em sua multiplicidade. É animada com esse exercício de sensibilidade e pactuada com a noção de no filme em questão há uma multiplicidade de normas sociais

estabelecidas pela hegemonia branca é que Butler salienta:

Paris em llamas (1991) es una película producida y dirigida por Jennie Livingston sobre bailes de travestis realizados em Nueva York, em Harlem, a lós que asisten y de lós que participan "hombres" que son o bien afroamericanos o bien latinos. Las fiestas consisten en una serie de certámenes en los que los participantes compiten en una variedad de categorías. Estas incluyen una multiplicidad de normas sociales, muchas de las cuales están establecidas em La cultura blanca como signos de clase (...). (BUTLER, 2015, p.181)

Paris em chamas é uma arte trágica por que é vital, dilaceradora, caótica e barulhenta, por ser festiva e transgressora. *Paris em Chamas* subverte a heterossexualidade compulsória branca e centrada, coloca em xeque os binarismos e nos faz pensar o "entre lugar" da cultura gay e negra, duplamente subalterna. Ali se tece uma ética e uma estética do estar- junto em que a sociabilidade se transforma no *leitmotiv* do processo de criação na jocosidade, no prazer e na liberdade. Uma voz surge no filme pela boca de uma das personagens "Vocês têm a liberdade de fazerem o que quiserem". Para Hannah Arendt (2009), em *Entre o passado e o futuro* a liberdade é "o espaço interior onde o eu que se abriga no mundo não deve ser confundido com o coração ou a mente, ambos dos quais existem e funcionam somente em inter-relação com o mundo" (ARENDR, 2009, p.192). O ato humano de fazer aquilo que deseja é chamado por Arendt de liberdade, pois envolve a capacidade que o homem tem de se mover, se afastar de casa e sair para o mundo ao se encontrar com outras pessoas em palavras e ações. A rua, o espaço público por excelência em que as pessoas podem mostrar quem são e de fato aparecerem, brilharem no reino aparência, pois assim intensifica o *élan* vital. Mas mesmo assim é preciso "buscar uma força que jamais imaginou", diz uma das personagens do filme.

É essa força que movimenta os homossexuais negros e toda diferença em *Paris em Chamas*. Os vários conflitos familiares, o ato de saírem de casa e buscarem essa liberdade, nos faz perceber que a coragem libera os homens de sua preocupação com a vida. Nesse jogo político, o mundo é o que está em jogo. Segundo Hannah Arendt,

É preciso coragem para deixar a segurança protetora de nossas quatro paredes e adentrar o âmbito político, não devido aos perigos específicos que possam estar à nossa espreita, mas por termos chegado a um domínio onde a preocupação para com a vida perdeu a sua validade. A coragem libera os homens de sua preocupação com a vida para a liberdade do mundo. A coragem é indispensável porque, em política, não a vida, mas sim o mundo está em jogo. (ARENDR, 2009, p.203).

Ter coragem significa se lançar para fora de si mesmo e assumir os desafios e perigos que cada ser no mundo é lançado. Se a vida perdeu sua validade, significa que a própria vida precisa

a todo instante ser reinventada. Tal reinvenção somente acontece porque existe a coragem de transgredir e não aceitar o mundo tal como ele foi dado, pois é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano. Agir é a necessidade que a condição humana tem para se revelar como um homem político de primeira grandeza. A partir daí Arendt não enxerga a política fora da esfera dos homens, da pluralidade da existência humana.

Paris em Chamas é um grito pela liberdade e não deixa de ser, por isso, uma arma política e esquizo revolucionária. Desse modo, é essa força que temos que buscar por sermos negros, viados, macumbeiros e outras subalternidades que pululam em nós e que me fazem pensar a minha condição humana como professor marginal, maldito, malvisto. Essa força que me fez estudar, me superar e dizer: sou veado, raspei a cabeça, fiz o santo, tenho essa cor e vim dessa construção imagética e visual e este chão também é meu. Vão ter que me engolir. Não estou aqui para brincadeira. Se não tolerem a minha chama, se queima nela. Como a lendária "mãe" Labeija, personagem central do filme-documentário: "saiam da passarela que eu quero passar".

Alguém tem que abrir a porta! Saiam da passarela que a minha roupa brilha. Ao abrir a porta, já que exu é o que abre caminhos, entra triunfantemente Labeija, cujo corpo e presença transformam-se no espetáculo vivo que ativa e atíça o imaginário. É a obra de arte desterritorializadora. É signo maldito que embaralha e vira tudo do avesso. A imagem-movimento se traduz em cenas, instantes que se atualizam e eternizam aqui e ali. O leque, a roupa, os gritos e os corpos em êxtase retratam o glamour e o brilho que é o próprio show. Ali acontecem transfigurações, rearranjos, invenções. Ali sempre estará implicada alguma ousadia carregada de liberdades. Um corpo "montado", fabricado. Corpos em des/vio: desvio da norma e da representação. Por isso inquieta e fascina ao mesmo tempo o forte mito em seu devir "mãe" Labeija. É nessa concepção de família que Labeija e as outras "mães" lideram. Labeija é uma mãe lendária e participa da construção dessas identidades *queer*, subvertendo-as. Labeija é poder. É a partir da noção de poder que Butler, em *Problemas de Gênero* problematiza a noção de poder, de norma e subversão da identidade:

Se a sexualidade é algo construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja "antes" "fora" ou "além" do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder (BUTLER, 2012, p. 55).

Peper Labeija é essa lendária "mãe" da Casa Labeija. Essa mãe que cuida e é líder da diferença. A casa Labeija é o mundo à revelia que desfaz a representação de família e, de lugar inspirando-nos uma nova geografia e uma nova história que está para além da geografia e da

história. A casa Labeija é o buraco negro, o fundo sem fundo, espaço nômade em que prolifera a complexa diferença. É este o lugar da liberdade, dos afectos, dos perceptos e da transgressão. A função importante da mãe de cuidar de muitos garotos, que, segundo Labeija, "desafiam a sua autoridade". Ela acha que comanda muito bem, que eles gostam dela, se considera popular. Está "reinando" nisso há 20 anos, ou seja, durante uma vida Labeija reinventa a vida através da arte.

A Artes e a vidas subversivas

Em *Paris em Chamas* as competições entre os homossexuais são expressões de vidas, pois são micro poderes que acontecem em forma de shows entre eles. Diz uma das personagens: "É como entrar no país das maravilhas. Você se sente 100% bem de ser homossexual. Desse modo, *Paris em Chamas* é o gozo em sua plenitude. No mundo real não acontece, pois existe a marca do poder que segrega, disciplina, controla, vigia e pune. Tira da vida o direito à liberdade de ser vida, pela vida, na vida. Trata-se de uma experiência-limite e explosiva na plenitude e no gozo da liberdade homossexual.

O show é um evento, um acontecimento. O passa tempo necessário para fortalecer os laços da diferença e tornar o mundo possível, inventando, com isso, novas possibilidades de vida e dando, assim, sentido ao complicado modo de ser gay no mundo. Todos eles existem e sobrevivem do show e para o show. "O show é o nosso mundo", diz um deles. Logo o sujeito somente existe por que está ligado no mundo. Ser é ser- no- mundo, jogado no mundo. O show é a possibilidade festiva, transgressora-afirmativa do ser no mundo. Eles encontraram nos shows a linha de fuga e a busca do possível, do porvir. Este mundo real de glória em que eles se sentem mais pertos é o mundo às avessas. Este mundo que, certamente este mundo que é normativo não está preparado. O mundo feito de mundos: mundo dos pobres, dos ricos, dos gays. Quantos mundos suportam o mundo? Estes shows representam a fantasia de serem superstars. Muitos garotos pobres nem têm onde morar, mas vêm aos shows para fazerem de seu sonho uma realidade. Foi isso que Nietzsche nos mostrou pelo sonho, o frêmito da embriaguez em cada um é um artista consumado. Assim, a vida é sempre vista pela ótica da arte.

É o mundo como vontade e representação e afirmação em sua potência. *Paris em chamas* é uma arte que afirma a vida em seu dever. É a própria vida que é afirmada. É a afirmação da vida como traço fundamental de tudo o que é, de tudo o que existe. São vidas "do fora" que afirmam

um dentro, mas dentro que o próprio dentro. Vidas estranhas, acontecimentos na fronteira que afirmam uma arte do presente. Essa condição fronteira em que as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desorientadora. Isso inspira e força-nos a pensar a desterritorialização com toda força, pois, como pretendeu Bhabha:

Este é o momento de distância estética que dá à narrativa uma dupla face que, como o sujeito sul-africano de cor, representa um hibridismo, uma diferença interior, um sujeito que habita a borda de uma realidade intervalar. E a inscrição dessa existência fronteira habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a "imagem" discursiva da encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa e o mundo. (BHABHA, 2013, p38).

É neste "entre" que podemos pensar a noção de identidade. Na encruzilhada de exu, já que o homem aceitou morar na casa e exu aceitou morar fora de casa que está o "entre lugar" a encruzilhada, lugar temível e terrível. É neste sentido que interrogar a identidade a partir de Fanon, o provedor da verdade transgressiva e transicional, significa colocar a questão do comportamento do colonizador que trai uma determinação de objetificar, confinar, prender, endurecer. Desse modo, este pensar fronteiro da cultura exige um encontro com o novo, com novas formas de existência e uma nova imagem do pensamento: um pensamento sem imagem. Mais que isso, exige uma ampla compreensão do sujeito no que diz respeito ao sexo e à raça.

Sin embargo, lo que sugiere *París en llamas* es que, em la constitución del sujeto, el orden de la diferencia sexual no es anterior al de la raza o la clase; en realidad, que lo simbólico es también y a la vez un conjunto de normas relativas a la raza y que las normas de autenticidad mediante las cuales se produce el sujeto son concepciones del sexo influidas por la raza (esto destaca la importancia de someter todo el paradigma psicoanalítico a esta nueva percepción). (BUTLER, 2015, p.191)

Eis aí o sentido mostrado no filme-documentário que nos desfiles você pode ser quem se quiser. Uma espécie de segunda vida em que é a potência de ser o que se é, que é afirmada. Ali pode se tornar qualquer coisa. É toda uma zona de devires. Em todos os cantos está o apetite pelo vir a ser e a vida que quer ser afirmada. A busca da arte, da beleza, da criatividade é a forma que se tem de tornar a vida justificada. É a própria vida que é celebrada sem ser contestada. "Vi. Vim e venci", a essência destes shows, é grau zero da vida. É a vida pela própria vida. Eis o sentido do viver: viver de tal maneira cujo sentido do viver é viver sem sentido. A vida sente a

necessidade de ser vivida no que ela tem de mais bela e no que tem de mais feia e aterrorizadora. Eis a forma de afrontar o destino. O sonho é o que nos mantém vivos e nos impulsiona para fora e para dentro de nós mesmos. A casa Labeija é a terceira margem que cada um precisa criar. A terceira margem é o nosso desafio aqui na terra. "Vocês têm a liberdade de fazerem o que quiserem".

Ali instaura o instinto turbulento, a ordem confusional, o corpo multiplicado nos instantes que se eternizam "entre". Os atos corporais são potencialmente subversivos. O corpo das drags que subverte o feminino ao brincar e exagerar com estes códigos. As figuras que aparecem "montadas" reforçam a ideia de que os sujeitos do gênero e da sexualidade são sempre formas inventadas. São performances que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados "próprios" de cada um desses territórios que são marcados como sujeitos diferentes e desviantes.

A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre "nós" e "eles" (SILVA, 2012, p. 82).

As identidades excêntricas são problematizadas a todo instante no filme, pois ali as figuras caóticas e devassas tomam vidas na medida em que buscam simplesmente a liberdade, sendo estes sujeitos desviantes que não fazem questão de serem integrados, mas provocarem este desconforto que incomoda ao mesmo tempo que fascina e provoca. Animada com esse exercício de sensibilidade e pactuada com a noção de que este "corpo estranho" anima o sujeito, é que a pesquisadora de gênero Guacira Lopes dá um contorno instigante à noção *Queer*. Ouçamo-la:

Queer é o estranho, o raro, esquisito. Queer é também o sujeito da sexualidade desviante- homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do inelidível. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2008, p.7).

Sem dúvidas as figuras das drags que aparecem em *Paris em Chamas* incomodam por colocar em xeque os binarismos. Com isso, somos forçados a pensar as margens, os entre lugares possíveis da diferença. São os corpos das drags que dramatizam modos de existência excêntrico

e se fabricam novas identidades e, junto a elas, novas subjetividades.

Desde o começo o filme pergunta, indaga e questiona a família que, por não aceitar esses sujeitos, os mesmos passam a viver com amigos. Desse modo, existe uma crise da noção convencional de família, fazendo-nos repensar novos modos de existência. Labeija se ergue sob o signo de uma "mãe", a que acolhe, a que dá hospitalidade e abala, com isso, as nossas certezas e convicções acerca do que é ser família, desterritorializando-a e pegando-a por trás. Labeija e todas as "mães-drags" enrabam a família, pegam-na por trás, pelo cu. Isso implica colocar em questão toda representação clássica que nos impossibilitou a pensar a multiplicidade uma vez que foi sempre centrada no ser, na essência, na identidade, na imutabilidade, na univocidade do ser. Coloca-se em questão o normal, o diferente e o excêntrico na medida em que se questionam as certezas, perturbando o centro, o *logos* paterno e virando-o de cabeça para baixo. Este centro que foi materializado pela cultura ocidental, heterossexual e de classe média passa a ser desafiado e contestado. Portanto, muito mais que um sujeito, o que passa a ser questionado é toda uma noção de cultura, de ciência, arte, ética, estética, educação, associada a esta identidade. Com isso, essas novas identidades nos desafiam e nos forçam a pensar que são complexas, desarmoniosas, múltiplas, descontínuas e não homogêneas e monolíticas, como pretendeu a representação.

Uma das narrativas mais marcantes que serve de fio condutor para o filme é, sem dúvida, o seu começo: "Meu pai disse que há três coisas contra você no mundo: negro, homem e homossexual". Lembro-me que esse foi o pivô e as motivações epistemológicas do sociólogo Estevão Arantes (2008) quando, em sua Dissertação de Mestrado defendida em 2008, na Universidade Federal de Goiás, teve nas mãos a política da interseccionalidade das diferenças ao colocar em jogo as homossexualidades, negritudes e identidades, pois para compreender este mundo, na perspectiva de Estevão Arantes, é preciso um deslocamento do olhar para essas interseccionalidades que estruturam e norteiam essas subjetividades no processo de construção identitária dos homens gays e negros. Desse modo, o pesquisador articula suas ideias nos mostrando que "as experiências e especificidades que homens gays e negros atribuem a sua condição de viver numa fronteira, num entre-lugar, e as demandas por eles encontradas em relação aos seus relacionamentos afetivo-sexuais, são o foco deste estudo" (ARANTES, 2008, p.11). Este viver na fronteira, neste entre-lugar que nos faz pensar essas interseccionalidades e essas possibilidades de vidas. É esse eixo o centro de *Paris em Chamas*, pois a todo instante essas vidas na fronteira são problematizadas. A comunidade afro-americana gay representa essa vida complexa carregada de estigma por duplamente trazerem nestes corpos que pesam, a discursividade e o marcador da diferença que segrega, oprime e pune. É dessa maneira que

Estevão Arantes pensa e problematiza as identidades dos sujeitos plurais que vivem esse desconforto numa sociedade marcada pela heteronormatividade compulsória. A Dissertação de Estevão Arantes veio para dizer que o Brasil também está em chamas.

É o caso também do pesquisador Romualdo dos Santos Correia (2014), que em sua tese instiga-nos e força-nos a pensar pela literatura *queer* as problemáticas de gênero, desestabilizando o poder do cânone e problematizando pela arte da palavra uma linguagem transgressora que desterritorializa o "sexo rei", trazendo noções como desejo, identidade, subcultura gay com seus estilos de vida. Do outro lado, nas bandas do Rio Grande do Norte, o transgressor Romualdo Correia arrasta-nos "pela noite" a fora e nos instiga a pensar o arco íris da diferença pela ótica da arte. São estes olhares e de outras tantas bichas foras da lei, barulhentas, caóticas, bafônicas, babado e confusão que fazem a diferença ao proporem na academia a chama da ousadia e da transgressão. Como é o caso de Paulo Reis, ao textualizar e contextualizar as drags no Ju onze e 24, em sua bafônica pesquisa nas Performances culturais. Performer de mão cheia, veio para sacudir, subir no salto e fazer bafão. Como também o pesquisador *queer* Paulo Rogério Bentes Bezerra, que revela sua veia nervosa e desejante dentro do Quarto de Geovanni, de James Baldwin e nos faz pensar as relações homoeróticas complexas que povoam a sua narrativa. Um homem das letras que veio para mostrar que a literatura é performance e surge dos subterrâneos de um quarto, espaço do acontecimento e do conflito. Todas tensionam as identidades e as diferenças. Bichas "babado" e "confusão", beijo-lhes as mãos e bato a cabeça, a loka!! Entraram na minha condição humana e não saem nunca mais. Reitera Romualdo:

De fato, a posição *queer* de gays e lésbicas não pretende configurar uma ordem dicotômica ou reiterar uma identidade gay fixa e imutável, na verdade *queer* se destaca pela desconstrução das imagens e discursos estáticos que excluíram e perseguiram, durante séculos, homossexuais e outras categorias marginalizadas pelo estigma da "estranheza" (CORREIA, 2014, p.77).

É pactuado com essa sensibilidade no coração transgressor da diferença que o autor percebe e capta a complexidade da liquidez da identidade ao trazer a natureza do estranho, da dança como libertação do corpo, anunciando uma comunidade de perdição. Como é fácil identificar que *Pela Noite* de Caio Abreu, assim como *Paris em Chamas* se descortinam o desejo, a liquidez da identidade, a liberdade e a afirmação da vida. Desse modo, essas artes se encontram na medida em que colocam as identidades em jogo. O começo de *Paris em Chamas* é com música e na vibração da na rua. Diz Romualdo: "A música naquela cena inicial assume um lugar de

destaque para o início da novela, promovendo uma performance que integra movimentos de tensão e delírio que preenchem o espaço físico e psicológico dos personagens" (CORREIA, 2014, p.44). Essas artes devassas testemunham a complexidade e a liquidez dessas identidades que estão aí para embaralhar de vez com as concepções já dadas a priori.

Numa sociedade líquida-moderna se derretem todos os sólidos para que uma identidade fluida assuma seu lugar. Diz Bauman: "Numa sociedade líquido-moderna, as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes por que, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos e as capacidades, em incapacidades" (BAUMAN, 2009, p.7). Desse modo, as identidades em *Paris em Chamas* se transfiguram e são derretidas a todo instante. Os papéis são invertidos e o mundo virado de cabeça para baixo, abalando de vez com toda representação de homem, de mãe, de família e emergindo uma comunidade homossexual cravada no complexo arco íris da diferença. Nesse mundo à revelia, cada um pode ser o que se quiser. A lei do mundo de Labeija é a lei da liberdade, da identidade transgressora que se fortalece na diferença como potência e como afirmação da vida em seus devires e avessos. O atrativo pelo movimento e pelo devir da imagem e dos tempos que se fortalecem ali, cria-se monstros nas costas da representação e, junto a ela, na norma, no poder do lugar. Não dá mais para propor uma política identitária se não assassina essa identidade normativa, dura, fixa, engessada a favor de uma fluidez e plasticidade, abertura e saída da clausura, da casa, da guarida, da referência ao centro e afirmar o nomadismo, a desterritorialização, a instauração do caos para poder, com isso, afirmar a vida e outras vagabundagens pós-modernas. Tal afirmação acontece na medida em que as vidas infames arriscam o trânsito e a assumem a fronteira como acontecimento de vidas.

O trânsito e a fronteira das vidas infames

O Filme *Paris em chamas* é uma arte que dança na fronteira. Ali a fronteira é desafiada a todo instante. "A fronteira é o lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto" (LOURO, 2008, p.19). A fronteira separa, diz Guacira Louro, ao mesmo tempo que põe em contato culturas e grupos. É ao mesmo tempo a zona de policiamento, de transgressão e subversão. O excêntrico e o estranho, o trágico e a afirmação da vida são colocados na experiência-limite do estar junto, nas competições, na dramatização dos corpos e na sociabilidade que se cria em cada espaço. Com isso, eis o perigo e a pureza que a condição

humana negra e homossexual enfrenta que aproxima do que Homi Bhabha, em seu livro *O local da cultura*, problematiza ao trazer essas "vidas na fronteira" e em trânsito por afirmarem uma arte do presente e permitirem entre lugares. São possibilidades outras de existências que exige um deslocamento e a reinvenção da existência. O estranho passa a ter seu lugar privilegiado ao desafiar as expectativas da norma e tensionar novos modos de vida e novos lugares trans-históricos:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso" (BHABHA, 2013, p.21).

Paris em Chamas é uma antologia das existências, pois são aventuras e desventuras que se multiplicam. O filme coloca-nos para pensar a arte e junto com ela, as vidas. São vidas desterritorializadas por criarem espaços transgressores e ao mesmo tempo seus corpos infames em espaços em que as subjetividades desafiam a norma e o controle. Em seu ensaio de 1977, intitulado "A Vida dos Homens Infames", Foucault não demora em nos dizer do que se trata: "É uma antologia das existências. São vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos". (FOUCAULT, 2006, p.2013).

Ao problematizar as estéticas da existência, o pensador cria dispositivos para pensar as linhas de uma vida com suas aventuras e desventuras no coração da imanência. De certo modo, o modo de vida dos homossexuais em *Paris em Chamas* são essas vidas do "fora", errantes, transgressoras e fora da lei. Essas vidas sem nome que duplicam a si mesmas e se envolvem numa atividade plástica. É a vida imanente, signo da diferença. Um corpo infame atua na linguagem, pois essa sempre foi a soberana do homem. A cultura é o lugar em que o corpo instala e instaura modos de vida e processos de subjetivação. São estes corpos - artistas que se reinventam através da arte, que montam e desmontam têm nestes espaços a suas linhas de fuga que são fortalecidos por éticas e estéticas da existência. Criam-se, com isso, laços de sociabilidades em que o estar junto é a marca potente destes sujeitos trans/viados.

No filme *Paris em Chamas*, ser uma bicha lendária é questão de coragem. As garotas de agora não têm ideia de como eram os shows. Então elas retomam o fio da memória e narra o vivido. Labeija diz que quando começou a carreira eram todas "drag queens" querendo se parecer com as dançarinas de Las Vegas. Usavam trajes deslumbrantes, plumas e lantejoulas". Me faz recordar que na década de 70 fomos surpreendidos aqui no Brasil pelo cantor Ney Matogrosso e o grupo Dzi croquetes que embaralham propositalmente as referências masculinas

e femininas em suas performances. Os Dzi croquetes trouxeram para o Brasil o que tinha de mais contemporâneo e começava a questionar o movimento homossexual internacional, sobretudo, americano, como afirma João Silvério Trevisan, em "Devassos no Paraíso".

O corpo infame encontra a gênese do ato de pensar nas formas do poder e do saber. É dessa vida-imanência que Foucault (2010) propõe articular "o ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele e concentram". Acrescenta-nos o pensador da *Microfísica do poder*: "Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (FOUCAULT, 2010, p. 132).

Para Foucault, o corpo, em qualquer sociedade está preso na malha do poder que impõe ao próprio corpo certas limitações, proibições e obrigações. A escola, por exemplo, é o lugar por excelência do controle que vigia e pune o corpo ao mesmo tempo. Com isso, o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o desarticula e o recompõe e esquadrinha, vigia ao mesmo tempo que pune os corpos, disciplinando-os. Desse modo, pensar a cultura e os processos de subjetivações a partir do corpo é inseri-lo em sua malha cultural já que ele é construído pela cultura e pela linguagem. É em torno desse discurso sobre as vidas que Foucault assinala a vida infame:

Vidas que são como se não tivesse existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis se não, aniquilá-las ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos, eis aí as infâmias das quais eu quis aqui juntar alguns restos" (FOUCAULT, 2006, p. 210).

De tradição Nietzscheana, Foucault assume a vida como traço fundamental de tudo que é e de tudo o que existe. A vida para Nietzsche é vontade de potência. Foucault denuncia a vida lá onde ela é prisioneira de si mesma. Para Deleuze, o pensamento é puro devir e expressão do "Fora". Para Foucault, a vida é cheia de dobras, pregas e movimentos peristálticos. Foucault foi quem soube duplicar a vida ao infinito e, junto com ela, o corpo. Acentua José Gil: "Neste sentido, o corpo não fala, faz falar. Mas sendo ele próprio articulado, fornece à linguagem uma língua virtual e muda, uma estrutura potencial que permite passar do nível do significado ao nível dos significantes" (GIL, 1997, p.35). No entanto, ao pensar as metamorfoses e devires do corpo, o autor esclarece-nos que se enfrenta várias resistências ao tentarmos discutir a natureza do corpo. Mas, de todo modo, enfrentar é se colocar a caminho da problematização do corpo e evidenciar a natureza complexa da linguagem. Tal resistência não deixa de nos revelar que o corpo é uma descoberta recente. O homem ou performer que usa o corpo como arte não deixa

de lutar a todo instante com seus demônios. O maior deles é o demônio da criação. O corpo é este espaço demoníaco que nos permite fazer complexos movimentos para fora e para dentro, de entradas e saídas através de pequenos gestos. Os gestos são performativos, como um evento, um acontecimento que nunca se repete. Cada corpo representa e multiplica inéditos sinais no mundo. Isso porque ele desde sempre já está no mundo e faz parte dessa representação que é o mundo. Cada corpo é um mundo e cada um inventa mundos possíveis. *Paris em chamas* é a invenção de mundos possíveis através do corpo, da dança, das múltiplas performances transgressoras. Em cada show os corpos se duplicam e se desdobram sob o signo da arte.

O corpo em todas as suas esferas dramatiza visões de mundo, encena o caos e o cosmo. "A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários" (GUATTARI, 1992, p. 153). É desse modo que o pensador de caosmose aponta-nos um novo paradigma estético, pois pensar o corpo significa pensar suas implicações ético políticas. Significa pensar a instância criadora em relação à coisa criada. O corpo instaura o caos e subverte a ordem. Ele duplica sobre si mesmo formando dobras sobre dobras criando espaços imaginários. Todo corpo é uma viagem, é um delírio, pois é capaz de nos arrastar para fora dos sulcos costumeiros da vida. Quando dança ou quando se movimenta o corpo emite uma multiplicidade de signos. Ele se afirma na sua unidade e seu surpreendente pluralismo. O corpo como obra de arte tem o poder nos afetar e sermos afetados por outros corpos, pois eles se prendem a múltiplas éticas e múltiplas estéticas da existência. O corpo existe por que ele existe, ou seja, ele se projeta para além de si mesmo. O homem quando nasce, ele se joga no mundo por que ele tem o corpo, o espaço e o tempo que são construídos e limitados pelo corpo. O corpo sente a necessidade de se jogar nas possibilidades do mundo. O corpo é mundano por excelência, pois já nasce gozando da mundanidade e das coisas deste mundo. Daí a expressão "se joga", ou seja, se permita, corpo. O corpo se joga por que ele é do jogo do mundo e ele veio para jogar e ser jogado no mundo da vida.

Em todo filme as vidas infames buscam a liberdade. Quando a personagem Labeija retoma o passado que na década de 70 as coisas começaram a mudar, pois começaram a se vestir como as estrelas de cinema como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor. Agora mudou, pois, o objetivo é se parecer, diz ela. Os shows mudaram para que todos pudessem participar. Qualquer um que vai ao show pode participar. Desse modo, o que se reivindica é possibilidade de todos fervorem e sonharem juntos. Ou seja, tem categorias para todos.

Paris em Chamas é o espaço da Diferença que se afirma enquanto tal. Essas narrativas acompanhadas de arte em que são contados no momento em que as drags estão se montando e construindo o texto. Por vivermos em uma sociedade de controle, o homossexual não pode

fazer tudo. Quem é heterossexual pode até fazer sexo na rua, diz alguém no filme. Deve controlar como se veste, fala ou comporta. "estão reparando em mim? O que pensam de mim". Desse modo a capacidade de se misturar, se fundir e se confundir formando uma comunidade de perdição é o que move a arte que ali instaura. Sacudira representação, a heteronormatividade. Por isso a categoria de se parecer o máximo com o heterossexual, "passar por". Alcançar esse realismo de se parecer com a mulher ou com o homem. Não serem questionados pelo estilo de vida que escolheram sem terem que ocultar as imperfeições. Como a narrativa de Labeija em relação à sua mãe e ao seu pai que disse que ele havia se transformado em mulher... "ele tem mais peito do que eu". Ateu fogo em seu casaco, chorou como um bebê... "Enquanto usava bigode, tudo bem. Não queria que usasse roupa de mulher. Saí de casa porque não queria envergonhá-los". Eis umas das questões fortes do filme: a família que maltrata e desampara os gays por eles serem o que eles são, "a vergonha". Para uma sociedade heteronormativa que está acostumada com esse padrão "normal", desviar dessa norma é extremamente problemático, pois causa desconforto e embaralha essa representação.

Os pais e as famílias rejeitam seus filhos e os mesmos se sentem sozinhos no mundo e buscam algo que preencham o vazio. Os meninos me procuraram, diz Labeija "e veem em mim um pai ou mãe porque se reconhecem como eles e daí tiro forças para fazer papel de mãe". Desse modo, a "casa" que acolhe esse arco íris da diferença, um deles tenta explicar sobre esse lugar: "... digamos que são famílias para um monte de garotos que não têm uma. São famílias em outro sentido. Os hippies também formam uma família (...) grupo de pessoas com laços múltiplos (...). Vou dizer o que é uma casa... é como uma gangue de rua de homossexuais. As gangues se enfrentam nas lutas de rua. Os homossexuais se enfrentam nos shows (...). As casas surgiram porque todos precisam de um nome."

Com isso, as casas são espécies de comunidades que dão lugares e identidades a estes sujeitos. Como em um terreiro, quando o filho de santo é acolhido, se inicia e começa a fazer parte daquela "casa", daquele "axé", daquela comunidade. Como em uma Universidade que tem as famílias, as linhas em que os "irmãos" se reconhecem e também se estranham como toda família, toda tribo. Somos do mesmo "barco", ou seja, estudamos diferença, partilhamos de teorias da diferença, colocamos o mundo em chamas.

Algumas considerações

Finalmente a identidade não é algo pronta e acabada. É um processo e está em constante devir. A identidade vacila. Em *Paris em Chamas* é a problemática da transgressão da identidade

que está em jogo em toda sua complexidade. Uma coisa é fato:

A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente, A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo (SILVA, 2012, p. 97).

Ali são problematizados os sonhos, as tragédias e a vida em seus desencontros. Desenrola e prolifera toda uma problemática de gênero em que a identidade e a diferença se fortalecem formando um complexo agenciamento *queer*. Tais identidades são fabricadas e construídas culturalmente no estar- junto e nas performances artísticas em que os corpos dramatizam um *ethos* e uma visão de mundo gay.

Tentar responder pelas identidades que se transfiguram neste filme e como se dá o processo de transgressão da identidade, não é uma empreitada simples na medida em que somos colocados na pergunta pela condição humana que é frágil e incerta. Talvez só possamos colocar a questão da identidade tardiamente, na velhice, em momento de graça, numa agitação discreta entre a vida e a morte. Talvez possamos nos entregar à escuta visual, plástica e sonora do filme, aprender com as drags, com os sujeitos desviantes da norma e acolher de fato essa diferença em seus processos de subjetivações.

Ao terminar o filme uma das drags mais velhas deixa seu recado que, inclusive, poderia encerrar esse texto e abrir diálogos para outras questões acerca da chama da vida: "... sempre sonhei em ser uma grande estrela... Você ainda pode deixar uma impressão... uma prova de que passaram por este mundo (...) se você sobreviveu (...) e algumas pessoas lembram o seu nome, aí então você deixou uma marca. Não precisa mudar o mundo inteiro, acho que é melhor apenas desfrutá-lo, pagar suas contas e desfrutar (...) e todos querem deixar algo nessa vida, se conseguir chegar longe com o que faz, parabéns para você!".

Desse modo, devemos encarar a vida em sua grandiosidade e complexidade. Isso vai acontecer quando sermos capazes de deixar a nossa marca e a nossa audácia. Sermos audaciosos significa que precisamos aprender a sobreviver e fazer de cada viver um acontecimento. Deixar a marca que de fato passou por este mundo significa deixar seu charme, pois uma pessoa sem charme é como um morto, sem vida. O charme de cada um está em ter a liberdade de ser o que se quiser e se reinventar a cada instante. Transgredir é inventar um povo que falta pois este que aí se encontra não nos serve. Quando este povo surgir, teremos a liberdade. A pura liberdade de dizer "sim" à vida. Aquenda, mona!

Referências:

- ARANTES, José Estevão Rocha. Homossexualidades e Negritudes: identidades e afetividades no entre lugar. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFG, em 2008.
- ARENDETT, Hannah. Entre o passado e o presente; Tradução de mauro W. Barbosa. - 6 ed.- São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUMAN, Zigmunt. Vida Líquida. Tradução Carlos Alberto Medeiros. - 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi; tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BATAILLE, Georges. O erotismo; tradução de Fernando Scheibe. - BH: Autêntica, 2013.
- BHABHA, Homi. O Local da Cultura; tradução de Myriam Ávila. 2 ed.- BH: Editora UFMG, 2013.
- BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade; tradução de Renato Aguiar. - 4 ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. Cuerpos que importan: Sobre lós limites materiales y discursivos Del "sexo". 2 ed. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- CORREIA, Romualdo dos Santos. Desejo, estilo de vida e transgressão da identidade em *Dancer from the dance* de Andrew Holleran e *Pela noite* de Caio F. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- DELEUZE, G. Imagem movimento, Cinema 1. Tradução de Sousa Dias, Assirio& Alvim, 1983.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infame. In: Estratégia, Poder-saber. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. - 2 ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. Microfísica do poder; organização e tradução de Roberto Machado. - Rio de Janeiro: edições Graal, 1979.
- GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 2001.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: o novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu e Guacira Lopes louro. 11 ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. Trad. de Anna Maria Barros. São Paulo: Summus, 1978.
- LEITE, Jr., Jorge. Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. - São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011.
- LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho- ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1 ed.- BH: Autêntica, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida. - São Paulo: Zouk, 2003.
- NIETZSCHE, F. A Origem da tragédia. Tradução de Joaquim José de Faria. 5ª ed.—São Paulo: Centauro, 2004.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: Veredas. Ed Comemorativa. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VENCATO, Anna Paula. *Sapos e princesas: prazer e segredo entre praticantes de crossdressing no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2013.

Recebido em 28/03/2019.
Aprovado em 24/04/2019.



Cecília Meireles e a Mitologia Greco-Latina

Cecília Meireles and the Greek-Latin Mythology

Antony Cardoso Bezerra¹
<https://orcid.org/0000-0002-2311-1390>

Resumo: A continuidade dos elementos da tradição clássica ao longo das épocas sucedâneas é marcante. No seio da Modernidade, em que a visita ao plano greco-latino é dominada por uma perspectiva histórica, não são raras as atribuições de novas qualidades a mitos e a lendas, num diálogo frutuoso. No contexto da poesia brasileira, uma autora realizou essa interface superiormente: Cecília Meireles. Em algumas composições de *Vaga Música* (1942) e de *Mar Absoluto: e outros poemas* (1945), a poetisa elabora fábulas da Mitologia Greco-Latina em nova chave, mantendo e renovando suas características primevas. Após a discussão do papel exercido pelo influxo da Antiguidade na Modernidade e a breve exposição dos termos em que Cecília Meireles dialoga com a tradição, analisa-se um *corpus* de quatro poemas que refiguram três personagens do mundo clássico: Caronte, Diana e Narciso. Em cada comentário aos poemas, oferece-se um bosquejo literário e histórico-crítico dos mitos, para, posteriormente, analisarem-se os procedimentos linguísticos e poéticos empregados pela escritora para a elaboração dos textos.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Mitologia Greco-Latina; Diálogo.

Abstract: The remains of the classical tradition in the posterity is remarkable. In the Modern Era, in which the visitations to the Greek-Latin world are permeated with a historical perspective, the conference of new characteristics to myths and legends is not rare, in a fruitful dialogue. In the sphere of Brazilian poetry, there is an author who promoted this exchange in a superior way — Cecília Meireles. In some compositions of the books *Vaga Música* (1942) and *Mar Absoluto: e outros poemas* (1945), the poetess elaborates fables of Greek-Latin Mythology in a new bias, by, at the same time, maintaining and renewing their original traits. After a discussion on the role played by the Classical Antiquity in the Modernity and a brief exposition on how Cecília Meireles converses with tradition, a *corpus* of four poems — on Charon, Diana and Narcissus, characters of the Greek-Latin world — is analysed. Each one of the comments on the poems is associated to a literary, historical and critical presentation of the myths; afterwards, linguistic and poetical procedures employed by the writer to produce the pieces are scrutinised.

Keywords: Cecília Meireles; Greek-Latin Mythology; Dialogue.

¹ Professor Associado 1 da Licenciatura em Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco. E-mail: <a.cnc.1901@gmail.com>.

1 O Mundo Clássico e a Sua Recuperação

Independentemente da esfera cultural que se tenha em mente, a Antiguidade Greco-Latina é inescapável. Fora a obviedade de nela se pensar quando se tiver em mente a Filosofia, a Arquitetura, a Arte, o Direito, a estratégia bélica ou os modos de governo, o mundo clássico lega modos de ser no mundo que, não por acaso, são sistematicamente recuperados em horizontes históricos posteriores. O projeto clássico está em diálogo com a escolástica, com a estética humanista, faz-se reviver na Renascença e no Neoclássico e, mesmo nos quadrantes que, em superfície, parecem o rechaçar, revela-se presente; caso, este, para se fica num exemplo, do Romantismo.

Tal condição se pode ilustrar, precisamente, com recurso ao poeta romântico inglês John Keats, que, em seu notório «Ode a uma Urna Grega», imprime uma marca que caracterizará a representação da Antiguidade no plano moderno: a da perspectivação temporal. Não que o Classicismo não o fizesse — o que dizer de Camões a sua refiguração do modelo vergiliano em *Os Lusíadas*? Mas é que, no Romantismo (no plano moderno, por extensão), o diálogo entre tempos se faz não apenas manifestamente, como, também, assume o papel de chave para o texto literário: é por, a partir do presente, olhar para uma imagem do passado que atravessa os tempos, que o eu poético manifesta o entendimento de que é, ele mesmo, um ser histórico. Não é demasiado lembrar a terceira estrofe do poema, que bem dimensiona o quadro delineado:

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.² (KEATS, 1996, p. 213.)

² Felizes, ramos felizes, que não podeis soltar
Vossas folhas, nem jamais dar adeus à primavera;
E tu, afortunado melodista, infatigável,
Para sempre tocando árias sempre novas;
Mais venturoso amor! Feliz, feliz amor!
Para sempre ardente, sem nunca ser possuído,
Sempre ofegante e para sempre jovem;
Muito, muito acima das paixões humanas,

Em vez de se arvorar um pastor árcade, o enunciador caracteriza aquilo que vê na urna grega — vestígio material do passado que chega ao século 19 — e admira tudo aquilo que a peça representa. Fá-lo, portanto, a partir de seu presente: é o homem moderno que dialoga com uma relíquia, exaltando-lhe a permanência e os ideais que representa.³ A isso se pode dar o nome de perspectiva, ou, conforme o chamou o filólogo alemão Erich Auerbach, em ensaio que contempla o filósofo napolitano Giambattista Vico, de «historicismo». A partir da «convicção de que cada civilização e cada período tem suas próprias possibilidades de perfeição estética», as manifestações artísticas «devem ser compreendidas como produtos de condições peculiares variáveis, e julgadas de acordo com seu próprio desenvolvimento [...]» (AUERBACH, 2007, p. 341.) É a tríade, sustentada pelo estudioso germânico, que corresponde a época, lugar e individualidade. Por guardar essa visão, o pensamento de Auerbach converge para o olhar materializado em Keats, na medida em que «nada é mais contrário ao historicismo estético que a imitação de modelos», prática que derivaria em nortes modelares e absolutos (AUERBACH, 2007, p. 342). Desse eixo, o autor inglês, conforme exemplo acima, afasta-se não apenas em conteúdo, mas, ainda mais, em projeto estético. Não se trata de condição casual: conforme, mais uma vez, ensina Auerbach (2007, p. 343) é, particularmente, nas correntes pré-românticas e românticas que o historicismo ascende, espalhando-se por toda a Europa.

A percepção de se fazer parte de uma inscrição espaciotemporal não apaga o mundo clássico; em efetivo, anima-o, pois se parte do entendimento de que persiste justamente por ser renovado. Tal condição faz com que o clássico seja percebido com mais clareza e amplitude; tanto em seu legado, quanto nas formas que toma. A cautela, portanto, é necessária quando, a partir de um presente moderno, recupera-se um passado em vários quadrantes como modelar. Vale, a esse propósito, ter-se em mente a advertência feita por João Batista Toledo Prado:

De fato, tornou-se já um lugar-comum fazer referência a todos os bens de cultura que a modernidade herdou do seu passado helênico-romano, e é mesmo quase impossível pensar nas modernas sociedades do Ocidente sem tributar à Antiguidade Clássica Greco-Latina seu quinhão de *influência*, termo com que geralmente se designam os variados graus de *permanência* dos bens civilizatórios gestados por gregos e romanos antigos

Que deixam o coração triste e entediado,

A fonte em brasa, a língua ressequida. (Trad. de Oswaldino Marques.) (KEATS, [19__], p. 43.)

³ Embora se constitua como excuro, é curioso notar que o próprio entendimento que John Keats possuía do mundo grego fosse enevoado e tangencial: «[...] tinha visitado Roma, mas nunca se aventurara à travessia até à Grécia. Também não havia lido muita literatura antiga ou, pelo menos, não de maneira muito erudita. Praticamente não sabia coisa alguma de grego antigo, baseando-se inteiramente em traduções e no que via em museus.» (BEARD & HENDERSON, 1998, p. 30.) Não deixa, essa condição, de consistir em ratificação do quanto o encantamento pelo mundo clássico se promove em variados níveis e processos.

e que pervagaram tempo e espaço — mesmo quando reelaborados e transformados — replicando-se inúmeras vezes e em lugares sem conta. A própria ideia de um único bloco de culturas díspares, nascidas, mantidas de um fundo identitário comum, a que se chama *Ocidente*, tem, no mundo clássico, as suas raízes e razão de ser. (PRADO, 2011, p. 53-54.)

Independentemente da autoconsciência em relação ao que o passado deixa como herança e a sua efetiva reformulação formal ou conteudística, o fato é que a permanência clássica se afirma com as marcas que o tempo e as culturas lhe emprestam. Prado ainda chamará a atenção à noção de «diálogo» quanto à relação estabelecida entre os horizontes históricos, pois não apenas o que antecede deixa um legado ao período que sucede, como também este revisita o passado e atribui-lhe novas qualidades e perspectivas (PRADO, 2011, p. 54). Mais que ouvir o passado, o presente o reformula — e, no caso da poesia moderna, para se ficar numa manifestação humana dentre várias possíveis, revela novos sentidos e novas feições. Muito por isso, Mary Beard & John Henderson afirmam:

[...] os clássicos fazem mais do que transbordar o reservatório imaginativo de nossa herança cultural. Oferecem uma série de precedentes para o comportamento pessoal, suficientemente *diferentes* dos da nossa própria experiência para desafiar nosso entendimento, mas *semelhantes* o bastante para nos irritar e abalar nossas certezas. (BEARD & HENDERSON, 1998, p. 126.)

O diálogo — ou, em sentido mais sofisticado, uma dialética — permite não apenas revelar qual «clássico» atravessa as épocas, não apenas a recepção que um momento histórico faz do clássico, mas, ainda mais, o que as individualidades criadoras selecionam do manancial que se avoluma com o tempo, para, ao mesmo tempo em que recupera o passado, oferecerem uma imagem do próprio presente. É, precisamente, o que se faz por meio do texto poético. É, precisamente, o que realiza Cecília Meireles, poetisa moderna que entende não apenas o seu próprio quadrante, quanto, ainda mais, dialoga conscientemente com o passado, remodelando-o.

2 Cecília Meireles: nótula sobre seu diálogo com a tradição

Cecília Meireles (n. 1901; f. 1964), poetisa, contista, ensaísta e cronista brasileira, tem sua produção literária concentrada na primeira metade do século 20. Não raro reputada como herdeira da estética simbolista (cf. RAMOS, 1967, p. 153), está também no universo antigo um acervo que, se não é dominante, faz parte de sua poesia. Exemplo de tal se pode ter em seu

segundo e em seu terceiro livros «modernos» ou «neossimbolistas»: *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto: e outros poemas* (1945).⁴ Em algum sentido, esse bosquejo sinaliza condição para que o crítico Eduardo Peñuela Cañizal alertara: o fato de existir uma tendência, por parte do que ele chama de «a crítica», a encarar a obra da autora, «de modo geral, como algo uniforme». (PEÑUELA CAÑIZAL, 1966, p. 58.) É uma situação que se materializaria tanto no plano estilístico, quanto no temático.

A relação de distância entre a escritora e as circunstâncias naturais não é sempre a mesma: há em toda sua obra duas coordenadas predominantes, de cujo uso depende a organização do mundo material em função do poético. Estas duas linhas mestras são as bases essenciais do reportamento indispensáveis a uma razoável compreensão do complexo imaginário. A alternância, na sua aplicação, motiva, na poesia, diferenças no que se refere à cosmovisão alentadora dos entes imaginários. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1966, p. 58.)

O jogo de ausência e de presença caracterizado pelo analista — que se cria, assim, por meio de uma tensão filtrada pelo imaginário — acaba por assinalar um procedimento-chave por meio do qual a poetisa moderna se insere na tradição, que é o aproveitamento proteico do que a antecede. Muito óbvia, aqui, parece ser a associação de tal postura ao que o poeta e crítico anglo-saxão Thomas Stearns Eliot observou em seu notório ensaio «Tradição e Talento Individual», quando reflete sobre a condição do poeta na Modernidade:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p. 39.)

Concretamente e tendo-se em mente o problema que ora se pretende enfrentar, a recuperação que Cecília Meireles faça de elementos da Antiguidade Clássica — em específico, da Mitologia Greco-Latina — corresponde tanto a um apoio em textos literários que estão sedimentados na cultura ocidental, quanto, ainda mais, num ponto de partida para que a intervenção da poetisa não apenas emule imagens consagradas das personagens retratadas, mas que ofereça-lhes novas feições, que não anulam as primordiais; antes, enriquecem-nas. Se se tratar, esse, de um índice de qualidade da produção poética de Cecília Meireles — e Eliot, de

⁴ Em volume, Cecília Meireles estreou-se com o livro de sonetos *Espectros* (1919). Nele, há marcas do Parnasianismo. *Nunca Mais...* e *Poema dos Poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), por seu turno, guardam marcas profundas do Simbolismo. Nenhum dos três volumes foi incluído na *Obra Poética*, cuja 1.ª ed., pela Aguilar, é de 1958. O livro que abre a coleção é *Viagem* (1939). Para a presente investigação, emprega-se a 3.ª ed da *Obra Poética*, publicada pela Nova Aguilar (MEIRELES, 1985).

certeza, assim pensaria —, aí está ele. Seu deslinde se converte não apenas no ato de se flagrarem fatores análogos, mas, mais que isso, num artifício crítico que ao mesmo tempo (1) joga luz sobre a estruturação do texto poético conforme a autora a concebe; (2) explora as imagens da Mitologia Antiga em sua renovada configuração. Exegeta privilegiado da obra da poetisa, Darcy Damasceno observou, acerca do primeiro livro moderno de Cecília Meireles:

Viagem estava não só dentro de linhas tradicionais, como também aspirava a ser — e o foi — a primeira obra acima de fronteiras que haja aparecido no modernismo. Cumpria-se nela a preceptiva dos espiritualistas [grupo a que esteve vinculada a escritora], quando reclamavam para a renovação de nossas letras encadeamento com a tradição, sustentáculo filosófico e intenção de universalidade. (DAMASCENO, 1985, p. 18.)

O que anima essa nova etapa na lírica da autora é aquilo que se mostrará presente nas obras imediatamente sucedâneas (de que se extrai o *corpus* adiante analisado): uma capacidade de atualização residente não na pretensa desconstrução de um passado comum ao Ocidente; antes, o incremento por meio de um novo olhar, um olhar moderno, historicamente tangenciado e enriquecedor na medida em que apresenta novas alternativas a um plano sedimentado, que é o mítico. Mais uma vez, Damasceno parece pintar com precisão o quadro da poesia de Cecília Meireles à altura:

Sobre o mundo se estendem seus olhos, que tudo aceitam no espetáculo do real, o espírito, entretanto, está em permanente vigília, indagando, concluindo, atento à sabedoria de que no conceito geral cada coisa existe porque independe de si e tudo se subordina à mecânica do universo. (DAMASCENO, 1985, p. 18.)

[A Propósito do poema «Terra», do livro *Viagem*.] Os dados da realidade apreendida foram filtrados, sensibilizados e feitos fabulação lírica [...]. (DAMASCENO, 1985, p. 19.)

Conforme salientou Peñuela Cañizal (1966, p. 67) — também em diálogo com Damasceno —: ao pensar nos elementos do mundo natural, Cecília Meireles os funde a sentimentos, num processo de correspondência que, partindo de uma realidade reconhecível no ato da leitura (simples, portanto), recebe novas marcas pelo recurso ao imaginário do eu poético, que, assim, abre as portas dos símbolos e da polissemia. Em algum sentido, o enunciador que testa os limites da realidade, em exercícios de expressão, refigura-a vividamente. Muito nesse sentido, leem-se criticamente os poemas em que Cecília Meireles se apropria de uma realidade mítica e literária.

3 Três Personagens da Mitologia Clássica sob o Olhar de Cecília Meireles: Caronte, Diana e Narciso

Dentro do legado da Antiguidade Clássica ao Ocidente, a mitologia apresenta posição de vulto, pela função etiológica que o mito exerce em todo corpo social. O teórico alemão André Jolles, sobre tal plano, enxerga a passagem do *mythos* ao *logos*, dado que o homem grego, pelo grau de desenvolvimento de sua civilização, era capaz de compreender os fenômenos da natureza (cf. JOLLES, 1976, p. 94). Ou seja, diferentemente do homem primitivo, em que vigorava apenas a explicação mítica, no mundo helênico (bem como no latino), esta convivia com aquela haurida empiricamente. Mas não é apenas nessa dimensão que o mito revela sua importância para a compreensão do mundo antigo: também por seu emprego no que, hoje, pode-se entender como Literatura, o mito tem muito a dizer sobre os usos da linguagem na Antiguidade. Na poesia lírica, na épica e no drama trágico, a presença dos deuses greco-latinos é decisiva e traduz não apenas aspectos da vida no mundo antigo, mas, indo além, ideais capazes de jogar luz sobre a compreensão que o homem desse quadrante possuía da existência em sentido lato. Quando recuperado, longe de desfazer o olhar de setores da História subsequentes, o manancial da Mitologia Clássica com eles estabeleceu proveitoso diálogo, conforme esclarece Junito de Souza Brandão, refutando a noção de que retomar-se o mundo clássico consistiria numa derivação mofina da tradição judaico-cristã⁵:

Trata-se de compreender a razão pela qual a Cultura Ocidental se voltou tão intensamente para a Grécia durante o Renascimento, o que muitos têm compreendido como um retrocesso ao paganismo e um conseqüente desvirtuamento do Cristianismo. No entanto, lado a lado com a intolerância da Inquisição e sua obra repressiva das variáveis míticas (heresias), percebemos, no Renascimento, a Consciência da fé cristã, não só com símbolos da religião greco-romana e egípcia, como em toda a sorte de crenças, superstições e magia. Foi nesta convivência entre religião, alquimia, astrologia e superstição que nasceu o humanismo europeu, útero e berço da ciência moderna. Não vejo nisso um retrocesso do Cristianismo e sim um avanço. A árvore mítica judaico-cristã foi buscar em outras culturas o material imaginário necessário para implantar a transição cultural do Self Cultural e encontrou, na Mitologia Grega, uma fonte inesgotável de símbolos de convivência com as forças da natureza. (BRANDÃO, 2000, p. 11.)

É o diálogo entre planos, mais uma vez profícuo, que ao mesmo tempo enriquece a tradição cultural e mística do Ocidente, mas que também renova a compreensão do elemento mítico conforme figurado no passado histórico. Em que pese às limitações impostas por um referencial de raiz psicologizante, Brandão consegue sinalizar um dimensionamento histórico do mito —

⁵ Não é demais lembrar, é decisiva a vinculação de Cecília Meireles, cujos poemas são ora objeto de análise, ao Catolicismo e, aos valores cristãos, por extensão.

ou seja, do mito conforme criado e visto pelo homem —, fator capital para que tais narrativas não apenas vicejem, mas para que sejam retomadas noutros quadrantes, reformuladas e reconstruídas; por exemplo, conforme se dá na lírica de Cecília Meireles, em que os mitos são e não são mais os mesmos.

Já pela impossibilidade de se verticalizar a discussão de objeto tão vasto, optou-se por, na introdução do comentário aos poemas que integram o *corpus*, oferecer subsídios mínimos para que se tenham indícios da feição dominante de cada uma das entidades. Para tal, recorre-se tanto a caracterizações de segunda mão, como a obras literárias que contemplem as personagens. No contexto grego, adverte Jean-Pierre Vernant, os *mythoi* (narrativas), «tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo.» (VERNANT, 2006, p. 15.) Antes de desdizer a tradição oral, que não se podia fixar, o acervo escrito com ela se amalgama e acaba por deixar um legado à posteridade. Sobre a condição desse manancial, afirma Brandão (2000, p. 25):

Os mitos gregos só se conhecem através da forma escrita e das composições imóveis da arte figurada, o que, aliás, é comum a quase todas as mitologias antigas. Ora, a forma escrita desfigura, por vezes, o mito de algumas de suas características básicas, como, por exemplo, de suas variantes, que se constituem no verdadeiro pulmão da mitologia. Com isso, o mito se enrijece e se fixa numa forma definitiva. De outro lado, a forma escrita o distancia do momento da narrativa, das circunstâncias e da maneira como aquela se converteria numa ação sagrada. Um mito escrito está para um mito «em função», como uma fotografia para uma pessoa viva.

Dentro desse entendimento, o espectro de investigação passará mais pelo diálogo entre textos e épocas do que, propriamente, entre a esfera ocupada pelo mito (fora do tempo e do espaço) e aquela figurada na poesia de Cecília Meireles (humana e, portanto, temporal). Na medida do possível, entretantes, indicam-se variações antigas dos mitos, de modo a mais bem se captarem as recuperações realizadas pela poetisa brasileira e os sentidos que acaba por, ela mesma, fixar dentro da reinscrição moderna e lírica do mito.

3.1 Caronte

Caronte (do grego Χάρων) é a divindade que transporta as almas sobre as águas do Rio Aqueronte («rio de dor») — «Um dos rios que as almas tinham de atravessar para chegar ao inferno» (KURY, 2001, p. 37), levando-as ao outro mundo, o Hades. O Rio Estige («rio odiado»)

e o Rio Cócito («rio das lamentações») são dois outros cuja travessia corresponde ao limite entre as duas esferas. No momento da passagem, cabia pagar a Caronte pelo traslado. O óbolo pago à divindade infernal consistia numa moeda, que era posta na boca dos corpos antes do sepultamento. Assim Robert Graves caracteriza a prática, que põe em contato dois mundos:

Quando as almas descem ao Tártaro, cuja entrada principal se encontra num bosque de álamos negros ao lado do caudal do Oceano, os familiares piedosos colocam uma moeda debaixo da língua de seus respectivos cadáveres, para que elas possam pagar ao barqueiro Caronte, o avaro que as transporta em seu estranho barco através do rio Estige. (GRAVES, 2018, p. 192.)

Alvo de não poucas recuperações literárias e pictóricas na tradição ocidental, a personagem foi representada por Dante Alighieri, Michelangelo Buonarroti e Gustave Doré. Também se converteu em motivo da notável trilogia do dramaturgo português Gil Vicente, composta por *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519). Nas peças, não há uma personagem nomeada a partir de sua contraparte helênica, mas há o Diabo, o «Arrais do Inferno», em situações que se aproximam daquelas respeitantes ao mitológico barqueiro da Antiguidade.

No plano clássico, entre menções e caracterizações efetivas, Francis A. Sullivan observa que Caronte já está presente na arte e na Literatura Grega dos séculos 6.º e 5.º a.C., bem como em monumentos etruscos do século 4.º a.C. em diante, quando é nomeado Charun e tem um aspecto animalesco. Há não poucos vasos e afrescos que trazem a sua imagem horrenda. E, embora nem Homero, nem Hesíodo citem a personagem, os dramaturgos Ésquilo e Eurípides a ela fazem referência. O mesmo sucede com Luciano de Samósata, no seu *Diálogo dos Mortos*. No plano latino, tanto Plauto como Juvenal recorreram à personagem dentro de um plano moral, empregando-a para «adornar uma história»⁶ (SULLIVAN, 1950, p. 11-13). Há poucas dúvidas de que, entretantes, é no Canto 6.º da *Eneida* que está configurada a representação mais detalhada de Caronte, o que, nas palavras de Sullivan (1950, p. 11), corresponde à «fixação de um tipo literário para o futuro». Em que pese a receber influxos dos que o antecederam para representar as «regiões não vistas», Vergílio, ao mesmo tempo em que conta aquilo de que «ouviu falar», oferece «sua própria interpretação» do que é o inferno (KEITH & ABERNETHY, 1922, p. 345):

Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad undas.

⁶ As citações de textos em língua estrangeira, salvo indicação contrária, consistem em tradução própria ao Português.

turbidus hic caeno vastaque voragine gurges
 aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.
 portitor has horrendus aquas et flumina servat
 terribili squalore Charon, cui plurima mento
 canities inculta iacet, stant lumina flamma,
 sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
 ipse ratem conto subigit velisque ministrat
 et ferruginea subvectat corpora cumba,
 iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.
 huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,
 matres atque viri defunctaque corpora vita
 magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
 impositique rogis iuvenes ante ora parentum:
 quam multa in silvis autumnii frigore primo
 lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
 quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus
 trans pontum fugat et terris immittit apricis.
 stabant orantes primi transmittere cursum
 tendebantque manus ripae ulterioris amore.
 navita sed tristis nunc hos nunc accipit illos,
 ast alios longe summotos arcet harena.⁷ (VERGILIUS MARO, 2019.)

A entrada de Enéas, acompanhado da Sibila, significa mergulhar na escuridão. Tudo nesse ambiente é funesto e muito das representações cristãs medievais do inferno corresponderá à imagem pintada com palavras por Vergílio (como se dá nas narrativas místicas, por exemplo). A sujidade demoníaca do barqueiro, assim, nada mais faz que emular a ambiência que habita. Mítica, a representação, assim, é fechada: todos os seus elementos convergem para uma unidade — neste caso, funesta e atemorizante. Conforme perceberam ainda Keith & Abernethy (1922), conjuga-se à escuridão, à feiura e à putreidez a magnitude das formas — da quantidade dos que habitam ao espaço ao tamanho propriamente dito deste.

De acordo com Kury, o herói Heraclés é dos poucos que, ainda vivos, conseguem ir ao inferno e retornar (KURY, 2001, p. 70). Heraclés o faz por meio da imposição de sua força, tomando o remo do barqueiro. Também Orfeu, em busca da amada Eurídice, vai e volta; para ir, mesmo que vivo, pelo toque mavioso de sua lira, que acaba por conquistar o barqueiro; para

⁷ «Daqui começa o caminho que conduz às ondas do Aqueronte do Tártaro: é um golfo que borbulha, vasto abismo de lodo que referve e que vomita todo seu limo no Cócito. Um barqueiro horrendo guarda estas águas, e os rios, Caronte, de terrível sujidade, cuja barba abundante, branca e maltratada, lhe cai do queixo; seus olhos cheios de chamas são fixos; pende-lhe das espáduas o sórdido manto amarrado com um nó. Por meio de uma vara impele a embarcação, dirige-a com a vela e transporta os corpos na barca cor de ferrugem; já a multidão ali espalhada corria para a margem, mães e homens e corpos de magnânimos heróis, privados da via, meninos e virgens e mancebos colocados nas fogueiras ante os olhos dos pais, tão numerosos como as folhas que giram e caem nos bosques ao primeiro frio do outono; tão numerosos como os pássaros que se agrupam, vindos do alto-mar para o continente, quando a fria estação os faz fugir através do oceano e os expulsa para as terras soalheiras. Agrupados, pediam que fossem os primeiros a passar, e estendiam as mãos na ânsia de atingir a outra margem. Mas o triste barqueiro acolhe ora estes, ora aqueles, e afasta para longe das margens aqueles que recusou.» (Trad. de Tassilo Orpheu Spalding.) (VERGÍLIO, 2001, p. 117-118.)

voltar, também pelo dom da música, que seduz Perséfone, esposa de Hades, produzindo a concessão que faz o argonauta retornar ao mundo dos vivos; mas, por quebrar o acordo que fizera com as divindades, sem a amada (cf. CLARK, 2000, p. 193).

O poema «Caronte», presente na coleção *Mar Absoluto*, é composto por doze dísticos, que são como que os remos a conduzirem eu lírico e barqueiro. Essa estrutura alternada se justifica logo à partida da composição — e da jornada —, quando o eu poético, em vocativo, enuncia o nome da personagem grega: «Caronte, juntos agora remaremos: / eu com a música, tu com os remos.» (MEIRELES, 1985, p. 259.) Uma leitura calcada na tradição e nos visitantes que o ser infernal teve de conduzir ao Hades poderia levar à figura de Orfeu, cujo ofício está na música, contraposta aos remos de Caronte. Entrementes, depois de reconhecer que todos os seus antepassados embarcaram com a personagem mofoina, o eu poético, na terceira estrofe, revela-se mulher: «Mas eu sempre fui a mais marinheira: / trata-me como tua companheira.»⁸ A oração adversativa contrapõe esse eu feminino à sua própria ascendência e, longe de temer ou rechaçar a jornada ao lado da criatura demoníaca, assume uma postura convidativa, porque, diferentemente de pais e avós, parece dominada pelo espírito de curiosidade (como um artista...): quer desbravar.

O encantamento pelo desconhecido faz com que o eu lírico, antes de temer ou defrontar Caronte — pense-se nas figurações greco-latinas, conforme indicado —, queira ouvir-lhe, porque deseja conhecer, como a marinheira que vai a novas terras: «Fala-me das coisas que estão por aqui, / das águas, das névoas, dos peixes, de ti.» (MEIRELES, 1985, p. 259.) A música é para cantar e o desejo de saber está a ela atrelado; a passagem do plano físico ao imaterial — «Meu corpo não viste: sou alma.» (MEIRELES, 1985, p. 259 — faz-se sem sofrimento, sem lamentação, com serenidade. Na sexta e na sétima estrofes, esse sentimento se patenteia: «Doce é deixar-se, e ternura o fim / do que se amava. Quem soube de mim? // Dize: a voz dos homens fala-nos ainda? / Não, que antes do meio sua voz é finda.» (MEIRELES, 1985, p. 259.) O mundo dos mortos, a nova experiência, embala a alma embarcada e para trás fica o que viveu em matéria. A ideia de jornada, demarcada desde os primeiros versos do poema, está ancorada num presente que serve de marco para o convite a Caronte («remaremos»); para a exposição das gerações passadas («Meus pais [...] / já também vieram»); para o imperativo ao barqueiro («Dize», «Rema»).

⁸ Não é digna de descarte a noção de que o eu lírico assuma feição feminina pelo gênero daquilo que, no momento da transladação, seja: uma alma. Entrementes, dadas as referências ao seu passado — ou seja, quando vivo o ente embarcado por Caronte — serem femininas («marinheira»), entende-se que a condição de mulher venha do outro lado, do lado dos seres viventes. É feminina não apenas por ser alma; é feminina por ser alma de mulher.

Enquanto navega, o eu lírico de tudo quer saber sobre a nova condição e não se furta a seguir a prática, que lhe antecede, de pagar o barqueiro pela travessia; mas o faz em nova chave, se se considerar aquilo que tem a oferecer: «Pago-te em sonho, pago-te em cantiga, / pago-te em estrela, em amor de amiga.» (MEIRELES, 1985, p. 259.) Não mais com o óbolo que sob sua língua estivesse, mas com os dotes que parecem transitar do mundo dos vivos ao mundo dos mortos: o sonho, a cantiga, o amor... Em nada a atmosfera lembra terror ou desespero; não é uma recuperação conforme aquela que se vê, por exemplo, nas hostes infernais figuradas por Dante. O desejo de saber a tudo se sobrepõe, porque a alma marinheira é também uma alma lírica, motivada, assim, a inquirir o novo amigo, que não tem voz no poema — embora instado a falar —, mas que, pela repercussão do que expressa o eu poético, tampouco o rechaça: «Dize, a voz dos deuses onde principia, / neste mundo vosso, de perene dia? // Caronte, narra mais tarde, a quem vier, / como a sombra trouxeste aqui de uma mulher // tão só, que te fez teu amigo;» (MEIRELES, 1985, p. 259.) A vivenciar o momento de aprendizado, a alma/sombra também quer estar impressa na memória do ser mítico, num presente que se converterá em passado. Ou seja, mesmo no mundo dos deuses — pelo menos é este o entendimento humano — há um antes, um durante e um depois. Finda a passagem, o eu despede-se do companheiro de jornada, num sentido de serenidade que não rima com o perfil sedimentado no mundo clássico: «tão doce — ADEUS! — que canta até contigo!» (MEIRELES, 1985, p. 259.) Porque desejosa de saber, porque curiosa, porque afeita ao outro, porque poetisa, a alma transportada por Caronte transforma uma jornada miserável numa experiência gratificante.

3.2 Diana

A deusa Diana é, na Mitologia Latina, a correlata da deusa grega Ártemis — nas palavras de Graves (2018, p. 135), «anda armada de arco e flecha e [...] possui tanto o poder de rogar pragas ou morte súbita sobre os mortais quanto o de curá-los.» Ademais, é «a protetora das crianças pequenas e de todos os animais no período de lactância, mas também adora a caça, sobretudo a de cervos.» Em sua face latina, foi desde muito cedo adorada em templo romano a si dedicado, sobretudo por plebeus e escravos; as mulheres também a veneravam (cf. HARVEY, 1998, p. 162-163). Arthur E. Gordon assinala que, já no século 6.º a. C., segundo tradições literárias, o prédio do templo Aventino, em que a deusa era cultuada, encontrava-se erguido (GORDON, 1932, p. 178). Segundo o latinista, em decorrência também desse fator, torna-se possível acreditar que, apesar das aproximações que indiquem a filiação grega de Diana, as origens da deusa local estariam em Arícia; próximas, portanto, a Roma. Ainda segundo o estudioso, «A altura da

helenização do culto de Diana e de sua identificação a Ártemis, que seria inevitável em face de consideráveis similaridades, [...] corresponde, aproximadamente, ao século 5.º a. C.» (GORDON, 1932, p. 179.)

Por essa identificação, que se constituiu gradativamente, é natural encontrar em Catulo, poeta latino, no carme que dedica a Diana (o de n. 34) uma tipificação de atribuições que não deixa de repercutir na deusa latina marcas que são pronunciados no comportamento da deusa grega.⁹

Dianae sumus in fide
puellae et pueri integri:
Dianam pueri integri
puellaeque canamus.

o Latonia, maximi
magna progenies Iovis,
quam mater prope Deliam
deposiuit olivam,

montium domina ut fores
silvarumque virentium
saltuumque reconditorum
amnumque sonantum:

tu Lucina dolentibus
luno dicta puerperis,
tu potens Trivia et notho es
dicta lumine Luna.

tu cursu, dea, menstruo
metiens iter annum,
rustica agricolae bonis
tectis frugibus explens.

sis quocumque tibi placet
sancta nomine, Romulique,
antique ut solita es, bona
sospites ope gentem.¹⁰ (CATULLUS, 2019.)

⁹ No plano grego, em relação à deusa Ártemis, tem-se no trabalho mitógrafo Calímaco, a caracterização mais detalhada.

¹⁰ «Diana dá-nos proteção,
meninas puras e meninos,
Diana, puros, cantaremos,
meninos e meninas.

Ó Latônia, do imenso Júpiter
progênie grande e generosa,
que a mãe em Delos deu à luz
ao lado da oliveira,

A condição de deusa dos infantes se assinala na primeira estrofe do poema. A ascendência de Diana — filha de Júpiter, deus do dia, e de Latônia, deusa do anoitecer — expõe-se na segunda. Para além dos domínios por que circula (montanhas, florestas, rios etc.), duas outras esferas atinentes à Diana vêm à tona: nas encruzilhadas, ser invocada como Trívia; ser deusa das parturientes (Lucina, ou seja, que traz a luz). A ligação a Ártemis referenda, em Diana, a condição de uma deusa lunar e, simultaneamente, terrestre. Como sua equivalente grega, tem por epíteto «Senhora das Coisas Selvagens» (GRAVES, 2018, p. 139.) Sua ligação com a natureza e com a preservação da vida (também é deusa da fertilidade) parecem elementos salientes, em que pese a ser assinalado o seu uso do arco e da flecha, o que lhe confere a condição suprema de uma deusa guerreira, vinculada à caça e aos animais.

No livro *Mar Absoluto*, dois são os poemas que tratam da deusa romana: «Diana», dedicado ao poeta Manuel Bandeira; e «Obsessão de Diana», dedicado à cantora lírica e escritora Raquel Bastos. O primeiro texto traz a divindade como objeto, numa enunciação, toda ela, em terceira pessoa. Inicia com uma interjeição e a sequente caracterização dos afazeres de Diana, num plano em que o gerúndio assume uma dimensão mítica, do tempo que está além do tempo: «Ah, o tempo inteiro / perseguindo, de bosque em bosque, / rastros desfigurados!» (MEIRELES, 1985, p. 243.) O «tempo inteiro» acaba por se converter numa esfera em que, pela repetição, afirma-se uma verdade universal (ora, trata-se de um mito) e, por conseguinte, uma tarefa a que a deusa não se pode furtar. O presente do indicativo, empregado na segunda estrofe, é um reforço tanto à condição de Diana, quanto à inserção da deusa em sua ambiência. Falara-se dos «bosques» em que se buscam «rastros desfigurados»; agora, «As flores tocam-lhe / com blocos

que de montanhas fosses dona,
e de florestas que verdejam,
de pradarias misteriosas,
dos rios que ressoam.

Juno Lucina é tu chamada
pelas puérperas em dores,
tu, poderosa Trívia, chamam-te
Lua, e a de luz não sua.

Tu, pelo curso de teu mês,
medindo, deusa, o andar dos anos,
de frutos bons os textos rústicos
do camponês completas.

Em qualquer nome que te agrade,
sejas sagrada e como sempre
em benefícios sê propícia
para a nação de Rômulo.» (Trad. de João Angelo Oliva Neto.) (CATULO, 1998, p. 90-91.)

de aço a carne rápida. / E a chuva enche-lhe os olhos.» (MEIRELES, 1985, p. 243.) Exposta à natureza, a «carne rápida» da caçadora está ao alcance do toque das flores e da água das chuvas. Até aqui, trata-se de uma Diana análoga à de Catulo, para se ficar no exemplo dado.

As estrofes terceira e quarta correspondem a um trânsito temporal: do presente, vai-se a pretérito imperfeito. A implicação primeira da mudança parece evidente: sai-se do plano das verdades absolutas para o das ações usuais no passado. Sinaliza-se, assim, a mudança de um plano supratemporal a um outro, talvez mais humano, em que há falibilidade e a nota do hábito (mais humano que divino): «Manejava o arco / de tal maneira suave e exata / que era belo ser vítima. // Voltava à noite, / vazia a aljava, e pensativa, / com sua sombra, apenas.» (MEIRELES, 1985, p. 243-244.) Eis aqui uma Diana mais humana que divina: em que pese a sua destreza e a esvaziar, com precisão, a aljava das setas, retorna das caçadas só e a refletir.

Outra mudança temporal se registra nas estrofes finais do poema — a quinta e a sexta. O tempo verbal passa a ser o pretérito mais que perfeito, resultado de a caçadora ter retornado dos bosques e de se caracterizarem as ações que, no espaço natural, desenvolvera: «Nenhuma caça / valera a seta nem o gesto / da caçadora triste. // Nenhuma seta, / nenhum gesto valera o grito / reproduzido no eco.» (MEIRELES, 1985, p. 244.) Da mulher firme e certa em suas flechadas, Diana, por pensar e restar solitária, deixa de fazer aquilo que lhe cabe: caçar. A naturalidade do ato, essencial à caçadora implacável, perde-se e, com isso, perde-se a essência da divindade, tornando-se, assim, falível. Do presente do indicativo, passando pelo pretérito imperfeito, até chegar-se ao pretérito mais que perfeito, o percurso da deusa latina como que a leva da divindade à humanidade. A dor do pensamento — essencialmente moderna — não poupa nem mesmo os deuses.

«Obsessão de Diana» é enunciado na segunda pessoa do singular; nele, assim, de objeto, a deusa se converte em destinatária das palavras do eu poético. A mesma noção de deslocamento, patenteada no poema anterior, está presente neste, com seu trânsito pelos elementos naturais, conforme visível nos versos iniciais: «Diana, teu passo estive / em onda, em nuvem, na água / — e foi lúcido e leve.» (MEIRELES, 1985, p. 266.) O pretérito perfeito indica etapas cumpridas, num «passo» caracterizado por adjetivos aliterantes, que, por meio das consoantes líquidas, não apenas semântica, mas também foneticamente revelam os traços inerentes à deusa caçadora. O «passo» é também sujeito (agora, oculto) da segunda estrofe: «Tão rápido e tão belo / que era espanto senti-lo / e impossível prendê-lo.» (MEIRELES, 1985, p. 267.) Metonimicamente, a beleza e o caráter indômito de Diana se põem em evidência, com o destaque de sua agilidade em face de um eventual receptor. O eu poético, assim, parece tomar a própria experiência — surpreenderia dar-se conta de algo assim — como condição geral no que diz respeito à

percepção da deusa.

A perspectivação do eu lírico, expressa na parcialidade (tanto no sentido do que é tangenciado, quanto no do que é incompleto) com que a imagem de Diana é elaborada, referenda-se nas estrofes seguintes do poema, por procedimentos distintos: «Memória e sonho, agora, / — a existência visível / da veloz caçadora! // Bastaria querer-te / pelas estrelas nadas / de teu vestígio inerte.» (MEIRELES, 1985, p. 267.) Ágil, quase imperceptível aos olhos humanos, muito rapidamente a «existência visível» da deusa se converte em «memória e sonho»; em sua lonjura, o mito, para aquele que está no mundo sublunar, é mancha que mal se enxerga, mas se fixa no eu. Em Diana, tal situação se concretiza pelos seus dotes atléticos. A deusa, que passara «nuvem», «onda» e «água», deixa impressões de marcas pelas estrelas. O olhar, sentido que revela e que é portal da verdade humana, converte-se também no indicador — para o imaginário, enfim — do que se pode guardar daquela que habita uma região além, a das divindades.

Iniciada por uma conjunção adversativa, a última estrofe de «Obsessão de Diana» emprega tempo verbal ausente dos versos anteriores do poema: «Mas ah! quem descrevera / tuas mãos e teus olhos! / E teu rumo qual era!...» (MEIRELES, 1985, p. 267.) O pretérito mais que perfeito, que será suplementado pelo pretérito imperfeito, dá conta da impossibilidade humana de ter acesso à verdade/imagem da deusa Diana. Dela, nem as «mãos», nem os «olhos», tampouco o «rumo» se podem saber. Filtrada pela memória e pelo sonho do eu poético, a imagem que fica é, ela mesma, resultado de uma leitura lírica, porque ancorada mais na percepção de quem observa do que no alvo do olhar. A «Obsessão de Diana», assim, tanto pode corresponder à que diga respeito à deusa, de movimentar-se por todos os elementos em busca de sua caça; quanto do eu poético, que tenta a ver em efetivo, mas só alcança vestígios, a partir dos quais tece a sua caracterização.

3.3 Narciso

Uma das lendas que mais se revisitam, quando se pensa na Antiguidade Grega, é a de Narciso, o belo jovem que, encantado com a beleza da própria imagem refletida nas águas de uma fonte, acaba por encontrar a morte. As origens da personagem são caracterizadas em detalhes por Graves (2018, p. 430):

Narciso era téspio, filho da ninfa azul Liríope, que fora violada pelo deus fluvial Cefiso, após ter sido envolvida nos redemoinhos de suas correntes. O adivinho Tirésias disse a Liríope, a primeira pessoa que o consultou: «Narciso viverá até uma idade avançada, desde que jamais conheça a si

mesmo.» Qualquer um poderia, com justa razão, ter-se enamorado de Narciso, mesmo quando ele era ainda uma criança. Aos 16 anos, seu caminho estava repleto de apaixonados de ambos os sexos, friamente rejeitados, tal era o obstinado orgulho que ele sentia da própria beleza.

Na caracterização da história conforme feita por Kury (2001, p. 276), há três versões possíveis: (1) as moças e as ninfas apaixonadas por Narciso, inconformadas pela indiferença do rapaz à sua corte e desejosas de vingança pela morte da ninfa Eco — vítima do amor por Narciso e incapaz de se comunicar com ele —, pedem vingança aos deuses, que fazem com que ele, cansado após uma caçada, debruce-se sobre as águas de uma fonte e feneça na imobilidade de contemplação da própria imagem; (2) um rapaz de nome Aminias apaixonou-se por Narciso, que faz pouco caso do assédio e manda, ao jovem apaixonado, uma espada, com que esta acaba por se suicidar e, nos últimos suspiros, pede vingança aos deuses, a qual se consubstancia quando Narciso, deparando com a impossibilidade da paixão por si próprio, ao ver sua imagem refletida numa fonte, tira a própria vida; (3) Narciso é irmão gêmeo de uma jovem tão bela quanto ele; a moça vem a morrer e, ao ver a sua própria imagem refletida nas águas de uma fonte, tem lenificado o sofrimento pela perda, dada a semelhança entre ambos.

Ao se debruçar sobre a feição clássica-literária da lenda, Robert McMahon vai a Ovídio e a suas *Metamorfoses* e conclui que a profecia de Tirésias introduz três temas capitais: «o autoconhecimento, o orgulho e a problemática da penetração interpretativa.» (MCHAMON, 1985, p. 65.) A impossibilidade de o jovem chegar à maturidade como condicionada pelo não conhecimento de si próprio acaba por instaurar um jogo entre o interior e o exterior: a beleza externa e a sua valorização contrastam com a feiura interna, que viria à tona pelo conhecimento da primeira. Eis aí a condenação do jovem, porque traz em si forças opostas que não é capaz de conciliar.

Dentre as recuperações modernas feitas da lenda, uma das que mais bem retrabalham os pontos de vista é a do escritor inglês Oscar Wilde, no poema em prosa «O Discípulo». No texto, a piscina das águas doces que eram os prazeres de Narciso — pois que nelas se mirava — converte-se numa piscina de lágrimas salgadas. Indagada sobre a tristeza gerada pela morte do jovem, «so beautiful was he»¹¹, a piscina responde: «But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ver my own beauty mirrored.»¹² (WILDE, 1994, p. 246.) No seu «Epigrama, Cecília Meireles, menos operando uma inversão de papéis e mais modernizando o que vai no peito atormentado do belo jovem, Cecília Meireles

¹¹ «tão belo ele era».

¹² «Mas eu amava Narciso porque, quando ele se reclinava em minhas margens e abaixava o olhar, no espelho de seus olhos eu via a minha própria beleza refletida.»

penetrará no íntimo da personagem para refletir sobre o que o atormenta.

O título do poema, «Epigrama», que está no livro *Vaga Música*, remete a um gênero que, em Grego Antigo, corresponde a «*epígramma*»; ou seja, «sobre o escrito» ou «sobre a inscrição» (MOISÉS, 1995, p. 190.) Massaud Moisés o define assim:

Entre os gregos, primitivamente, o epigrama era tomado em sentido etimológico: designava toda sorte de inscrição, em túmulos [...], monumentos, estátuas, medalhas, moedas, etc., em verso ou prosa, votada à lembrança de um acontecimento memorável ou de uma vida exemplar. [...] Mais tarde, tornando-se breve e conciso, o epigrama cristalizou-se como fôrma literária, e ampliou o raio de seus temas, abrangendo o culto à liberdade, o ódio aos tiranos, o vinho e o amor, a sátira. (MOISÉS, 1995, p. 190.)

Diz, ainda, Moisés que a transição dessa forma poética para o plano latino correspondeu a uma sedimentação da brevidade associada ao pendor satírico. Não é bem essa a feição encontrada no texto de Cecília Meireles, que, assim, parece guardar mais expressivas semelhanças com o conceito helênico do gênero quando de suas origens: relaciona-se à exaltação de ente passado (como o epitáfio e a elegia), não tem cunho satírico e é breve/condensado (o que, de resto, parece comum à tradição do gênero em diversos quadrantes históricos).

«Epigrama» é enunciado na segunda pessoa do singular — ou seja, nele, Narciso é destinatário da fala do eu poético — e oscila entre o pretérito perfeito e o pretérito imperfeito, o que denota estarem concluídas as condições expostas e, eventualmente, o passamento do ente mítico a que se destinam as palavras. Aqui, portanto, confirma-se a articulação entre o gênero grego, na feição já indicada, e uma personagem igualmente grega — o recorte do título do poema, portanto, não soará fortuito e circunstancial; antes, ajusta-se com precisão ao tom adotado e ao objeto que contempla.

O poema de Cecília Meireles é dividido em três breves estrofes (duas com três versos e a última com três), e as duas primeiras são encabeçadas pelo vocativo que traz o nome de Narciso. Na primeira, lê-se «Narciso, foste caluniado pelos homens, / por teres deixado cair, uma tarde, na água incolor; / a desfeita grinalda vermelha do teu sorriso.» (MEIRELES, 1985, p. 180). O signo mofino da beleza que o jovem carrega — e por sua indiferença aos mais, resultado da condição que traz em si — reveste-o de uma dimensão trágica; combinação, aqui, de um destino e de seu cumprimento. As águas em que se mira são a superfície em que, numa primeira percepção, parece chocar-se com a constatação da própria graça, materializada num sorriso que é como uma «desfeita grinalda». O que é encantamento e satisfação, à partida, converte-se

em motivo para choro; à partida, já se vê, porque o eu poético indica saber tudo aquilo que envolve a personagem, haja vista, insiste-se, os tempos verbais empregados. O destino não se vai cumprindo por etapas, antes, está traçado e consumado no momento da enunciação.

A colocação expressa do eu poético se faz na segunda estrofe, por meio do pronome pessoal. Apresentam-se, a esta altura, não apenas a detecção de ações da personagem e as suas consequências, mas também o que se passa em seu íntimo: «Narciso, eu sei que não sorrias para o teu vulto, dentro da onda: / sorrias para a onda, apenas que enlouquecera, e que sonhava / gerar no ritmo do seu corpo, ermo e indeciso,» (MEIRELES, 1985, p. 180.) Essa capacidade de olhar no interior de Narciso promove uma viragem no entendimento que se tenha do mito em sua feição primeva: o sorriso do belo jovem já não estará na constatação de sua beleza, mas naquilo que o integra às voltas da onda aquática. É como uma projeção que busca, na fixação em águas que se agitam, um senso de eternidade que é vedado ao homem. Nisso, a segunda estrofe joga nova luz sobre a primeira (se se considerar que a leitura desta é guiada pela tradição): passa-se a saber que não é exatamente para a própria beleza que Narciso sorri amargamente, mas, sim, para a onda em que seu vulto se reflete.

A última estrofe do poema — mais breve que as duas primeiras e cujo sentido está plenamente articulado à segunda — tem, no primeiro verso, a continuação da estrutura sintática do que o antecede: «a estátua de cristal que, sobre a tarde, a contemplava, / florindo para sempre, com o seu efêmero sorriso...» (MEIRELES, 1985, p. 180.) A sede de eternidade do belo reside num senso de doação: a água que ondeia na fonte, coroada pelo «efêmero sorriso», já animada pelo vulto e pelo olhar de Narciso, consiste numa associação fugaz; o «para sempre» nada mais é que o desejo da personagem que parece entender a eternidade das coisas. Não por acaso, a imagem da «estátua de cristal», anelada por Narciso, acaba por se constituir num dos polos da máxima de Hipócrates, retomada por Sêneca: «Inde illa maximi medicorum exclamatio est: 'uitam breuem esse, longam artem'». ¹³ (SENECA, 2019.) É um Narciso que vê, em analogia a uma elaboração humana — a estátua — a possibilidade de perdurar ao longo das épocas, já que os homens, eles mesmo, fenecem. O desejo daquele que vê as águas ondearem a anelada fixação em cristal não pode senão contrastar (do que é indício o sorriso de angústia) com uma realidade que se esvai: como a beleza, como as águas.

¹³ «Por isso, aquela expressão do pai da medicina: 'A vida é breve, a arte, longa'». (Trad. de Lúcia Sá Rebelo, Ellen Itanajara Neves Vranas e Gabriel Nocchi Macedo.) (SÊNeca, 2006, p. 25.)

4 Epílogo

Longe de esgotarem o potencial interpretativo dos quatro poemas, as leituras realizadas demonstraram alguns sentidos em que a recuperação, feita por Cecília Meireles, das personagens míticas greco-latinas, ao mesmo tempo em que cobra um conhecimento prévio dos entes figurados, enriquece-os, o mesmo sucedendo com a tradição. Ademais, a partir de ínfima ilustração, torna-se possível ver empreendidos alguns dos principais procedimentos poéticos da autora, tais como os jogos comparativos, a dilação entre o olhar e a realidade e, sobretudo, o filtro do imaginário, capaz de suplementar o que os sentidos captam do mundo à volta. Caronte, Diana e Narciso, ponto de partida das composições poéticas que se estudaram, não tomam banho no mesmo rio quando se banham nas águas da poesia moderna.

Referências

- AUERBACH, E. Vico e o Historicismo Estético. In: _____. *Ensaio de Literatura Ocidental: Filologia e Crítica*. S. Paulo: Duas Cidades; 34, 2007. p. 341-356.
- BEARD, M.; HENDERSON, J. *Antiguidade Clássica: uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.v. 1.
- CATULLUS, V. Carmen Dianae. Disponível em <<https://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml>>. Acesso em 12.1.2019.
- CATULO. *O Livro de Catulo*. S. Paulo: Edusp, 1998.
- CLARK, R. J. P. Oxy. 2078, Vat. gr. 2228, and Vergil's Charon. *The Classical Quarterly: new series*, Cambridge, v. 50, n. 1, p. 192-196, 2000.
- DAMASCENO, D. Poesia do Sensível e do Imaginário. In: MEIRELES, C. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. p. 13-36.
- ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: _____. *Ensaio*. S. Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- GORDON, A. E. On the Origin of Diana. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Baltimore, v. 63, p. 177-192, 1932.
- GRAVES, R. *Os Mitos Gregos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- JOLLES, A. *Formas Simples*. S. Paulo: Cultrix, 1976.
- KEATS, J. *Selected Poems*. 3. ed. London: Penguin, 1996.
- _____. Ode a uma Urna Grega. In: MARQUES, O. (Comp.). *O Livro de Outro da Poesia de Língua Inglesa: em Inglês e Português*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19__], p. 42-45.
- KEITH, A. L.; ABERNETHY, J. W. Vergil's Description of Hades. *The Sewanee Review*, Baltimore, v. 30, n.

3, p. 345-351, Jul. 1922.

KURY, A. da G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MCHAMON, R. The Christian Scripture of Ovid's Narcissus in the «Commedia». *Pacific Coast Philology*, Old Main, v. 20, n. 1-2, p. 65-69, Nov., 1985.

MEIRELES, C. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. 7. ed. S. Paulo: Cultrix, 1995.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. A Poesia de Cecília Meireles. *Revista de Letras*, Araraquara, v. 8-9 p. 58-77, 1966.

RAMOS, P. E. da S. Cecília Meireles. In: PAES, J. P.; MOISÉS, M. (Orgs.). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira: biográfico, crítico e bibliográfico*. S. Paulo: Cultrix, 1967. p. 153.

PRADO, J. B. T. Inter-Relações e Permanência da Poética Clássica. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (Orgs.). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade Greco-Romana*. S. Paulo: Escrituras, 2011. p. 51-69.

SENECA, L. A. *De Brevitate Vitæ*. Disponível em: <<https://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.brevita.shtml>>. Acesso em 2.1.2019.

SÊNECA. *Sobre a Brevidade da Vida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SULLIVAN, F. A. Charon, the Ferryman of the Dead. *The Classical Journal*, Chicago, v. 46, n. 1, p. 11-17, Oct. 1950.

VERGÍLIO. *Eneida*. 7. ed. S. Paulo: Cultrix, 2001.

VERGILIUS MARO, P. *Æneid VI*. Disponível em <<https://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen6.shtml>>. Acesso em 12.1.2019.

VERNANT, J.-P. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. S. Paulo: Martins Fontes, 2006.

WILDE, O. *Complete Short Fiction*. London: Penguin, 1994.

Recebido em 03/03/2019.
Aprovado em 17/05/2019.



Todos somos animais: uma leitura de “Encontro no jardim”, de Astrid Cabral

We are all animals: a reading of "Encontro no jardim", by Astrid Cabral

Ana Paula Cantarelli

<https://orcid.org/0000-0002-3813-7091>

Resumo: O presente trabalho é resultado de discussões sobre o livro *Jaula* (2006), de Astrid Cabral. Com o intuito de abordar a maneira como as relações entre homens e animais são representadas na referida obra, optei por, inicialmente, realizar um breve comentário sobre o conteúdo dos poemas que a constituem, discorrendo sobre o vínculo destes com o título da obra. A seguir, como ponto central do estudo, o poema “Encontro no jardim” foi posto em evidência através da identificação de elementos, em sua composição, que propiciam o encontro e o reconhecimento entre o animal humano e o animal não-humano.

Palavras-chave: *Jaula*; Astrid Cabral; Razão; Animalidade.

Abstract: This work is the result of discussions about the book *Jaula* (2006), by Astrid Cabral. In order to address the way in which the relationships between men and animals are represented in this work, I decided to initially comment briefly on the content of the poems that constitute it, discussing the link between them and the title of the work. Next, as a central point of the study, the poem "Encontro no jardim" was highlighted by the identification of elements, in their composition, that facilitate the encounter and recognition between the human and the nonhuman animal.

Keywords: *Jaula*; Astrid Cabral; Reason; Animalism.

Considerações Iniciais: Abrindo a jaula

"O bicho é meu amigo" (CABRAL, 2006, p. 29)

Jaula (2006), de autoria da amazonense Astrid Cabral, composto por quarenta poemas e um conto, devido ao seu título, aciona no imaginário do leitor situações nas quais os animais encontram-se em cativeiro; afinal, na cultura ocidental, é comum o uso de jaulas para aprisionar animais, sejam eles pequenos como pássaros ou grandes como elefantes. Compostas por barras de diferentes materiais espaçadas entre si, nos deparamos com jaulas em diversos cenários: podem estar presentes em residências, mantendo animais considerados de estimação em cativeiro, como também podem estar em zoológicos, mantendo animais selvagens reclusos para exibição. Mas, o que faz o homem criar esse tipo de aparato? Como ele decide quais animais capturar? E, principalmente, por que o homem priva outros animais de suas liberdades?

Podemos associar a captura e o aprisionamento de um animal à forma como o homem o percebe em contraste com sua própria identidade. A tentativa de definir uma essência da animalidade e uma essência do humano, historicamente, deparou-se com limites tênues que, ambigualmente, mostraram-se incapazes de sustentar grandes oposições. Como aponta Dominique Lestel (2011, p. 36), todas nossas tentativas de diferenciação, todas as oposições criadas por nós ("natureza/razão; instinto/inteligência; instinto/intuição"; etc.) "são muito pouco convincentes". Apesar da dificuldade em promover separações efetivas entre humanos e animais, a estes, socialmente, é concedido o papel de uma outridade. Maciel (2016, p.11), em *Literatura e animalidade*, aponta para a radicalidade dessa outridade, identificando a dificuldade que o homem tem em compreendê-la:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo em que nos assombam e desafiam a nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical.

A separação entre animais e humanos foi promovida, inicialmente, pelo cristianismo que associou a animalidade ao pecado, propagando a ideia de que o homem, para andar pelo caminho da igreja, necessitava rejeitar sua animalidade. Depois, na Modernidade, a razão

humana foi erigida como pedra fundamental da sociedade (PAZ, 1984). Apesar de os homens reconhecerem-se como animais, eles passaram a acrescentar a este termo o adjetivo "racional" como um diferenciador, fazendo com que, desde o início da Modernidade, sua forma de pensar e de perceber o mundo fosse tomada como soberana, em detrimento de qualquer outra forma de percepção que possa existir: "Afinal foi precisamente pela negação da animalidade que se forjou uma definição de humano ao longo dos séculos no mundo ocidental, não obstante a espécie humana seja, como se sabe, fundamentalmente animal" (MACIEL, 2016, p. 16). Como resultado, os animais, por não compartilharem da mesma racionalidade, foram desprezados. Embora a ferocidade do leão possa ser exaltada e a força do cavalo possa ser reconhecida, ao final, não dispor da racionalidade humana os converte em seres inferiores, conduzindo-os ao papel de animais domésticos ou de animais que podem ser exibidos em zoológicos.

No âmbito da filosofia ocidental, Michel de Montaigne despontou como um importante percussor do debate sobre a racionalidade. Em seu ensaio "Apologia de Raymond Sebond", o qual compõe o segundo volume de *Os Ensaíos*, publicado em 1580, ele questionou a razão ortodoxa empregada pelos humanos como critério diferenciador entre eles e os demais animais:

A presunção é a nossa doença natural e original. A mais calamitosa e frágil de todas as criaturas é o homem e ao mesmo tempo a mais orgulhosa. (...) É por vaidade dessa mesma imaginação que ele se iguala a Deus, que se atribui as características divinas, que seleciona a si mesmo e se separa da multidão das outras criaturas, divide em grupos os animais seus confrades e companheiros e distribui-lhes a porção de faculdades e de forças que bem lhe parece. Como conhece ele, por obra da inteligência, os movimentos internos e secretos dos animais? Por qual comparação entre eles e nós conclui sobre a estupidez que lhes atribui? (MONTAIGNE, 2006, p.181).

Em sua argumentação, Montaigne faz referências a atributos que são tidos como exclusivos do homem (habilidades matemáticas e linguagem, por exemplo) e que podem ser verificados, através de observação, também em outros animais, destacando nossa limitação em conhecer e julgar outros seres. Em seu ensaio, ele defende que diversos grupos de animais são capazes de demonstrar conhecimentos específicos mais apurados que os humanos, tornando infundada nossa pretensa superioridade. Mas, se a religião, a filosofia e a ciência promoveram e solidificaram fronteiras entre humanos e animais, qual o caminho para a realização de uma aproximação, de um processo de reconhecimento? Jacques Derrida, em *O animal que logo sou (A seguir)*, parece ter a resposta: a poesia. Segundo ele, a poesia tem a potencialidade de "passar as fronteiras entre o homem e o animal" (DERRIDA, 2002, p. 14).

Astrid Cabral, em *Jaula*, demonstra estar ciente desse poder da poesia. Ao longo do livro, ela

realiza um movimento de reconhecimento e de aproximação - o qual se intensifica com o passar dos poemas - através da apresentação de diferentes seres em contato com humanos, como, por exemplo, pássaros, tartarugas, elefantes, serpentes, peixes, cavalos, etc. Os poemas iniciais dialogam com uma tradição literária que se valia de características animais associadas a sentimentos humanos, expressando, através de metáforas, uma correspondência entre animais e humanos, como nos poemas "Cave Canem" ("Dentro de mim há cachorros/ que uivam em horas de raiva/ contra as jaulas da cortesia/ e as coleiras do bom senso" – CABRAL, 2006, p. 25) e "Onça sem pelo" ("Não é por conta do medo/ que não encaro de frente/ essa onça sem pelo./ Amoitada em mim/ não lhe vejo a cara./ Só vislumbro no espelho/ o rastro das patas" – CABRAL, 2006, p. 26). Tal tradição, ao realizar esse tipo de associação, apresenta o humano como permeado por sentimentos que eram associados aos animais (ódio, raiva, ferocidade, agressividade, entre outros) e que, por conseguinte, possuíam um traço não compatível com a racionalidade humana, o que lhes conferia um caráter negativo. Nos poemas iniciais, Cabral dialoga com essa tradição, mostrando-se ciente dela. Mas, seus sujeitos-líricos abandonam esse tipo de relação com o caminhar do livro, passando à construção de um ambiente onírico, no qual há um contato entre o eu-lírico e os animais, como nos poemas "Cavalos de sonho" ("Solto meus cavalos/ de sonho no hipódromo/ deserto e vago" – CABRAL, 2006, p. 30) e "Boiúna" ("Na preamar do meu sonho/ boia essa baita boiúna" – CABRAL, 2006, p. 43). Esse contato promove uma aproximação entre humano e animal, a qual, ao ocorrer no ambiente onírico, mostra-se ainda irreal, embora possa ser percebida como uma vontade a ser concretizada.

Na sequência do livro, encontramos poemas que manifestam o reconhecimento desse outro sujeito, desses tantos animais que compartilham o espaço com o humano. A percepção do outro se dá de forma respeitosa, mas, ao mesmo tempo, é mediada por um espanto, por um estranhamento. Isso pode ser percebido em poemas como "Os búfalos" ("Em Marajó, os búfalos/ pastam à flor da terra/ ou nos alagados do fundo./ (...) Alguns, para o espanto dos viajantes,/ não rejeitam o jugo das carroças" – CABRAL, 2006, p. 34) e "Na pousada dos Guarás" ("A ararajuba/ de sol e selva vestida/ solta-se do galho e pousa/ para espanto do turista/ na mesa onde repousa/ o lauto café da manhã" – CABRAL, 2006, p. 36). A esses poemas, seguem outros nos quais o processo de reconhecimento do animal é mediado por uma aproximação com o humano, chegando, em alguns momentos, a uma relação de amizade, como em "Bicho-de-sete-cabeças" ("à medida que envelheço/ digo: o bicho é meu amigo./ Não, não há porque maldar/ envenenando o sossego" – CABRAL, 2006, p. 29). Em outros, há um processo no qual o homem, ao perceber o animal, aproxima-o do humano, como em "Parentesco" ("Antes só conhecia o tucunaré/ da banca do mercado, ensanguentado/ ou saltitante no bojo da canoa/ abicando na

praia do Rio Negro./ (...) Passei a sentir-me sua parenta/ vendo o tucunaré super-humano" – CABRAL, 2006, p. 37) e, em outros, há uma atitude inversa, de reconhecimento do animal no humano, como em "Encontro no jardim" ("Súbito/ a revelação/ em luz se acende:/ um segredo a nos unir/ dá cabo do medo./ (...) Eu também ser de veneno./ Eu também ser inepto ao voo./ Ambas inquilinas do mesmo solo" – CABRAL, 2006, p. 53). Nesses casos, há uma aproximação que ignora a questão da racionalidade e busca, no outro, traços de similaridade. A poesia, assim, problematiza as fronteiras entre o humano e o animal, diminuindo a separação entre eles, permitindo que a jaula comece a ser aberta. No processo de abertura da jaula, as relações se invertem. Não são mais os animais que, por não compartilharem da razão humana, são inferiores, mas sim os homens que se mostram inaptos para compreendê-los: "Tal o olhasse sem enxergá-lo/ conheço-lhe o passarê/ sem jamais decifrar-lhe a voz./ Não é de hoje que me aflige/ essa terrível surdez/ a vedar-me sua mensagem./ Céus, são tantas linguagens/ que sempre me deixam à margem/ cega ao que pássaros sabem" (CABRAL, 2006, p. 69). Maciel (2016, p. 120), ao abordar esse processo de reconhecimento de que os animais possuem conhecimentos sobre o mundo, afirma que "admitir o animal como sujeito é também reconhecer que ele é dotado de saberes sobre o mundo, haja vista a inquietante complexidade da existência dos viventes não humanos".

Os poemas de Cabral tocam em pontos delicados, incomodando o leitor, obrigando-o a refletir sobre suas atitudes frente aos animais ("E homens surdos/ não ouvem o berro do boi/ conduzido ao curro/ E homens cegos/ não veem o sangue vivo/ do boi mungido quente", CABRAL, 2006, p. 57) ao mesmo tempo em que expõem ao homem sua própria animalidade. Ao aproximar esses seres, destacando a postura assumida pelos humanos, Cabral questiona a dualidade razão X natureza, indicando que a primeira está associada com a inferiorização, a dor, o sofrimento e a morte daquele que não a possui. Assim, abrir a jaula está relacionado, nos poemas, com entender a posição do outro, mostrar-se disponível a compreendê-lo, reconhecê-lo como um ser vivo e reconhecer no humano o animal. Nessa aproximação, as grades caem por terra, as separações tornam-se ínfimas e as aproximações ocorrem através do que todos têm em comum: a animalidade.

Muitos são os caminhos a serem explorados em *Jaula*. Contudo, neste texto, dedico-me a discutir, de forma pontual, o poema "Encontro no jardim", no qual uma mulher e uma serpente passam por um processo de reconhecimento. A escolha por esse poema reside no fato de ele, a meu ver, constituir-se como uma espécie de marco dentro do livro, uma vez que o processo de reconhecimento sobre o qual versa seu conteúdo aproxima o humano do animal, estabelecendo um vínculo entre eles. Os poemas que o antecedem já haviam delineado tal processo, mas é

"Encontro no jardim" aquele que o efetivará de fato. Assim, nas páginas seguintes, pretendo abordar o conteúdo desse texto literário, com o intuito de identificar quais elementos se sobressaem na construção dos significados, partindo do encontro e do reconhecimento entre o animal humano e o animal não-humano.

Um interessante encontro

Nesta parte do texto, quero me centrar na análise do poema "Encontro no jardim", um dos textos literários mais conhecidos de Astrid Cabral. "Encontro no jardim" apresenta quarenta e três versos, divididos em quatro estrofes. A disposição dos versos na página remete à sinuosidade do corpo de uma serpente, como se essa se movesse entre a relva de um jardim em um constante vai-e-vem, ocupando todos os espaços, fazendo sua presença visível tanto pela forma como os versos encontram-se distribuídos quanto pelo conteúdo do texto:

Ondulando
o corpo
réptil
sempre
à frente
rente
ao solo
graças
à oculta
mola
a cobra
ágil
desenhava
seu caminho
no verde. (CABRAL, 2006, p. 52).

O poema trata do encontro entre uma mulher e uma serpente em um jardim. Esse encontro pode ser associado, inicialmente, com o encontro bíblico entre Eva e a serpente no Jardim do Éden, narrado no *Antigo Testamento*, Livro do Gênesis. Segundo o texto bíblico, Adão e Eva, os primeiros humanos a habitarem a terra, viviam em um jardim que lhes provia todo o necessário para a sua sobrevivência. Entretanto, foram expressamente proibidos por Deus de comer o fruto de uma árvore em particular. Um dia, a serpente aproximou-se de Eva e ofereceu-lhe o fruto proibido, oriundo da árvore da ciência (do conhecimento do bem e do mal). Eva compartilhou o fruto com Adão. Deus, furioso com a desobediência do casal, expulsou-os do Éden, condenando-os a uma vida de sofrimentos e dores. A serpente, no texto bíblico, é associada com a figura do demônio, acumulando sobre si diversas características negativas. Ela é o animal

que simboliza o pecado, sendo a responsável por condenar o casal a vagar em uma terra que lhes era hostil. Mas, a serpente não carrega sozinha essa culpa. Eva a partilha com ela. A figura da mulher é atrelada, no referido texto, à curiosidade e à irresponsabilidade. Se Eva não tivesse se deixado seduzir pela serpente, a história da humanidade seria outra. Adão, por sua vez, é tido como o menos culpado, pois, ingenuamente, confiou em sua companheira. Não quero discutir aqui as implicações que tal texto acarretou na história ocidental. Meu foco está na recriação deste encontro entre humano e animal no poema "Encontro no jardim".

Cabral escolheu também um jardim para promover o encontro, cujas protagonistas são, uma vez mais, uma serpente e uma mulher. Mas, de forma diferente do mito bíblico, a sabedoria, neste caso, não é ofertada através de uma fruta, mas sim através de uma troca de olhares que conduz ao reconhecimento do outro. A serpente de Cabral desliza entre a relva até o momento em que se depara com a mulher. Então, parada, ergue a parte frontal de seu corpo, elevando-se, permitindo que seus olhos se encontrem ("Olhei-a frente a frente/ sua cabeça/ erguida em talo/ eu entalada/ o colo em sobressalto" – CABRAL, 2006, p. 52). Essa troca de olhares (olhos nos olhos) coloca a mulher e a serpente na mesma posição, permitindo que ambas se observem e se confrontem. O primeiro momento do encontro promove, na mulher, inquietação, a qual logo é substituída pelo asco devido à sensação de estranhamento. Os corpos diferentes são postos em evidência: "Sensação de asco/ me percorrendo/ inteira/ tamanha a estranheza/ de cores e contornos/ postos em confronto" (CABRAL, 2006, p. 52).

Paradas, mulher e serpente, ambas fitando-se mutuamente, conseguem superar o estranhamento e encontrar algo que as conecte: o reconhecimento do compartilhamento de uma existência no mesmo tempo e lugar e de uma essência animal: "Súbito/ a revelação/ em luz se acende:/ um segredo a nos unir/ dá cabo do medo./ (...) Eu também ser de veneno./ Eu também ser inepto ao voo./ Ambas inquilinas do mesmo solo/ Ambas coincidentes no tempo" (CABRAL, 2006, p. 53). Esse reconhecimento aproxima-as, rompe com o estranhamento ("Então eu toco sem nojo/ o corpo da exótica irmã" – CABRAL, 2006, p. 53) e promove uma confrontação, a qual, através da perspectiva de Dominique Lestel (2011, p, 24), pode ser tida como esclarecedora: "A identidade do homem e a do animal se iluminam a partir de sua mútua confrontação". A proximidade pele a pele e o emprego do termo "irmã" para um ser tão distinto fisicamente aproximam a mulher e a serpente pelo que ambas compartilham: a animalidade.

Enquanto a ciência e a filosofia ocidentais assumiram o papel de diferenciar o humano do animal a partir de critérios forjados na racionalidade, a literatura, a seu modo, também sondou a alteridade animal, a qual tanto instigou a imaginação humana ao longo do tempo. A presença do animal na literatura demonstra uma necessidade não apenas de aprender algo sobre

ele, mas também de recuperar, de reconhecer, nossa própria animalidade, a qual foi recalçada ao longo dos séculos, sendo tratada como algo negativo. Se, como defende Derrida (2002), somente a poesia é capaz de desconstruir as barreiras que nossa sociedade ergueu para separar os homens dos demais animais e, de certo modo, de desfazer as grades que estruturam as jaulas, então "Encontro no jardim" traz em seu cerne uma forma de conhecimento que somente pode ser partilhada literariamente: a conexão com nossa animalidade através de um processo de autoconhecimento. Esse saber nos expulsa do lugar de destaque que assumimos ao tratar nossa forma de racionalidade como soberana em detrimento de outros seres e nos obriga ao reconhecimento do outro como um ser com o qual compartilhamos o ato de estar no mundo e a sabedoria que construímos através de nossa existência. Astrid Cabral tenta solucionar o descompasso existente entre homem e animal, produzido ao longo da história, desconstruindo certos edifícios discursivos enquanto desenvolve um trabalho de reordenação/ recriação, através da modificação do paradigma do olhar poético, promovendo a aproximação desses seres.

É possível reconhecer um diálogo do poema de Cabral com *O animal que logo sou* (*A seguir*), de Jacques Derrida, não apenas porque o filósofo exalta a poesia como forma de apreensão da animalidade no homem, mas também porque, neste texto, delinea-se um encontro entre humano (Derrida) e animal (um gato) promovido através do olhar. Derrida inicia o texto com alguns questionamentos:

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?
Que animal? O outro.
Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade, de vencer o incômodo.
Por que essa dificuldade?
Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade em calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo oposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. (DERRIDA, 2002, p. 15)

Quem é esse outro a quem ele se refere? É um outro ser vivente, humano ou animal que compartilha com ele o ato de estar no mundo e a essência de estar vivo. Mas, se ambos, autor e animal, compartilham, em essência, de uma animalidade, por que o desconforto no momento em que o filósofo se viu nu diante do olhar de seu gato? Porque é nesse momento que o filósofo se reconheceu como animal frente ao olhar de outro animal, sentindo-se constrangido em sentir vergonha de sua nudez: "Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal" (DERRIDA, 2002, p. 16); "Vergonha de quê e diante de quem? Vergonha de estar nu como um animal" (DERRIDA, 2002, p. 17), afinal, como ele mesmo aponta, "em princípio, excetuando-

se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir" (DERRIDA, 2002, p. 17). Saber-se observado, faz com que ele se dê conta de que este outro (o gato) é ciente de sua existência (do filósofo) enquanto um ser que vive no mesmo espaço. Essa troca de olhares é o que promove o reconhecimento, o questionamento, a confrontação, pois Derrida percebe que esse outro animal o observa, o analisa: é um processo mútuo de percepção desencadeado através do olhar. Vale destacar que, para que a troca de olhares ocorra, é necessária uma proximidade corporal (o que nem sempre acontece num zoológico), possibilitando uma tomada de consciência do outro: há um traspasse de fronteiras, permitindo que o humano se reconheça no outro animal. É a mesma troca de olhares que ocorre em "Encontro no jardim". Embora os sentimentos vivenciados pelo filósofo não sejam os vivenciados pela mulher ao se deparar com a serpente, ambos os encontros promovem um processo de reconhecimento de suas próprias animalidades através da troca de olhares.

Quero destacar a importância da escolha do olhar como recurso para proporcionar o reconhecimento. Maciel (2016, p. 98), ao tratar da dificuldade humana em compreender e abordar o animal, aponta a ausência de uma linguagem compartilhada como a responsável pelo afastamento: "Todo animal – tomado em sua singularidade – sempre escapa às tentativas humanas de apreendê-lo, visto que entre ele e os humanos predomina a ausência de uma linguagem comum, ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença de um em relação ao outro". Ela refere-se a uma forma de expressão verbal que, ao não ser comum para homens e animais, dificulta a compreensão entre esses seres. Em "Encontro no jardim", serpente e mulher não possuem a mesma linguagem, mas ambas compartilham o estar no mundo e o fato de serem seres que nele atuam, o que vem a ser mais forte que qualquer expressão verbal. Não há um discurso racional lógico. Há uma sensação. O conhecimento proveniente da troca de olhares manifesta-se pelos sentidos e, embora não permita nem à mulher conhecer e/ou acessar a identidade da serpente nem ao filósofo fazer o mesmo com seu gato, oferta a oportunidade do autoconhecimento aos seres humanos que o vivenciaram.

Um dos pontos mais relevantes do poema "Encontro no jardim", e talvez sua grande chave de leitura, reside no fato de ele ter sido capaz de promover a criação de um espaço no qual o ato de sentir é o que produz conhecimento. Através do reconhecimento de um outro ser vivo, o qual não é humano, da percepção desse outro como um ser pleno de vida, da correspondência eu-outro na qual ambos partilham de um sentimento, de uma sensação, ocorre um encontro que transcende a racionalidade humana. Há um texto de Derrida (2003, p. 08), intitulado de "Ches cos'è la poesia?", no qual ele afirma: "Chamo poema àquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim aquilo que a palavra coração parece querer dizer e que na minha

língua mal distingo da palavra coração". Nessa sentença, Derrida atrela a poesia à capacidade de alcançar sentidos e sentimentos que não são racionalizáveis, de ir além do raciocínio lógico. "Encontro no jardim" faz isso. Através de uma troca de olhares ocorre a aceitação do outro, desconstruindo a representação animal estruturada a partir do pecado, do estranho, do desconhecido, do inferior, promovendo uma aproximação entre o que é considerado culturalmente como pertencente ao humano e o que é concernente ao mundo natural. Já não há jaulas, há apenas o que o eu lírico chama de "irmãs": seres unidos pela essência da animalidade, pela existência no mesmo tempo e espaço.

Considerações finais

Nesse estudo, ao selecionar *Jaula* como objeto de discussão, deparei-me com poemas que realizam um movimento de evolução ao longo do livro, indo desde uma tradição literária que se valia de metáforas para associar humanos e animais até o reconhecimento, por parte dos eu-líricos, de suas próprias animalidades irmanando-se com outros seres, pois, conforme afirma Lestel (2011, p. 40), "o animal não habita apenas as casas, os quintais ou os campos do homem; ele povoa seu espírito e sua imaginação, seus medos e suas crenças". Esse processo de escrita nos permite indagar: ao se isolar do convívio com outros animais, não teria o homem construído uma jaula para si próprio, distanciando-se dos demais animais por orgulho e arrogância?

Se considerarmos os argumentos empregados por Montaigne, no ensaio "Apologia de Raymond Sebond", para questionar a forma como o homem se relaciona com os demais animais, atribuindo a estes características e capacidades que considera adequadas, podemos pensar que quem está efetivamente enjaulado é o homem: preso em sua arrogância, em sua insensibilidade e em seu orgulho. Sob esse prisma, o ser humano encarcerou-se em uma jaula por ele mesmo construída no momento em que tomou a sua racionalidade para forjar uma superioridade frente aos animais, considerando-se em uma posição que lhe permite dispor dos destinos e das existências de outros. Assim, *Jaula* pode ser percebido como um livro que derruba as barreiras que o próprio homem criou para distanciar-se dos demais seres. O reconhecimento que ocorre entre o eu-lírico e a serpente, em "Encontro no jardim", é um exemplo dessa libertação da jaula: a mulher ao deparar-se com o animal, inicialmente, vê-se espantada, depois vivencia o asco, para, por fim, experimentar a sensação de cumplicidade, de irmandade. O espanto e o asco poderiam conduzir ao movimento de afastar-se do animal. Porém, através da troca de olhares, o eu-lírico reconhece a serpente como um ser em igual situação, habitando o mesmo espaço, existindo no mesmo tempo. Isso desconstrói qualquer argumento que as separe,

levando a mulher a sair da jaula.

Essa forma de escrita, que pode ser verificada ao longo dos poemas do livro analisado, contém uma sutileza e uma delicadeza que são particulares à Astrid Cabral. Sua forma de abordar a natureza e os seres que a constituem envolve uma inversão na forma como estes são olhados. Os animais são postos em evidência. Suas interações com os humanos são permeadas de atitudes de aceitação do outro. Há uma disponibilidade dos eu-líricos para o estabelecimento do contato. Cabral converteu, em *Jaula*, o que foi tido, historicamente, como externo, como alheio, em familiar e próximo, promovendo um reconhecimento da animalidade presente no humano, aceitando as diferenças entre os seres, mas, principalmente, exaltando suas similaridades, afinal, "o bicho é meu amigo" (CABRAL, 2006, p. 29)

Referências

- CABRAL, A. *Jaula*. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.
- DERRIDA, J. *Che Cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Lisboa: Ângelus Novus, 2003.
- _____. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- LESTEL, D. A animalidade, o humano e as "comunidades híbridas". In: MACIEL, M. E. (Org.) *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 23-53
- MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2016.
- MONTAIGNE, M. de. Apologia de Raymond Sebond. In: _____. *Os Ensaíos: Livro II*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 157-407
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Recebido em: 03/12/2018.

Aceito em: 03/05/2019.



Entre recalques e hibridismos: marcas pós-coloniais no conto “O efeito estufa”, de João Melo

Between repressions and hybridity: postcolonial marks in the tale "The greenhouse effect", by João Melo

Francisco das Chagas Souza Costa
<https://orcid.org/0000-0001-8476-8014>

Resumo: Na rota dos estudos pós-coloniais aplicados ao texto literário, o presente artigo objetiva apresentar uma reflexão acerca de alguns resquícios traumáticos e dos hibridismos culturais oriundos do processo de colonização portuguesa em Angola a partir da literatura de João Melo, tendo como *corpus* específico o conto “O efeito estufa” o qual faz parte da obra “Filhos da Pátria”. Centrado no protagonista Charles Dupret, o conto analisado mostra as nuances de um processo de hibridização e de forte recalque presente nos sujeitos que foram submetidos à empreitada dos colonizadores. O caráter psicocultural é marcante nessa narrativa o qual é representado com um tom irônico pelo autor, pois a visão nacionalista-racial do personagem principal é posta como despropositada, tornando-se, portanto, ridícula. Como suporte teórico para esse conjunto de ideias recorre-se a estudiosos como Bhabha (1998), Said (1990,2007), Fanon (2008), entre outros. Tem-se a expectativa de contribuir com as discussões da incipiente forma de abordagem do texto literário denominada de crítica pós-colonial.

Palavras-chave: Angola; Hibridismo; Pós-colonial; Recalque.

Abstract: In the course of the postcolonial studies applied to the literary text, the present article aims to present a reflection about some traumas and cultural hybrids originating from the process of Portuguese colonization in Angola from the literature of João Melo, having as a specific corpus the tale "Greenhouse effect" which is part of the work "Sons of the Motherland". Centered on the protagonist Charles Dupret, the tale analyzed shows the nuances of a process of hybridization and

strong repression present in the subjects who were submitted to the colonizers. The psycho-cultural character is striking in this narrative which is represented with an ironic tone by the author, for the nationalist-racial vision of the main character is put as unreasonable, thus becoming ridiculous. As a theoretical support for this set of ideas, scholars such as Bhabha (1998), Said (1990,2007), Fanon (2008), and others are used. It is hoped to contribute with the discussions of the incipient form of approach of the literary text denominated of postcolonial criticism.

Keywords: Angola; Hybridism; Postcolonial; Recalque.

Considerações Iniciais

O modo como o processo de colonização portuguesa, em países africanos, se configurou e os seus reflexos na cultura e na vida social dessas comunidades nativas, são por demais diversos e heterogêneos. Dessa forma, determiná-los, categoricamente, seria uma pretensão utópica. O que se pode, nesse caso, é perceber alguma nuance do vasto e marcante legado dessa relação, por vezes conflituosa, entre metrópole e colônia.

A partir desse ponto, é plausível tentar uma compreensão razoável no tocante à constituição dos sujeitos colonizados que estão em incessante processo de vir a ser, uma vez que a influência externa ocasionou uma quebra de traços culturais e da própria identidade desses povos os quais passam a conviver com uma realidade que é híbrida e, por isso, ligada a toda uma herança colonial. Assim, aspectos como língua, religião, costumes, organização e práticas políticas, atividades econômicas, entre outros, são inseridas em espaços que acabam perdendo sua autonomia e são submetidas a uma nova configuração sociocultural na qual o passado (pré-colonial) e o presente (pós-colonial) se chocam e podem resultar em recalques ou uma espécie de fuga para não reconhecer as marcas históricas deixadas pela colonização. O entendimento de que não é exequível alcançar uma autenticidade após essa fusão de culturas parece ser o mais razoável, já que o hibridismo, nessa lógica, tornou-se patente e irreversível.

A arte literária, nesse sentido, insere-se como uma manifestação cultural ímpar na capacidade de representação de vários aspectos de uma coletividade que teve alterações consideráveis de seu cotidiano devido a empreitada colonizadora. A própria noção de pós-colonialismo, no escopo da literatura, remete a contextos históricos, espaço-temporais e culturais nos quais a identidade de sujeitos é reformulada diante de um mundo cujas fronteiras de nacionalidade acabam sendo rompidas.

O Colonialismo de vertente portuguesa, nessa conjuntura, tem no continente africano um viés distinto do que foi realizado no Brasil. Em terras brasileiras, o indivíduo português é assimilado por um processo de mestiçagem de forma tão densa que a consequência foi a

construção de uma identidade peculiar capaz de se mostrar como algo novo a ponto de negar, com veemência, aspectos da matriz europeia. Em África há um maior distanciamento entre portugueses e autóctones, ou seja, o colonizador não foi absorvido pela conjuntura de interação com os sujeitos colonizados, o que reduziu o processo de mistura racial se comparado à antiga colônia portuguesa no continente americano.

Sendo assim, a construção de um imaginário de superioridade do branco europeu em relação ao negro africano causa uma imposição cultural que provoca traumas em indivíduos que ao longo do processo histórico tiveram abalos psicológicos no que se refere a um sentimento de inferioridade que foi sendo inserido de modo sistemático. Em outras palavras, pode-se dizer que a dominação de um território pertencente a outros povos e culturas, ocorreu não só através da força física, mas também, com uma inserção de ideologias que acabaram controlando a mente de grande parte dos indivíduos das sociedades subjugadas.

A situação de Angola, nessa conjuntura, é um caso paradigmático, pois o demorado e sofrido processo de independência fez com que os resquícios deixados pelos colonizadores portugueses não fossem digeridos de forma satisfatória. Com isso, uma série de desajustes são pertinentes na constituição da identidade dos sujeitos angolanos. De outro modo, pode-se dizer que o choque causado pelas mudanças de natureza político-cultural implantadas pelo colonizador trouxe à mente desses indivíduos a necessidade de uma redescoberta das suas raízes identitárias.

Um dos roteiros mais frequentes nessa luta por um autorreconhecimento do sujeito pós-colonial, é a opção por um nacionalismo extremado coadunado, nesse caso da África, ao elemento racial. Não obstante, os radicalismos que envolvem conceitos de nação e raça, os movimentos em defesa da libertação do colonialismo português têm em seu bojo a ascensão de uma classe intelectual de indivíduos colonizados que passaram a refletir acerca das perdas e ganhos de todo processo de colonização. É lógico que, de forma pragmática, a conquista da independência política dos países luso-africanos, que veio a se concretizar apenas na segunda metade do século XX, envolveu a luta armada e o terror da guerra civil.

Assim, após todo esse doloroso processo de separação, ocorre a tentativa do que se pode chamar de descolonização. A reafirmação de elementos culturais e da própria condição racial parece ser o cerne do pensamento de indivíduos que precisam se reencontrar para definir quem realmente são. Embora já "contaminados" pelo "outro", alguns sujeitos colonizados tentam negar a sua própria formação híbrida.

Tal circunstância parece ficar evidenciada em algumas representações literárias nas quais os personagens (representantes dos sujeitos colonizados) simbolizam essa caricatura de sujeitos

que se engajam, com veemência, contra todo um arcabouço cultural que se misturou à cultura dos nativos. É possível constatar uma amostra dessas contradições, nas quais recalques e hibridismos se contrabalançam no conto "O efeito estufa" do angolano João Melo. Um estudo cuidadoso do referido conto pode revelar o quanto é necessário superar os traumas de um período conturbado que envolveu inúmeros territórios que até então eram intactos em relação à influência ocidental.

Sendo assim, a análise que se propõe do supracitado conto do escritor de Angola se direciona a um viés no qual se percebe a necessidade da superação de sentimentos de inferioridade que resultam em ideias e ações contraditórias, já que buscam não reconhecer a constituição, inevitavelmente, híbrida daqueles que, querendo ou não, estiveram sob o domínio das práticas coloniais.

Para tal intento, entende-se que é pertinente realizar uma breve contextualização da teoria pós-colonial (o que se faz na primeira parte). Em seguida, passa-se à análise do referido conto, tendo as implicações teóricas como suporte. A hipótese basilar desse conjunto de ideias é que o texto de João Melo parece trazer, em sua essência, a concepção de que não há mais espaço para posturas radicais nas quais o passado colonial é retomado para se estabelecer antagonismos de qualquer natureza. Coadunado com o pensamento desse escritor angolano, parece estar Homi Bhabha (1998) que tem proeminência nos estudos pós-coloniais na atualidade e se destaca pelo caráter moderado de suas posições ideológicas.

2. A teoria pós-colonial e a representação político-literária

As teorias de abordagem do texto literário surgem a partir de contextos históricos que refletem a forma como a sociedade se enxerga perante as mudanças, os roteiros e as experiências vivenciadas. Assim, seria possível indagar: Como surgiu a teoria pós-colonial? Em que espaço? Com quais intenções? Embora não se pretenda oferecer uma resposta cabal e definitiva, é razoável postular que a chamada crítica pós-colonial (fazendo referência aos estudos literários) tem sua gênese no processo de independência das colônias, sobretudo africanas e asiáticas, e se aprofunda quando, mesmo com certa autonomia política, o imaginário coletivo das ex-colônias ainda se aprisiona ao passado recente de subserviência.

Assim, a ideia de pós-colonialismo não representa uma ruptura categórica com o processo histórico da colonização. No caso, o termo "pós", além do valor semântico temporal, que remete ao período posterior à independência política, indica uma nova fase pautada na ressignificação de uma identidade mestiça que dialoga, inevitavelmente, com o passado e o

presente. Nessa linha de pensamento, Said expressa o seguinte:

A invocação do passado constituiu uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras (2007, p.31-32).

O comentário do teórico acima citado, expoente na construção da teoria pós-colonial, deixa patente que existe a premência de uma reinterpretação das relações que foram estabelecidas no passado entre povos de culturas distintas. Desse modo, poder-se-á reescrever os fatos de maneira mais imparcial onde não prevaleça a voz do vencedor.

Em relação aos agentes formuladores dessa corrente teórica, é sabido que: grande parte dos estudiosos que ajudaram a desenvolver essa teoria, que busca outorgar uma nova representação cultural aos sujeitos colonizados enquanto detentores de discursos próprios e, portanto, capazes de representar a si mesmos, estão em um espaço de diálogo entre o que se chama de ocidente (dominantes) e oriente (subalternos). Assim, em sua maioria, professores de renomadas universidades da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, esses teóricos de origem "periférica" são responsáveis pela disseminação de um novo modo de pensar as relações culturais e de representação simbólica entre o que, em tempos de outrora, se denominava metrópole e colônia.

Sendo assim, quanto ao lugar de manifestação da teoria pós-colonial, pode-se dizer que não é fixo, pois os indivíduos que se "engajam" nessa proposta teórica subversiva, no sentido positivo do termo, embora oriundos de espaços colonizados, vivenciam a experiência de uma vida ocidental. Para Bonnici (1998) a crítica pós-colonial surge como uma alternativa teórica que visa compreender as influências imperialistas em aspectos culturais de povos que foram marginalizados e oprimidos em decorrência do processo colonial.

Além disso, não é hiperbólico considerar que essa incipiente forma de abordagem teórica, que envolve a arte literária, se propõe a uma nova configuração epistemológica e cultural dos povos colonizados para que os mesmos possam se equiparar aos países historicamente imperialistas. Reitera-se, portanto, que a possibilidade de as ex-colônias poderem expressar por conta própria a sua identidade, está, portanto, no cerne da questão pós-colonial.

Levando em consideração as complexas relações entre povos de naturezas distintas e a necessidade que o ser humano sempre teve de subjugar o outro, poder-se-ia pensar que a teoria

pós-colonial, como muitas teorias do campo acadêmico, não se aplicaria numa realidade mais pragmática. Tal pensamento parece equivocado, pois, não obstante se discuta uma necessidade supostamente quimérica de equidade na representação cultural e epistemológica entre sociedades que se colocaram como antagônicas (superior versus inferior), o pensamento pós-colonial atua na rota de uma mudança de ideologia que parte do próprio sujeito posto como subalterno.

Como um processo de conscientização de que os indivíduos devem estar livres para se autodeterminarem, a crítica pós-colonial, desse modo, intenta uma reformulação dos sujeitos, dos espaços e das relações de poder em mundo marcado pela globalidade. Nesse sentido, a teoria pós-colonial tem um componente político relevante, pois pressupõe uma reconfiguração de poder simbólico entre espaços que historicamente se mantêm em posição antagônica. Com isso, a desconstrução de uma ideologia que pauta a superioridade do mundo ocidental perpassa por um processo de inserção de novas ideias e do reconhecimento de todo arcabouço sociocultural das comunidades subjugadas na ação colonizatória.

Nessa empreitada que envolve a tentativa de metamorfose de um pensamento centrado na cultura ocidental o qual Said (1990) denominou de orientalismo, a arte e a crítica literária se inserem como instrumentos pragmáticos na reconstituição de consciências que passam a compreender as diferenças socioculturais não mais como binarismos ou hegemonia de uma sociedade sobre a outra.

A propósito, em sua obra *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, considerada o marco da teoria pós-colonial, Said assevera que:

[...] o que temos de respeitar e tentar apreender é a força nua e sólida do discurso orientalista, os seus laços muito íntimos com as instituições sócio-econômicas e políticas capacitantes, e a sua terrível durabilidade. Afinal, qualquer sistema de ideias que possa permanecer inalterado como sabedoria que se pode ensinar (em academias, livros, congressos, universidades e institutos de relações exteriores) desde o período de Ernest Renan no final da década de 1840 até o presente nos Estados Unidos deve ser algo mais formidável que uma mera coleção de mentiras. O orientalismo, portanto, não é uma fantasia avoadada da Europa sobre o oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em houve, por muitas gerações, um considerável investimento material. O investimento continuado fez do orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o oriente, uma tela aceitável para filtrar o oriente para a consciência ocidental, assim como esse mesmo investimento multiplicou – na verdade, tornou realmente produtivas – as declarações que proliferaram a partir do oriente para a cultura geral. (1990, p. 09)

Uma análise atenta das palavras de Said (1990), supracitadas, conduz a uma compreensão

razoável das propostas subjacentes do pensamento pós-colonial. Em primeiro lugar, fica evidente que as relações estabelecidas entre as antigas metrópoles e colônias não se pautaram apenas pela imposição da força física coadunada com a exploração das riquezas presentes nos territórios ocupados. Houve todo um esforço para se construir um ponto de vista no qual o mundo ocidental estaria num patamar social, econômico, político e cultural mais elevado. Tal ideologia conseguiu, desse modo, se disseminar e persuadir, até mesmo, aqueles que estavam sendo postos como inferiores.

O discurso orientalista, assim, foi calcado à custa de um longo processo de teorização e de divulgação de ideias. Ele se mantém no mundo globalizado sobre as formas modernas de dominação, mas encontra no discurso pós-colonial, um ponto que pode gerar mais equilíbrio, caso se cogite a impossibilidade de uma equiparação de forças.

O pensamento pós-colonial, nesse sentido, ao mesmo tempo em que contradiz o pensamento orientalista, não deixa de reconhecer o peso de toda uma tradição que foi desenvolvida ao longo de séculos. Seguindo esse raciocínio, mas com posturas mais radicais, Fanon (2008) destaca a brutalidade dos atos de colonizações que trouxeram impactos na ordem social, política, econômica, cultura e psicológica dos povos colonizados. A proposta de uma "descolonização" pressupõe, assim, o surgimento de indivíduos capazes de superar os sentimentos de inferioridade construídos historicamente. De outro modo, pode-se dizer que esses sujeitos precisam, antes de tudo, libertar a mente para que o passado colonial não surja como um "fantasma" que os condena à eterna situação de subalternidade. Nos termos de Fanon (2008), diz-se que:

Sem dúvida poder-se-ia igualmente mostrar o aparecimento de uma nova nação, a instalação de um novo Estado, suas relações diplomáticas, sua orientação política, econômica. Mas nós preferimos falar precisamente desse tipo de tábula rasa que caracteriza de saída toda descolonização. Sua importância invulgar decorre do fato de que ela constitui, desde o primeiro dia, a reivindicação mínima do colonizado. Para dizer a verdade, a prova do êxito reside num panorama social transformado de alto a baixo. A extraordinária importância da tal transformação é ser ela querida, reclamada, exigida. A necessidade da transformação existe em estado bruto, impetuoso e coativo, na consciência e na vida dos homens e mulheres colonizados. (p.25-26)

Unido a essa ótica, mas com um viés mais ponderado e atento às novas demandas do século XXI, o teórico Homi Bhabha contribui consideravelmente para as discussões que envolvem a crítica pós-colonial. Bhabha (1998) reconhece todo o processo histórico de exploração que alguns países classificados, atualmente, como desenvolvidos (1º mundo) realizaram nas suas

antigas colônias. Assim, tem-se como reflexo a configuração de um mundo dividido entre ricos e pobres, desenvolvidos e subdesenvolvidos, industrializados e não-industrializados, gerando o que o teórico indiano chama de binarismo.

Em outras palavras, é o duelo entre ocidente e oriente, exposto por Said, no qual o vencedor é sempre aquele que detém a hegemonia do discurso, isto é, o mundo ocidental. Nesse sentido, estabelecendo como foco o aspecto cultural, Bhabha (1998) desenvolve conceitos como hibridismos, terceiro espaço e negociação. Os pressupostos desse teórico parecem ter como cerne a ideia de que é salutar extinguir certas disputas ideológicas (norte X sul, esquerda X direita) na tentativa de uma grande conciliação não no sentido de eliminar as diferenças, mas de estabelecer acordos nos quais os espaços postos a margem tenham direitos e maior relevância nessa nova conjuntura de globalidade. Nesses termos e dissertando acerca dos fundamentos da pós-colonialidade, Bhabha diz que:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações 'neocoloniais' remanescentes no interior da 'nova' ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disso, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos, se me permitem forjar a expressão, 'de outro modo que não a modernidade'. (1998, p.26)

Nas palavras de Bhabha (1998) é perceptível que a teoria pós-colonial ganha um teor eminentemente político. Nessa conjuntura, a produção literária de alguns sujeitos, oriundos desses territórios colonizados, se enquadra no que se pode chamar de arte engajada. Assim, é plausível postular que aspectos culturais, políticos e literários são componentes inerentes na formulação do pós-colonialismo.

Nesse contexto, insere-se o papel da literatura como veículo de representação político-cultural de muitas nações que refazem sua identidade e buscam, assim, libertar suas consciências de ideias que possam tolher avanços nas mais diversas áreas da atividade.

Aparentemente inócua, a produção literária pós-colonial surge como uma resposta a um discurso hegemônico que almeja inviabilizar o desenvolvimento dos espaços condicionados à empreitada colonial. Sendo assim, escritores, situados em espaços onde a crise de identidade e a baixa autoestima ainda é significativa, atuam como propagadores de uma nova forma de pensar a relações entre passado e presente.

Não obstante possa existir algum ranço ou recalque de autores ditos pós-coloniais, a atitude

mais sadia parece ser a de reconhecer a inviabilidade de um discurso radical que divide as nações e/ou propõe uma pureza racial ou cultural. O caso do escritor João Melo, em Angola, é uma demonstração de como é possível romper os entraves psicoculturais e se compreender as novas relações que a globalidade faculta.

Marcas do Pós-colonialismo em "O efeito estufa" de João Melo

A configuração de uma personalidade híbrida, contraditória, problemática e recalcada é uma consequência plausível em indivíduos que estiveram condicionados a um processo de colonização. É isso que surge, a priori, no conto "O efeito estufa", presente na obra "Filhos da pátria", do escritor angolano João Melo. Ambientado em Angola, país africano que foi colonizado por portugueses, a narrativa traz um protagonista cujo próprio nome revela os efeitos das influências externas. O nome Charles Dupret é, explicitamente, a junção de um termo inglês com um francês. Mesmo como traço de uma constituição híbrida, até, na sua identificação civil, o referido personagem tenta expressar, paradoxalmente, uma visão calcada em um nacionalismo-racial repleto de radicalismos:

Charles Dupret. Apesar de ter esse nome, claramente anglo-afrancesado, ele era o mais acérrimo defensor da autenticidade angolana. *Angola é um país de preto!* Esta frase contundente e absoluta estava presente em todos os discursos que fazia, mesmo quando falasse apenas do estado do tempo. Estava totalmente à vontade para brandir a referida sentença contra tudo e contra todos, pois não era um desses pretos suspeitos, meio acastanhados, cujo cabelo, quando cortado bem rente, se torna liso e dócil ao tacto e que, um tanto equivocadamente, se chamam a si próprios "fulos"... (2008, p.59)

Vê-se que o personagem principal começa sendo retratado como um sujeito engajado numa luta ideológica, política e cultural em defesa de uma pureza racial e da autenticidade de sua pátria: Angola. Com esse início meio caricatural, João Melo parece revelar o caráter mimético da sua literatura, pois o protagonista do conto representa o espectro de um processo de colonização seguido por uma complexa independência política que deixaram marcas no psicológico e na cultura em indivíduos os quais se tornaram desajustados.

Assim, ao repetir o mantra "Angola é um país de pretos!", Charles Dupret reproduz o recalque com quem deseja negar um passado de subalternidade e de sérias alterações nas estruturas econômicas, políticas e culturais de uma terra cuja identidade nacional foi

reconfigurada pela ação dos colonizadores.

A vã tentativa da conservação de costumes e modos de ser dos sujeitos angolanos, leva Dupret a se distinguir e criticar aqueles que, de alguma forma, deixaram se "contaminar" pelos modismos do colonizador europeu. Os cabelos lisos, o uso de óculos e um comportamento que se assemelha ao mundo ocidental são rechaçados pelo protagonista. O que para os sujeitos híbridos de Angola, a mistura de culturas representa o desaparecimento de fronteiras entre povo colonizador e povo colonizado, para Dupret é uma grave ofensa aos preceitos da nação angolana. Nas palavras do narrador, o que na verdade representa o pensamento do personagem, ocorre o seguinte:

[...] gostam de chamar 'fronteiras perdidas', o que é uma notória sacanice (palavra que, caso sejam sensíveis à escatologia, podem substituir, por exemplo, por perfídia). Pelo contrário: ele era um preto genuíno, sem qualquer pigmento a mais ou a menos! Um verdadeiro autóctone angolano! Podia, pois, proclamar à vontade que Angola é um país de pretos! (2008, p.59)

A ideia expressa no termo "fronteiras perdidas" revela bem o sentimento de alguns angolanos, que assimilaram o pensamento de que o processo colonial alterou tão drasticamente as estruturas socioculturais de Angola que seria inviável o retorno a traços de homogeneidade cultural do passado pré-colonial. Assim, o DNA do colonizador estava definitivamente impregnado na genética do nativo de Angola. Não havia, portanto, como retroceder a esse processo de mestiçagem.

Dessa forma, o que o escritor João Melo parece representar na figura do protagonista é a existência de uma visão mitológica por parte de indivíduos que se julgam pertencente a uma nação cuja autenticidade fosse preservada, não obstante aos processos históricos a que esteve submetida. Stuart Hall (2003), em sua obra "Da diáspora: Identidade e mediações culturais", descreve algumas nuances dessa inadaptação a uma realidade de hibridismo cultural:

Trata-se, é claro, de uma concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido e estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamado de "tradição", cujo teste e o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". É, claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história (p.29).

Hall (2003) ao enfatizar que para alguns sujeitos ex-colonizados existe a necessidade de

manterem vivas as tradições que identificam suas origens, justifica a tensão psicológica e a política. A primeira refere-se a ideias revolucionárias que se formulam na mente dos indivíduos. A segunda ocorre quando se pretende pôr em prática ações que impeçam a influência da cultura externa ao mesmo tempo em que se busca resgatar costumes passados os quais foram suplantados pela cultura dos colonizadores.

O embate que se trava entre passado e presente, nesse caso, tem com finalidade a construção de um futuro no qual seja possível a representação de sociedade detentora de elementos culturais próprios. Com esse ideal, o personagem Charles Dupret se constitui uma metonímia com a qual João Melo satiriza os possíveis engajamentos de natureza ufanista e racial de sujeitos que não ainda não compreenderam a inexorabilidade do processo colonial.

Sendo assim, para expressar seu pensamento, o escritor angolano se utiliza de um narrador em primeira pessoa que tem a peculiaridade de dialogar com o leitor. Marcando posição desde o início, esse narrador relata os fatos com quem tivesse testemunhado de perto o enredo que envolve o protagonista. De forma inusitada, o narrador homodiegético antecipa o fim da história e revela sua opinião acerca de Dupret:

Reconheço que, seja como for, esta técnica de antecipar o fim das estórias, além de não ser nada de novo, não anula o facto de que o desenlace, ainda que (ou sobretudo) simbólico, tem os seus quês e porquês, razão por que, e embora pessoalmente não tenha grandes motivos para gostar de Charles Dupret, serei obrigado (espero e confesso: com secreto gozo...) a transmitir-lhes os resultados da minha investigação ficcional, se é que isso existe... Os leitores dirão, no final, se fiz dele um retrato sereno e objetivo ou uma mera e grotesca caricatura, motivada pelos meus eventuais e humanos preconceitos. É que, como se sabe, a verdadeira distância entre autor e narrador depende somente do grau e do tipo de dissimulação (MELO, 2008, p. 60-61)

Como se constata, o narrador conduz a narrativa de um modo bastante diverso e com um sarcasmo capaz de surpreender o leitor. A expor o seu não apreço pelo protagonista e defender a ideia que existe uma linha tênue entre narrador e autor, o narrador de João Melo instiga, ainda mais, uma discussão que parte de uma ficção para realidade ou vice-versa. Com esse mimetismo, Melo se posiciona como um cidadão angolano que enxerga as nuances e os reflexos da colonização portuguesa em Angola sem o viés radical dos que tentam negar, levemente, a existência de uma nova sociedade heterogênea, multicultural e globalizada.

Na condição de representante desses sujeitos desajustados e contraditórios diante de uma situação de mistura cultural e mesmo com certa supremacia de alguns legados coloniais, Dupret

dizia ser o único estilista preto em Angola. Tal profissão servia para confirmar a ideologia de teor nacionalista e racial do personagem. Ele só trabalhava com modelos pretos os quais só utilizavam roupas pretas. A abertura dos desfiles, segundo o narrador, era algo esdrúxulo, o que merece destaque: "Senhoras e senhores, vão passar a seguir as pretas e os pretos autênticos de Charles Dupret, os únicos que são imunes ao efeito estufa" (MELO, 2008, p.62).

Merece destaque, nessa parte do conto, o fato de ser mencionada a cor preta (nas roupas e na pele das modelos) como uma imunização ao efeito estufa (título do conto). Tal afirmativa remete a ideia de pureza nacional e racial, ou seja, com Dupret, Angola não cedia aos modismos do mundo globalizado. É óbvio que toda essa ideia é exposta para ser desconstruída no desfecho da narrativa.

Ademais, seguindo em oposição às atitudes do protagonista, o narrador ressalta que o estilista era festejado por muitos compatriotas e por alguns jornalistas que acompanhavam os desfiles. A contradição surge quando um jornalista protesta ao dizer que apenas os brancos tinham condições de comprar aquelas roupas, pois eram muito caras. A desculpa de Dupret pautava-se na necessidade de explorar os brancos colonizadores como uma espécie de reparação pelo que fizeram no passado.

Outro episódio, ressaltado pelo narrador, é uma situação de almoço em família na qual o personagem central (taxado como ditador) decreta que a partir daquele momento ninguém mais da família comeria bacalhau, pois o peixe representaria a herança do colonialismo português em Angola:

[...] decretou definitivamente, como se disso dependesse não apenas a integridade, mas o próprio futuro daquela pequena célula da pátria que a família, pelo menos no seu entendimento, ele que era considerado como o maior defensor público da autenticidade angolana. A partir de hoje, o bacalhau deixa de fazer parte da dieta alimentar desta casa!, para desespero da mulher e dos filhos, que ficaram sem saber o que fazer com os garfos que tinham à frente da boca. (MELO, 2008, p.65-67)

Em contraposição aos excessos de Dupret, comparável ao personagem Policarpo Quaresma de Lima Barreto no tocante à necessidade de rejeitar qualquer elemento de outros países como forma de enaltecer a sua própria pátria, o narrador põe em cena a filha do estilista (estudante em Londres e que estava de férias em Luanda) para desmontar o argumento do pai ao afirmar que o bacalhau, na verdade, tinha origem na Noruega e não em Portugal. Mesmo assim, o ditador da família não se rende e argumenta que seria pior ainda, pois aquele peixe seria covarde por deixar-se capturar pelos portugueses como fizeram os angolanos colonizados.

Nesse ponto da narrativa, parece ficar evidenciada a representação de um sujeito híbrido e recalçado. O hibridismo cultural, conceito desenvolvido por Bhabha, refere-se ao fato da inevitável incorporação de novos elementos culturais resultantes das interações sociais do processo de colonização. Ou seja, o indivíduo pós-colonial não tem como negar que o passado colonial o transformou em um sujeito marcado por uma densa heterogeneidade cultural.

Desse modo, o anacronismo do personagem, satirizado pelo narrador/autor, tem em seu bojo, também, o que Freud (1996) chamou de recalque. Segundo o psiquiatra austríaco, o recalque ocorre quando o indivíduo tenta, a todo custo, suplantar seu passado, ou seja, as bases que podem revelar sua real identidade. Assim, esse sujeito põe no inconsciente as lembranças traumatizantes e enaltece uma outra realidade inventada como forma de anestesiá-la e oferecer sentido para a vida.

Tal destempero psicológico do personagem supracitado passa, desse modo, por um processo de desmascaramento devido aos paradoxos existentes entre seus discursos, ações e os fatos concretos. Nesse ínterim da narrativa ressurgem a figura do jornalista, já citado, para revelar que os roupas "idealizadas" por Charles Dupret, eram na verdade, plágios de vestimentas árabes. Dupret era posto, assim, como um farsante, ou nas palavras do narrador "Charles Dupret limitava-se a copiar servilmente os padrões de beleza europeia" (MELO, 2008, p. 68).

Sendo assim, o desenlace da narrativa apresenta a passagem do aspecto cômico, representado na voz do narrador, a situação trágica acometida àqueles que conseguem lidar com as próprias nuances socioculturais e históricas inerentes à complexa e inacabada constituição da identidade humana. Com isso, após expulsar a família de casa por esta não obedecer às suas imposições esdrúxulas, Charles Dupret enlouquece incorporando, ironicamente, alguns traços da cultura europeia que já tinham sido assimilados pelos colonizados que ele, antes, insistia em negar:

A verdade é que, a partir dali, os acontecimentos precipitaram-se irremediavelmente, até ao fatídico dia já anunciado no início desta estória, quando – era o que faltava dizer – o estilista foi visto em plena Mutamba, em cima de uma espécie de passarela colocada sobre uma fila de cinco contentores de lixo, disfarçado de Michael Jackson, com um pedaço de *gadusmorrbua* em cada mão, ensaiando uma coreografia absolutamente original. (MELO, 2008, p. 71)

Dessa forma, o desfecho trágico-cômico do personagem parece trazer uma reflexão no tocante as novas relações, sobretudo político-culturais, a serem estabelecidas, na contemporaneidade, entre povos e nações que, porventura, ainda guardem o ranço de um

passado no qual se puseram em antagonismo o opressor e o oprimido. Embora seja evidente que as relações internacionais não sejam equânimes pela própria disparidade de poder político, ideológico e econômico, não será um discurso de revanchismo que irá reparar algum desatino de outrora.

A proposta de Bhabha (1998) parte do princípio da negociação. Tal postura parece ser mais sensata, pois seria quimérico, para não dizer insano, querer reverter, tão drasticamente, um processo histórico que formulou e continua configurando a humanidade há séculos. A dica deixada pelo narrador/autor é que o ser humano, independente das diferenças de nacionalidades, de aspectos raciais ou culturais, faz parte de um mesmo planeta cujas fronteiras e os muros precisam ser, mesmo que simbolicamente, rompidas, já que "ninguém consegue escapar do efeito estufa". Ou seja, o irreversível processo de globalização tolhe qualquer tentativa de isolamento ou homogeneidade cultural. Assim, não obstante haja uma certa supremacia de espaços que foram hegemônicos no passado colonial, a realidade do mundo é pautada por relações que o torna híbrido, multicultural e sem fronteiras predeterminadas.

Considerações finais

A constituição das sociedades no mundo, ao longo de todo processo histórico, perpassa por uma série de fatores tais como: poder econômico/militar, ideologia político-religiosa e defesa de aspectos culturais. Nessa conjuntura, as consequências do que se denomina de processo colonial, ficam evidenciadas na própria configuração dos continentes e países da contemporaneidade. As enormes disparidades de desenvolvimento socioeconômico e os desníveis de condições de representação cultural, identitária e política são realidades que, por vezes, põem em situação de antagonismo as nações que foram subjugadas na empreitada colonial em relação aos países colonizadores.

A teoria pós-colonial, nessa lógica, outorga uma possibilidade de uma reflexão acerca de um passado que se projeta em um presente de desigualdades regionais. Ademais, de forma mais pragmática, traz, em seu âmago, o desejo e a proposta de mudanças no sentido de conferir maior reconhecimento e autonomia a espaços historicamente explorados e marginalizados. Como uma corrente teórica heterogênea, o pensamento pós-colonial dialoga com diversas áreas do conhecimento. Da Sociologia à Literatura, a crítica pós-colonial apresenta, séculos de relações interculturais impositivas e injustas nas quais diversos povos tiveram um enorme detrimento de sua autonomia política e cultural, o entendimento mais razoável de todo esse processo histórico, que ainda continua, é de que há a necessidade de amenizar as disparidades

de poder que constitui antíteses: ocidente/oriente, desenvolvido/subdesenvolvido.

Como ponto de interação com os pressupostos da teoria pós-colonial, a arte literária é eficaz na representação de uma realidade na qual sujeitos pós-coloniais não digeriram de forma satisfatória os resquícios dos tempos de embate entre metrópole e colônia. Nesse sentido, o conto analisado, "O efeito estufa" do escritor angolano João Melo, apresenta traços dessa realidade na qual os indivíduos são sintomáticos quanto as suas memórias dos tempos coloniais.

Em Angola, como em toda África com as suas mais diversas nuances, a ideia de descolonização, após um longo período de dominação, não poderia de deixar de ser problemática. Assim, os desequilíbrios psicológicos e os radicalismos ideológicos são recorrentes nesses territórios cujas identidades e fronteiras foram reconfiguradas.

Sendo assim, a figura do protagonista Charles Dupret, caricatura exposta por João Melo, não deixa de ser a representação de uma coletividade, historicamente, mal resolvida com os seus próprios conflitos psicoculturais oriundos da colonização. Com isso, os recalques e hibridismos simultâneos, na conjuntura exposta, fazem parte de uma realidade marcada pelas complexas interações humanas nas quais não se podem estabelecer regras e/ou resultados cabais. Logo, as propostas de ações mais assertivas no sentido de alterar as estruturas construídas historicamente são cada vez mais ilusórias quando se defende posições separatistas ou de revanchismo. Nesse sentido, o fim tragicômico do personagem Charles Dupret, mesmo com o caráter metafórico e paródico possibilitado pela arte literária, simboliza uma situação plausível de sujeitos que não se adaptam a contextos nos quais as culturas e as identidades estão em constante alteração de rota.

Referências

- BHABHA, H. K. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.
- FANON, F. Peles negras, máscaras brancas. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.
- _____. Os condenados da terra. Minas Gerais: Editora UFJF, 2008.
- FREUD, S. (1915) Recalque. In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HALL, S. Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Trad.: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, 2003.
- ALMEIDA, J.; RIBEIRO, A. M.; GOMES, H. T. Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas. 1.ed. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2013.

MELO, J. O efeito estufa. In: Filhos da Pátria. Rio de Janeiro: Record, 2008

SAID, E. W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Nova edição. Trad.: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cultura e imperialismo*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em: 14/01/2019.

Aceito em 17/05/2019.



A variação lexical para os itens “dar à luz” e “pessoa sovina” em comunidades indígenas da Região Amazônica

The lexical variation for items “give birth” and “stingy person” in indigenous communities of the Amazon region

Fábio Luidy de Oliveira Alves¹
0000-0001-5683-6542

Resumo: O presente trabalho destaca a diversidade lexical do português falado pelos Asuriní do Xingu e pelos Araweté, a partir do mapeamento dos itens “dar à luz” e “pessoa sovina”. Os itens apresentados fazem parte dos campos semânticos “ciclos da vida” e “convívio e comportamento social” do questionário semântico lexical (QSL) que integra o projeto Atlas Linguístico do Brasil (ALiB). O estudo geossociolinguístico toma como base as orientações da Dialectologia pluridimensional vista em Radtke e Thun (1996) e Thun (1998). Os dados são provenientes de quatro comunidades indígenas. Os resultados do mapeamento mostram uma variedade do português constituída de influências linguísticas, principalmente da sociedade envolvente com a qual os Asuriní e os Araweté interagem.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. E-mail: fabio-luidy@hotmail.com

Palavras-chave: Variação semântico lexical; Língua Portuguesa; Dialetologia pluridimensional; Asuriní do Xingu; Araweté.

Abstract: The present work shows the lexical diversity of portuguese spoken by the Asuriní of Xingu and the Araweté, in the mapping of the items "give birth" and "stingy person". The items are part of the lexical semantic questionnaire of the *Linguistic Atlas of Brazil*. The geossociolinguistic study based on Pluridimensional Dialectology of Radtke and Thun (1996) and Thun (1998). The data were collected from four indigenous communities. The results of mapping reveal a variety of portuguese constituted of linguistic influences, especially of the surrounding society with which the Asuriní and the Araweté interact.

Keywords: Lexical semantic variation; Portuguese language; Multidimensional dialectology; Asuriní of Xingu; Araweté.

Introdução

Radtke e Thun (1996) compreendiam as dificuldades empíricas de se fazer estudos geolinguísticos sobre as línguas indígenas sul-americanas e a situação de contato linguístico que envolvia essas línguas e as línguas românicas, mas destacavam que a não realização desses estudos não deveria continuar em nossa época, principalmente em relação à situação de contato, uma realidade vivenciada por várias línguas no território sul-americano.

Não se pode negar que as áreas indígenas brasileiras apresentam as mais variadas situações de contato linguístico, em detrimento do intenso bilinguismo ou multilinguismo existente nessas áreas. Estudar essas relações de contato em uma perspectiva geolinguística é de suma importância para os trabalhos linguísticos como um todo, principalmente para aqueles que devolvem hipóteses de que o português falado no território brasileiro é resultado de intensas relações de contato linguístico, principalmente com as línguas indígenas. Destaca-se que a situação do contato entre o português brasileiro (PB) e as línguas indígenas não foi estudada *a priori* pela Geolinguística brasileira por dificuldades, principalmente, de acesso as localidades indígenas.

Os estudos geolinguísticos sobre as línguas faladas por populações indígenas brasileiras e a situação de contato delas somente teve início a partir da publicação do primeiro volume do *Atlas linguístico Guaraní-Românico* (ALGR) de Thun et al. (2010), primeiro estudo geolinguístico que envolve a língua portuguesa e uma língua indígena no Brasil. Mas, mesmo assim, o ALGR

não trabalhou a variedade linguística de localidades indígenas, mas de localidades rurais em que há o contato entre o português brasileiro (PB) e a língua Guaraní.

Como se vê em Sá et al (2018), estudos geolinguísticos de comunidades tradicionais indígenas ou quilombolas tornaram-se realidade nos últimos anos. Em relação às sociedades indígenas, principalmente as da Amazônia brasileira, os estudos somente iniciaram com a criação do projeto *Atlas Linguístico Sonoro das Línguas Indígenas do Brasil* (ALSLIB), projeto que definiu as primeiras sociedades indígenas aptas para se fazer pesquisa.

Com o foco no PB de comunidades indígenas, este trabalho vem tratar da diversidade lexical da variedade do português falado pelos Asuriní do Xingu e pelos Araweté, a partir do mapeamento dos itens "dar à luz" e "pessoa sovina", itens que integram o questionário semântico lexical (QSL) do projeto ALiB. Ambas as etnias indígenas estão situadas às margens do médio curso do rio Xingu, no município de Altamira-PA, região Amazônica. Destaca-se que os resultados apresentados aqui se limitam a análises geográficas e sociais. Não abordamos a situação de contato linguístico (dimensão contactual), pois os nossos estudos sobre os dados das línguas indígenas estão em desenvolvimento.

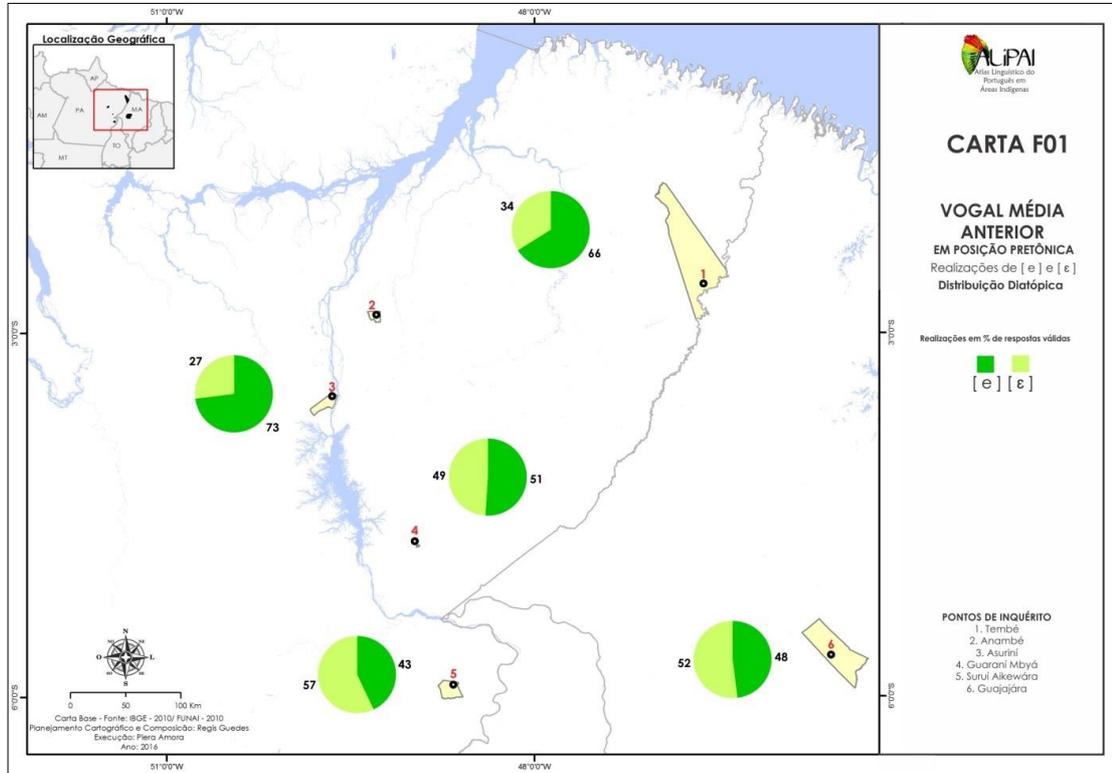
Também se destaca aqui alguns fatores socioculturais dos Asuriní do Xingu e dos Araweté que influenciam sua diversidade lexical; as influências da sociedade envolvente, principalmente a realização do projeto hidrelétrico de Belo Monte², que interferiu no modo de vida e na variedade do PB dos indígenas.

Novos avanços dos estudos geolinguísticos brasileiros

Falar atualmente em Geolinguística no Brasil implica apresentar os novos trabalhos geolinguísticos a cerca da variedade do português de áreas indígenas. Entre eles temos a tese de Guedes (2017), pesquisa desenvolvida com etnias Tupí-Guaraní. Essa tese foi um dos primeiros estudos geolinguísticos a ser concluído sobre o PB de áreas indígenas e integra o projeto *Atlas Linguístico do Português de Áreas Indígenas* (ALIPAI). A seguir, apresentamos uma carta linguística do referido trabalho.

² Macroprojeto responsável pela construção da usina hidrelétrica de Belo Monte. A usina localiza-se na região do Médio Xingu, a 150Km da cidade de Altamira.

Figura 1: Carta F01 – Vogal Média Anterior Pretônica [e] e [ɛ] Diatópica (ALIPA)



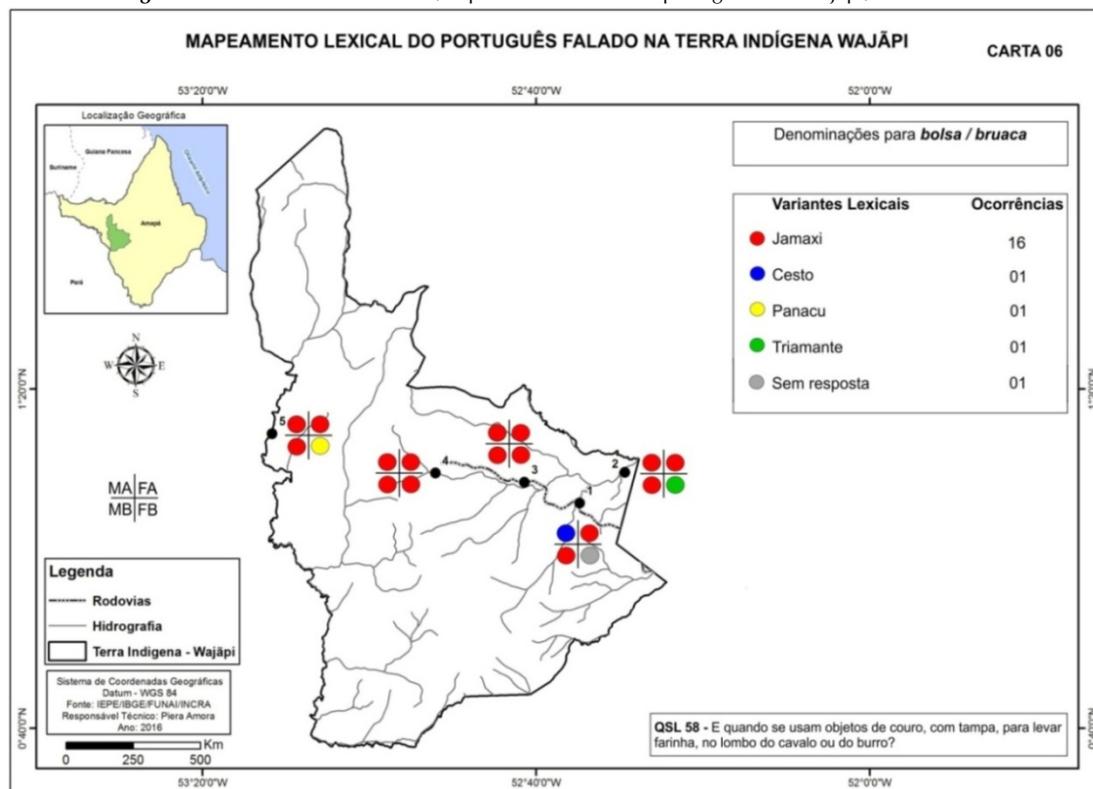
Fonte: Guedes (2017)

A carta F01 apresenta o mapeamento da vogal média anterior pretônica. Ela destaca que as terras indígenas (TIs) localizadas mais ao norte apresentaram maior frequência da vogal média fechada [e] enquanto que as TIs do sul realizam mais a vogal média aberta [ɛ].

O estudo de Guedes menciona que as cidades do norte do estado do Pará apresentam influências linguísticas no português das sociedades indígenas mais ao norte, já que há a preferência pela vogal média fechada. O mesmo vale para as TIs ao sul, na carta F01, que preferem a vogal média aberta da mesma forma que as cidades próximas a elas.

Outro estudo que merece destaque é o de Rodrigues (2017), primeiro trabalho geolinguístico sobre o PB de comunidades indígenas no estado do Amapá. A seguir, apresentamos uma carta linguística do referido trabalho.

Figura 2: Carta 06 - bolsa/bruaca (Mapeamento lexical do português dos Wajãpi)



Fonte: Rodrigues (2017)

A carta 06 do estudo de Rodrigues destacou a influência da língua Wajãpi na variedade do português falado pelos Wajãpi ao item "bolsa/bruaca". A carta apresenta um dado importante: a variante *jamaxi* é uma interferência da língua Wajãpi no PB das comunidades.

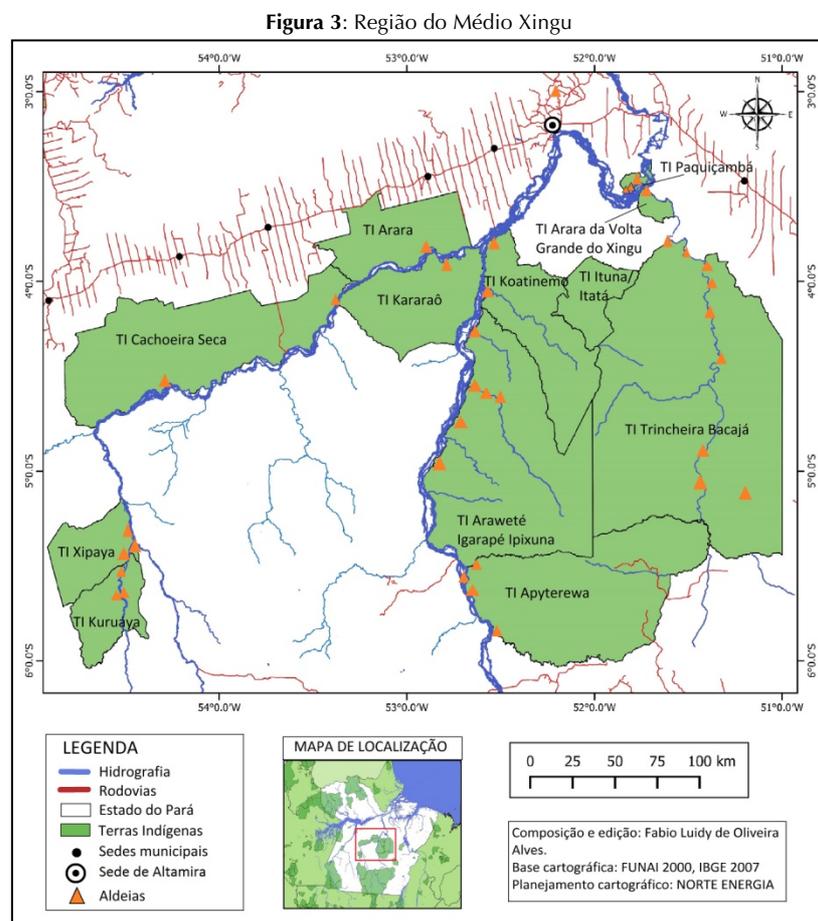
Os estudos geolinguísticos do PB falado por indígenas vêm mostrando influências linguísticas da sociedade envolvente na variedade linguística indígena, mas também mostram como a língua indígena pode afetar uma variedade do português, seja sonora ou lexicalmente.

Contexto da pesquisa

Os Asuriní do Xingu e os Araweté falam tanto português quanto sua língua étnica. A língua nativa dessas etnias pertence ao ramo V da família linguística Tupí-guaraní (RODRIGUES; CABRAL, 2002). O contato efetivo desses dois grupos étnicos com a sociedade envolvente teve início na década de setenta, com a construção de postos da FUNAI nas comunidades indígenas

da região do Médio Xingu, região onde os Asuriní e os Araweté habitam.

A região do Médio Xingu no estado do Pará concentra uma grande diversidade linguística e cultural. Localiza-se geograficamente no centro do estado e é cortada por dois grandes rios, o rio Xingu e o rio Iriri. Faz parte dessa região um complexo de terras indígenas e habita uma sociedade indígena em cada terra. Essas sociedades possuem históricos diferentes nas suas relações de interação com a sociedade envolvente. A figura 3 apresenta a região do Médio Xingu.



Fonte: Norte Energia (2016) (adaptada)

Falar da região do Médio Xingu significa ter de falar um pouco de suas relações sócio-políticas. Por ser uma grande área e ficar em uma região rica e estratégica da Amazônia Legal, o Médio Xingu atrai madeireiros, mineradores, fazendeiros e, principalmente, obras

governamentais, como a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte. Tais grupos geram atividades de grande impacto ambiental e, conseqüentemente, quem depende diretamente dos recursos naturais da região acaba sofrendo os mesmos impactos, é o que leva as sociedades indígenas do Médio Xingu a uma readaptação social para preservar o seu *modus vivendi*. Essa readaptação influencia em suas variedades linguísticas, principalmente em seu português, pois uma nova adaptação implica novas interações com o PB da sociedade envolvente, como destacaremos nos Asuriní e nos Araweté.

Os Asuriní do Xingu estão divididos em duas aldeias na terra indígena (TI) Koatinemo, a saber: aldeias Itaaka e Kwatinemu. Quanto à situação das línguas faladas pelos Asuriní, destaca-se o avançado grau de bilinguismo que, segundo Alves (2018), gera interferências em ambas as línguas faladas por eles e o intenso uso do PB nas comunidades Asuriní que já faz com que algumas crianças apresentem o português como L1. O intenso uso da língua portuguesa pelos indígenas nos últimos anos é uma das conseqüências do projeto Belo Monte.

Os Araweté estão distribuídos em 9 aldeias na TI Araweté Igarapé Ipixuna. Essa maior dispersão em relação aos Asuriní, em parte, teve atuação do projeto Belo Monte. Os Araweté ainda resistem às influências da sociedade envolvente, principalmente em utilizar o português em suas relações dentro de suas comunidades. Alves (2018) destacou dois fatores socioculturais que ocasionam resistência ao uso do PB entre eles, a saber: o tamanho de sua população e o seu caráter conservador. Com uma população numerosa, há muitas pessoas velhas, as quais só falam a língua Araweté e impõe o seu uso nas comunidades. Quanto ao seu conservadorismo, ele ainda impede uma interação intensa com não-indígenas, isto é, pouca interação com falantes nativos de português.

Acerca das influências socioculturais que os Asuriní e os Araweté sofreram devido à construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, Alves (2018) destacou o fornecimento de auxílio financeiro e embarcações aos indígenas pela empresa Norte Energia, construtora da usina, como compensação aos possíveis impactos ambientais pela construção da hidrelétrica. Esses benefícios possibilitaram deslocamentos constantes dos indígenas ao centro urbano de Altamira, intensificando ainda mais o contato com a sociedade envolvente.

Alves (2018) ainda destaca que os novos comportamentos sociais dos indígenas estão facilitando mais o contato com a variedade linguística da sociedade envolvente, principalmente o maior uso de objetos de mídia nas aldeias pelos jovens. O costume de assistir a televisão, escutar músicas em dispositivos de rádio ou assistir a vídeos nos celulares acarreta em uma atenção maior à língua portuguesa entre os indígenas. Alguns desses aparelhos somente veiculam ou portam informação em português. Esses costumes que elevam a interação em língua

portuguesa acarretam novas mudanças na variedade do PB indígena.

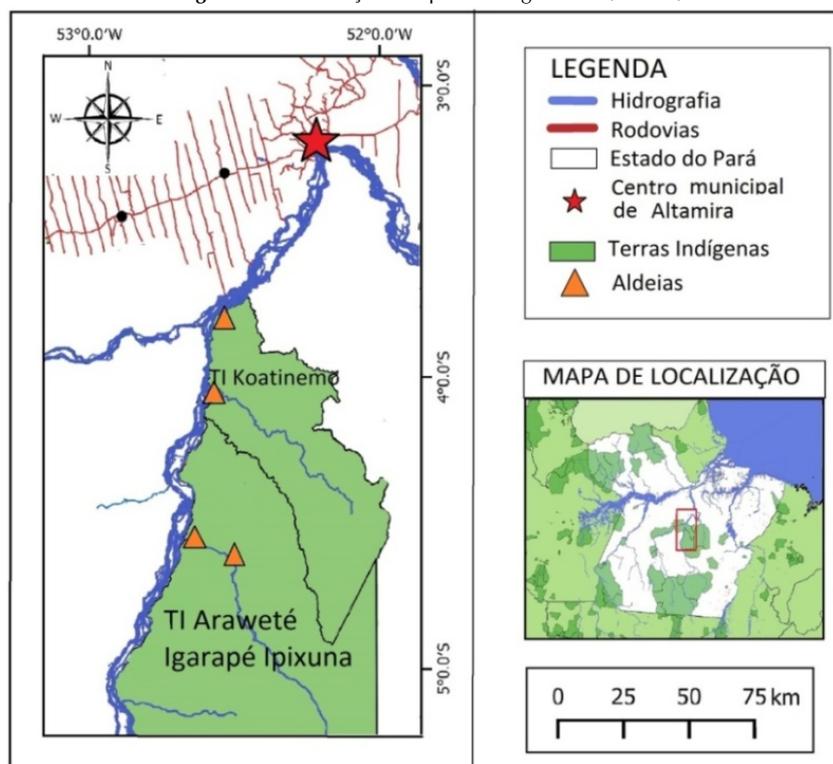
Procedimentos teórico-metodológicos

As orientações teórico-metodológicas que a pesquisa segue são da Dialetoлогия pluridimensional apresentada em Radtke e Thun (1996) e Thun (1998). Tal abordagem foi proposta com objetivo de mapear e estudar, principalmente, variedades linguísticas em contato.

Quanto às dimensões extralinguísticas propostas pela Dialetoлогия Pluridimensional para o estudo da variação, o presente trabalho destacará três dimensões para análises, a saber: dimensão diatópica (topostática), dimensão diassexual e dimensão diageracional. A seleção dessas dimensões para estudo segue outros projetos que trabalham apenas com elas, por exemplo, o ALiB e o ALIPA. Isso permite a comparações de nossos dados com dados desses projetos.

Quanto à dimensão diatópica, apresentamos a localização das quatro comunidades pesquisadas que compõem a rede de pontos linguísticos na figura 4, a seguir. Fazem parte dos pontos duas comunidades Asuriní (TI Koatinemo) e duas Araweté.

Figura 4 - Localização dos pontos linguísticos (aldeias)



Fonte: Norte Energia (2016) (adaptada)

Quanto aos colaboradores da pesquisa, eles somam dezesseis falantes. Trabalhamos com quatro indígenas nativos por ponto. Todos os colaboradores são bilíngues e apresentam pouco ou nenhum grau de escolaridade. A definição do período de idade da segunda geração deu-se pela escassez de pessoas acima dos 45 anos que falassem a língua portuguesa, principalmente entre os Araweté. A diferença mínima entre os parâmetros etários adotados foi de 10 anos. O quadro 1 destaca o perfil dos colaboradores.

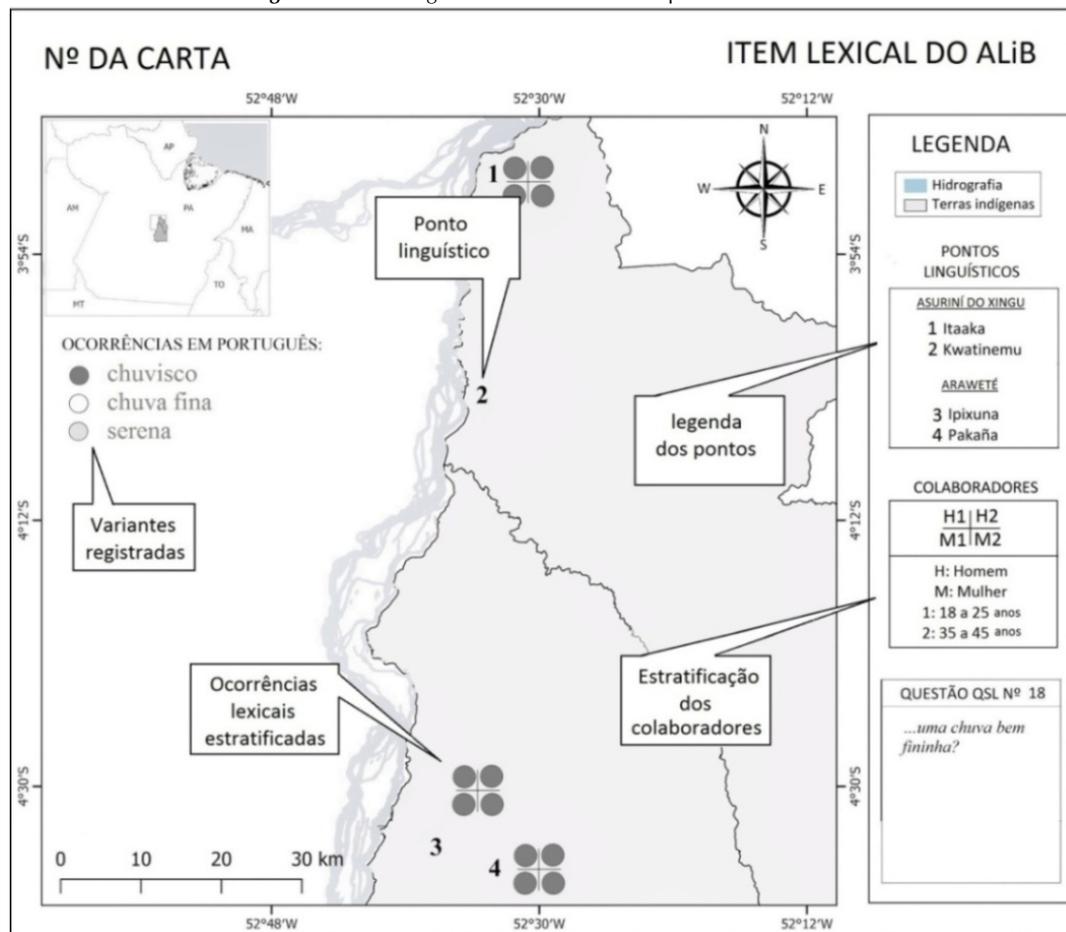
Quadro 1 - Perfil dos colaboradores

Representação	Perfil estratificado
H1	Homem entre 18 e 25 anos (1ª geração)
H2	Homem entre 35 e 45 anos (2ª geração)
M1	Mulher entre 18 e 25 anos (1ª geração)
M2	Mulher entre 35 e 45 anos (2ª geração)

Fonte: Elaborado pelo autor

Quanto aos dados, eles foram obtidos a partir da aplicação do QSL³ aos colaboradores. Após a etapa de aplicação, os dados foram tratados, validados e cartografados. Essa última etapa contou com o auxílio do programa computacional QGIS 2.18. As cartas linguísticas seguem o estilo cartográfico da Dialetologia pluridimensional. A seguir, destacamos uma carta com finalidade explicativa para auxiliar a leitura das demais cartas em análise.

Figura 5 - Carta linguística com finalidade explicativa



Fonte: Elaborado pelo autor

³ O QSL do projeto ALiB possui duzentas e duas questões distribuídas em quatorze campos semânticos. Os campos são: acidentes geográficos; fenômenos atmosféricos; astros e tempo; atividades agropastoris; fauna; corpo humano; ciclos da vida; convívio e comportamento social; religião e crenças; jogos e diversões infantis; habitação; alimentação e cozinha; vestuário e acessórios; vida urbana.

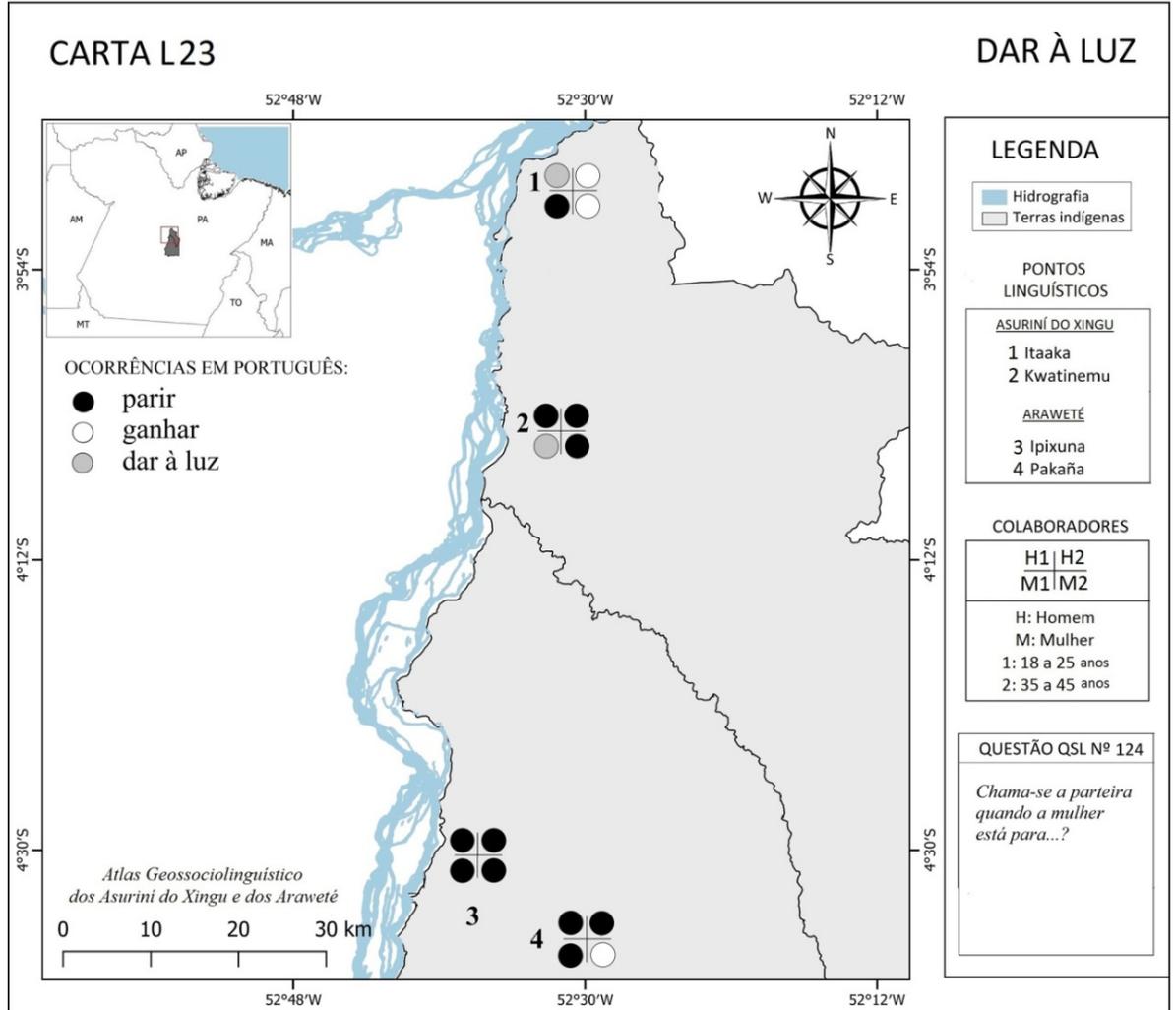
Apresentação e discussão dos resultados

Destacam-se aqui o mapeamento e as discussões dos itens “dar à luz” e “pessoa sovina”. Os itens pertencem aos campos semânticos “ciclo da vida” e “convívio e comportamento social” do QSL do projeto ALiB. Ressalta-se que as análises das dimensões diassexual e diageracional são separadas para cada etnia, porque elas apresentam perfis sociais muito distintos.

Carta L23 – Dar à luz

A carta L23 apresenta o mapeamento das variantes: *parir*, *ganhar* e *dar à luz*, que obtivemos com a aplicação da questão 124 do QSL: “*Chama-se a parteira quando a mulher está para...*”. O destaque fica para *parir* que foi a variante mais produtiva.

Figura 6: Carta L23 (Dar à luz)



Fonte: Elaborado pelo autor

Observa-se que a variante *parir* foi predominante em quase todas as comunidades, exceto para a comunidade de Itaaka, a qual apresentou *ganhar* como variante preferida. A seguir, apresentamos as frequências das variantes pelos pontos.

Tabela 1: Frequência diatópica para "dar à luz"

		Frequência das variantes por ponto				
V ariantes	Asuriní do Xingu		Araweté		otal	
	taaka	K watinemu	I pixuna	P akaña		
<i>p</i> arir	2 ,1%	7,3%	6,3%	7,3%	00%	
<i>g</i> anhar	6,6%	-		3,4%	00%	
<i>d</i> ar à luz	0%	5 0%			00%	

Fonte: Elaborado pelo autor

Nota-se que a variante *parir* predominou no Ipixuna. Já a variante *ganhar* foi mais frequente no Itaaka, comunidade onde ocorreu a maior diversidade lexical. *dar à luz* foi característica dos Asuriní.

Destaca-se que o PB dos Asuriní apresenta diversidade lexical superior em relação ao dos Araweté e semelhança com o padrão lexical da cidade de Altamira, isto é, a partir dos dados do projeto *Atlas Linguístico do Pará* (ALIPA), observamos que *ganhar* e *dar à luz* são as variantes preferidas de Altamira. Segundo Alves (2018), essa maior diversidade e semelhança com a variedade do PB da cidade de Altamira nos Asuriní devem-se ao fator geográfico, isto é, os Asuriní estão mais próximos da cidade e a intensa participação no contexto citadino faz com que eles adquiram facilmente novos usos linguísticos, aumentando seu repertório lexical.

Ao analisar a dimensão diageracional dos Asuriní, percebe-se que somente os jovens fazem uso de *dar à luz* enquanto *ganhar* é de uso exclusivo dos mais velhos. Além de vermos preferências lexicais no PB das gerações Asuriní, vemos que os jovens introduzem novas variantes linguísticas no PB de suas comunidades, isso pode ser visto com a utilização de *dar à luz* pelos jovens, variante preponderante no PB de Altamira, a partir do projeto ALIPA. Segundo Alves (2018), os jovens são o perfil que mais inserem novas variantes nas comunidades, pois são eles que mais interagem com o contexto citadino e com os objetos de mídia. Quanto à

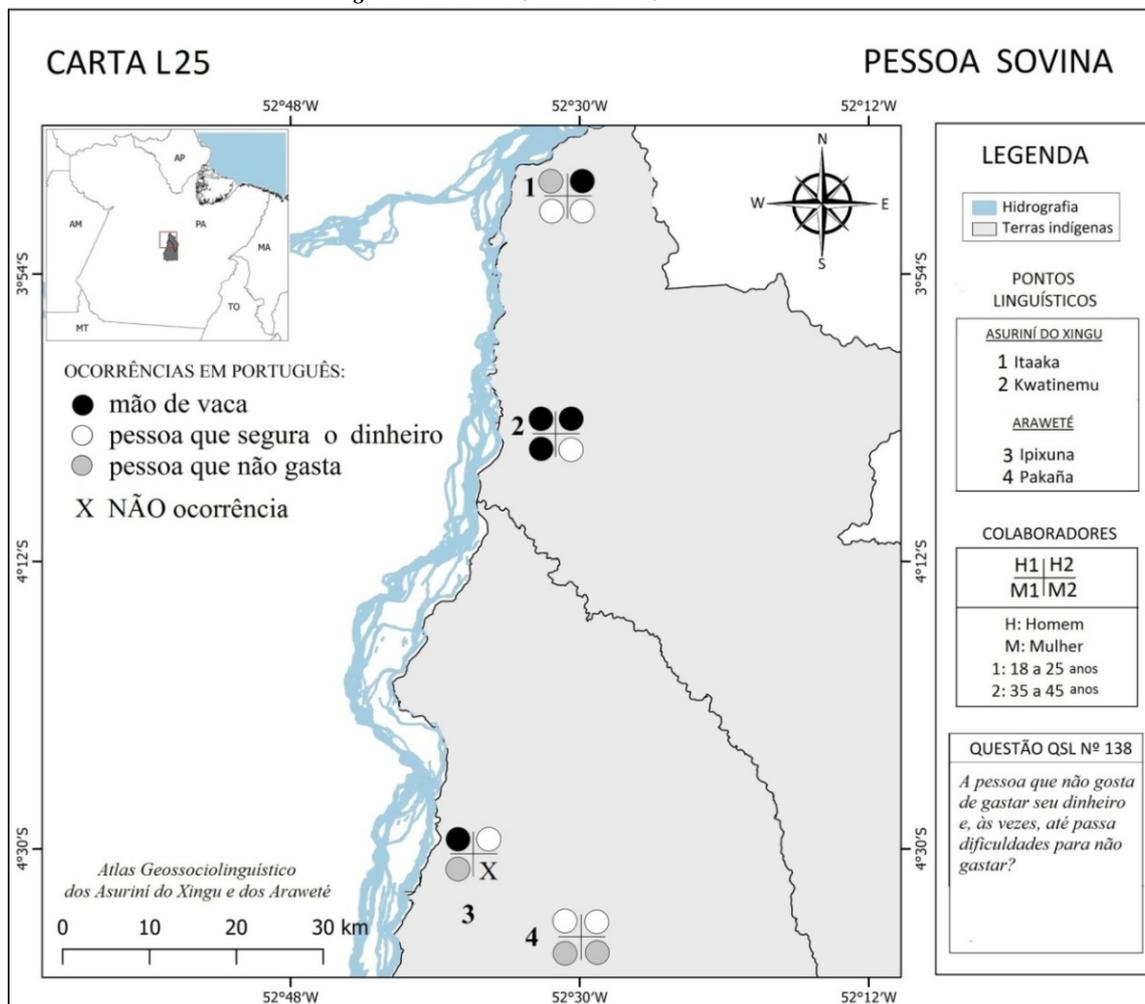
dimensão diasssexual, tanto homens quanto mulheres fazem uso igual das variantes, sem preferências.

Sobre os Araweté, vemos um uso menos heteroléxico no item em questão. Ao observarmos as dimensões diageracional e diasssexual, destaca-se que a única diferença foi em uma colaboradora mais velha. O item apresenta um comportamento lexical diferente dos observados por Alves (2018) e por Alves e Oliveira (2018). Esses trabalhos destacaram o homem jovem como perfil que apresenta mais usos lexicais diferentes nas comunidades Araweté, pois são eles que têm maior mobilidade de entrada e saída das comunidades, isto é, maior interação com o PB externo.

Carta L25 - Pessoa sovina

A carta L25 apresenta o mapeamento de três variantes: mão de vaca, pessoa que segura o dinheiro e pessoa que não gasta. Elas foram obtidas com a questão 138 do QSL, cuja pergunta é "A pessoa que não gosta de ganhar o seu dinheiro e, às vezes, até passa dificuldades para não gastar?". A seguir, apresentamos o mapeamento.

Figura 7: Carta L25 (Pessoa sovina)



A partir da carta L25, nota-se que a variante *pessoa que segura o dinheiro* foi a mais produtiva da questão. Destaca-se também que a variante *mão de vaca* foi a preferida pelos Asuriní e *pessoa que não gasta* apresentou preferência nos Araweté.

Além de cada etnia ter preferências de uso do PB, Alves (2018) destacou o grau de proficiência distinta entre os Asuriní e os Araweté. Como destacado aqui, isso se deve aos distintos fatores socioculturais dos indígenas e aos seus diferentes relacionamentos com a sociedade envolvente, o que implica preferências por determinadas variantes. A seguir, apresentamos as frequências das variantes pelos pontos.

Tabela 2: Frequência diatópica para “pessoa sovina”

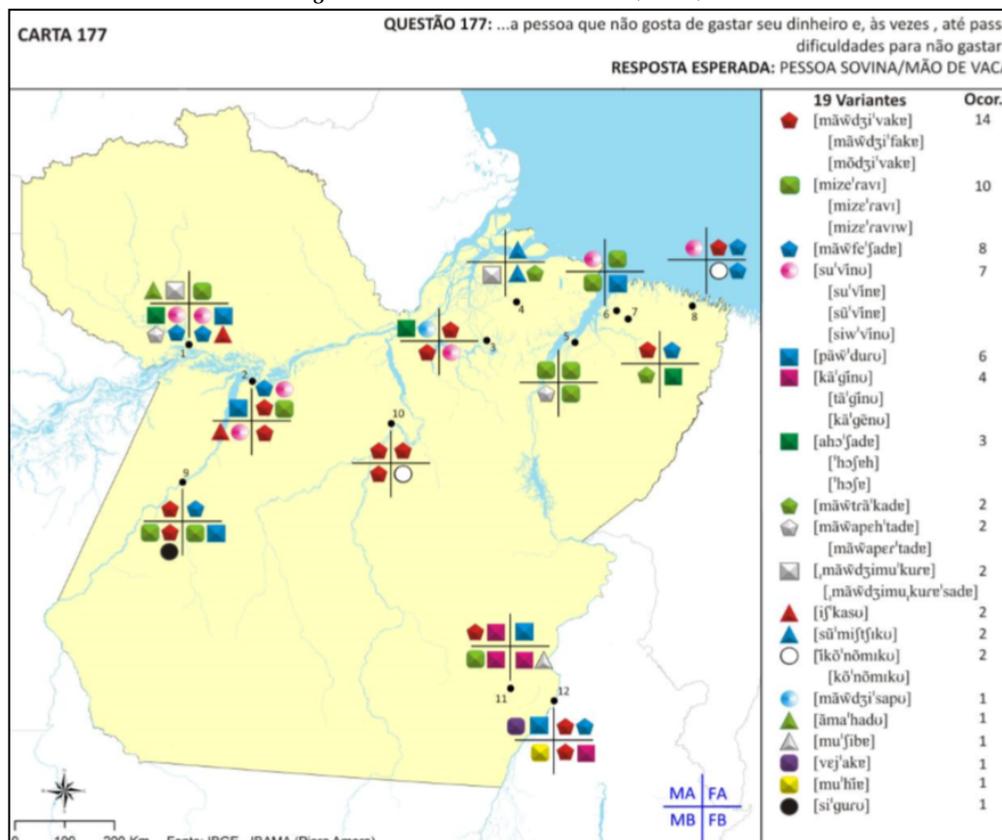
Variantes	Frequência das variantes por ponto				total
	Asuriní do Xingu		Araweté		
	taaka	Kwa tinemu	pixuna	akaña	
<i>pessoa que segura o dinheiro</i>	3,3%	1 6,7%	6,7%	3,3%	00%
<i>mão de vaca</i>	0%	6 0%	0%		00%
<i>pessoa que não gasta</i>	5%	-	5%	0%	00%

Fonte: Elaborado pelo autor

Nota-se que a variante *pessoa que segura o dinheiro* é mais produtiva no Itaaka e no Pakaña. *pessoa que não gasta* foi preponderante no Pakaña. Já *mão de vaca* apresentou maior frequência no Kwatinemu.

Com base nos dados do projeto ALIPA, não se vê resultados para “*pessoa que segura o dinheiro*” e “*pessoa que não gasta*” no PB falado no Pará. Talvez a variante menos produtiva seja reflexo da própria pergunta do questionário e a mais produtiva seja um fraseologismo que se estabeleceu pelas comunidades indígenas. Sobre *mão de vaca*, a carta 177 de Guedes (2012) destaca que essa variante é predominante na cidade de Altamira, ponto 10, no centro da carta, a seguir.

Figura 8: Carta 177 – Pessoa Sovina (ALIPA)



Ao observar o padrão lexical de Altamira, percebe-se que a alta produtividade de *mão de vaca*, principalmente nos Asuriní, forma um *continuum* lexical, o que reforça as observações sobre a influência da variedade linguística dessa cidade no PB dos indígenas devido às participações intensas deles no contexto citadino de Altamira.

Quanto aos Asuriní, na dimensão diageracional, nota-se a diversidade lexical maior no PB dos mais jovens. Como destacado nas análises do item anterior, é justamente essa faixa etária que introduz novos usos lexicais na variedade de sua sociedade. Quanto à dimensão diassexual, destaca-se apenas a preferência dos homens pela variante *mão de vaca* e *pessoa que segura dinheiro* como preferida pelas mulheres. Essas preferências podem evidenciar a uma sutil diferença entre o PB de homens e mulheres Asuriní e complementar com o estudo de Alves (2018), o qual destacava apenas a distinta produtividade lexical entre homens e mulheres, isto é, os homens apresentam um repertório lexical mais diversificado em relação às mulheres.

Nos Araweté, na dimensão diageracional, destaca-se o maior uso de variantes pelos mais jovens, isto é, eles apresentam uma variedade mais diversificada que os mais velhos. Quanto à dimensão diassexual, os homens apresentam usos mais heteroléxicos e têm preferência pela variante *pessoa que segura dinheiro*. Já as mulheres fazem uso exclusivo de *pessoa que não gasta*. Nota-se também que *mão de vaca*, variante recorrente no PB da sociedade envolvente, é registrada no PB de um jovem Araweté. Ao correlacionar as dimensões diassexual e diageracional, destaca-se que o perfil do homem jovem é o que influencia no PB de suas comunidades, ele introduz novas formas lexicais. Isso foi amplamente destacado também na pesquisa de Alves (2018), sobre a diversidade lexical do PB dos Araweté.

Considerações finais

Os resultados sobre a análise dos itens “dar à luz” e “pessoa sovina” destacam um caráter lexical distinto entre a variedade do PB dos Asuriní e dos Araweté. As discussões a respeito dos resultados destacam que os Asuriní apresentam um PB mais diversificado, visto principalmente na discussão do item “dar à luz”, e bem semelhante ao PB da cidade de Altamira. Isso se deve a relação mais intensa que eles apresentam com a cidade de Altamira.

Além das discussões sobre as interações dos indígenas com a sociedade envolvente que faz a variedade lexical do português de suas comunidades assemelhar-se com o padrão lexical do PB da cidade, os resultados também destacam que os mais jovens são o perfil que mais insere novos usos lexicais na variedade do PB indígena, seja pela sua participação intensa no cotidiano da cidade seja pela maior interação com os hábitos da sociedade envolvente.

Referências

- ALVES, F. L. de O. *A variedade do português falado pelos Asuriní do Xingu e pelos Araweté: um estudo geossociolinguístico*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- ALVES, F. L. de O.; OLIVEIRA, M. B. Mapeamento do português falado em terras indígenas na Amazônia: efeito de fatores diatópicos e diastráticos. In: SÁ, E. J. de. (et al.). *Diversidade linguística em comunidades tradicionais: homenagem à Suzana Cardoso*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.
- GUEDES, R. J. da C. *Estudo geossociolinguístico da variação lexical na zona rural do estado do Pará*. 2012. 189f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- _____. *Perfil geossociolinguístico do português em contato com línguas tupi-guarani nos estados do Pará e Maranhão*. 2017. 296f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- RADTKE, Edgar; THUN, Harald. Nuevos caminos de la geolinguística românica. Un balance. In: RADTKE, Edgar; THUN, Harald. *Neue Wege der Romanischen Geolinguistik*. Kiel: Westensee-Verlag, 1996. p. 25-49.

RODRIGUES, M. D. G. *Mapeamento lexical do português falado pelos Wajãpi no estado do Amapá: uma abordagem Geossociolinguística*. 2017. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

RODRIGUES, A. D.; CABRAL, A. S. A. C. Revendo a classificação interna da família Tupi-Guarani. In: *Atas do I Encontro Internacional do GTLI da ANPOLL*, vol. 1, Belém: EDUFPA, 2002.

SÁ, E. J. de. et al. *Diversidade linguística em comunidades tradicionais: homenagem à Suzana Cardoso*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

THUN, Harald. La geolinguística como linguística variacional general (con ejemplos del Atlas lingüístico Diatópico y Diatrático do Uruguay). In: INTERNATIONAL CONGRESS OF ROMANCE LINGUISTICS AND PHILOLOGY. *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, 21., 1995, Palermo. Tübingen: Niemeyer, 1998, p. 701-729.

THUN, H. et al. Atlas Lingüístico Guaraní-Románico. Tomo 1: Léxico del cuerpo humano (Dialectología pluridimensionalis Románica). *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, v. 8, Miscelánea de lingüística iberoamericana, 2010, p. 239-242.

Recebido em 26/04/2019.
Aprovado em 23/05/2019.



DA DECODIFICAÇÃO AO PROJETO DE LEITURIZAÇÃO: PERSPECTIVAS PARA O ENSINO DE LEITURA NAS ESCOLAS

FROM DECODING TO THE READING PROJECT: SOME PERSPECTIVES FOR THE READING TEACHING IN SCHOOLS

Fernando Alisson Santos Sampaio

<https://orcid.org/0000-0002-9028-1525>

Simone Bueno Borges da Silva

<https://orcid.org/0000-0003-2769-6514>

Resumo: Nos dias atuais, muitos estudos no campo dos Letramentos têm se debruçado sobre a divisão social das técnicas de uso da escrita, cujo efeito, numa sociedade hierarquizada e estratificada, desvela e aponta, conseqüentemente, para uma distribuição desigual das técnicas de acesso aos bens simbólicos, assim como reforça os traços excludentes da população brasileira. Entre os aspectos que corroboram para este cenário está uma proposta de ensino de leitura com foco na Alfabetização, desprezando, assim, as dimensões sociais e políticas do ato de ler. A partir disso, formamos muitos alfabetizados e poucos letrados. Em conseqüência, há a expansão do iletrismo, caracterizando-se pela exclusão das condições que permitam aos estudantes participarem das redes de circulação de impressos. Nesse sentido, neste trabalho, por meio de uma revisão de literatura (FREIRE, 1989; KLEIMAN, 1995; 2000; 2004; ROJO, 2009; STREET, 2014), tenho como objetivo defender uma concepção de formação em leitura não mais centrada no alfabetizado, mas sim no leitor, a partir

de um Projeto de Leiturização (FOUCAMBERT, 1994). Ademais, apresento possibilidades de trabalho com a leitura de um modo mais efetivo e democrático. Os resultados apontam que um processo formativo pautado nos usos sociais da escrita e da leitura contribuem significativamente para a formação de leitores críticos, bem como de pessoas mais preparadas para o enfrentamento dos entraves de sua comunidade.

Palavras-chave: Ensino de Leitura. Alfabetização. Projeto de Leiturização. Exclusão Social.

Abstract: Nowadays, many studies in the Literature field have focused on the social division of writing techniques, whose effect, in a hierarchical and stratified society, reveals and points, consequently, to an unequal distribution of the techniques of access to symbolic goods, as well as reinforcing the exclusionary traits of the Brazilian population. Among the aspects that corroborate for this scenario is a proposal of reading teaching focusing on Literacy, thus neglecting the social and political dimensions of reading. From this, we formed many literates and few educated. As a consequence, there is the expansion of illiterate reality, characterized by the exclusion of the conditions that allow the students to participate in the networks of circulation of printed matter. In this sense, in this work, through a literature review (FREIRE, 1989; KLEIMAN, 1995; 2000; 2004; ROJO, 2009; STREET, 2014), I aim to defend a conception of literacy training no longer centered on the literate, but rather in the reader, based on a reading Project (FOUCAMBERT, 1994). In addition, I present possibilities of working with reading in a more effective and democratic way. The results indicate that a formative process based on the social uses of writing and reading contribute significantly to the formation of critical readers, as well as people better prepared to face the obstacles of their community.

Keywords: Reading Teaching. Literacy. Project of Reading. Social exclusion.

INTRODUÇÃO

“Um país se faz com homens e livros” (Monteiro Lobato).

No âmbito da literatura, tantas possibilidades há de compreensão do texto, quantas são as significações advindas das palavras. A própria acepção do vocábulo ler, por exemplo, sofreu modificações ao transcorrer da história. Em sua origem, provinda do latim, *legere*, remetia a colher; recolher; juntar.

Poderíamos afirmar que a linguagem escrita se constitui como uma das maiores invenções da humanidade, cuja evolução visou atender às demandas de uma sociedade imersa em avanços tecnológicos e científicos. Tamanha é a sua magnitude que se transformou em uma ferramenta de poder: aqueles que detinham o domínio do conhecimento, em geral adquirido pela escrita e pela leitura, passaram a sobrepor-se àqueles que não o possuíam (AMORIM, 2008). Ainda hoje, percebe-se que, paulatinamente, a cultura simboliza uma das melhores formas de integração na sociedade e a leitura tornou-se o meio efetivo para o acesso a esse saber.

Nesse sentido, este artigo procura, em certa medida, compartilhar um dos maiores desafios enfrentados pelos professores: o desinteresse dos alunos pela leitura. Longe de uma escrita carregada de lamúrias e lamentações, aqui, com base na revisão de literatura da área, pretendo trazer indícios de que é possível, sim, trabalhá-la em sala, assim como fomentar uma prática pedagógica que desperte o interesse por tal ato, por meio de um Projeto de Leiturização.

Na educação básica, quando se fala em ler, a resposta da equipe pedagógica é sempre num tom pessimista. Segundo eles, “os alunos não leem” ou “não ligam para os clássicos da literatura”. Por outro lado, há queixas dos estudantes acerca das práticas empreendidas pelos professores. Os discentes reclamam da obrigatoriedade de ler muitos livros, do preenchimento das fichas de leituras e dos exercícios pautados na memorização de trechos das obras.

Tal problema aflora nos primeiros anos da educação escolar, pois é quando muitos consideram o início do “contato com a leitura”. Sob esse prisma, a tarefa de estímulo do ato de ler dar-se-ia, única e exclusivamente, por meio do incentivo do professor. Esse pensamento descortina uma perspectiva, um tanto ultrapassada, de se considerar a leitura apenas como decodificação. Segundo Freire (1989, p. 9), o processo da leitura

[...] envolvia uma compreensão crítica do ato de ler, que não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto.

Isso quer dizer que a compreensão do ato de ler não se esgota na mecanização de tal ação, tampouco no foco dado à alfabetização. A palavra, portanto, só ganhará significado para o estudante a partir do momento em que a mesma tenha sentido no seu mundo. Além disso, com base na leitura crítica, ele seria capaz de se perceber no mundo e tentar intervir sobre ele.

Na contramão dessa ação, encontra-se a escola, onde, lamentavelmente, as atividades com textos têm sido caracterizadas pela decodificação e pela participação cada vez menos efetiva do alunado. Nas aulas de Língua Portuguesa, por exemplo, o texto é utilizado, quase que exclusivamente, para a ampliação de vocabulário, cópias de enunciados, atividades ortográficas e resolução de questões com base nos vestibulares, as quais apenas demandam capacidade de memorização e de retextualização do que está escrito nas obras.

Os resultados dessas práticas resvalam numa formação superficial, na qual o estudante é incapaz de fazer inferências, ir além do texto, perceber relações de intertextualidades e atentar-

se para as intenções do autor. Assim, diante desse quadro caótico, infere-se que o aprendizado da leitura está se mostrando ineficaz, e, o pior de tudo, que a prática docente nesse campo está sendo deficitária.

Nesse sentido, com o intuito de barrar esse ciclo de desacertos no campo da leitura, a escola deve preocupar-se com a formação de leitores e não apenas de alfabetizados. Isso implica, também, em considerar o texto como evento comunicativo, isto é, saber que o texto (escrito ou falado) é carregado de intencionalidades, propósitos, sequências linguísticas e aspectos discursivos. Só assim será possível fomentar uma prática de interação entre texto-leitor-mundo.

O desinteresse do alunado pelo livro parte, em certa medida, pelas ações em prol do desenvolvimento da leitura, cujo enfoque pauta-se na mesma como decodificação. Enunciados como “leitura e compreensão de texto”, por exemplo, desvelam e pressupõem que há a possibilidade de se ler decodificando, sendo, portanto, necessária a ação de se compreender para poder fazer sentido ao texto. Neste artigo, acredito, assim como Freire (1989), que não há leitura se não posso vinculá-la à leitura de mundo.

Nesse sentido, proponho, a partir de Foucambert (1994), o desenvolvimento de uma prática de ensino de leitura voltada para um Projeto de Leiturização. Segundo o autor,

A leiturização é um desafio capital em qualquer processo de democratização da vida política, sindical, cultural, econômica, da tomada individual do poder sobre seu destino; numa palavra, em qualquer desejo de promoção coletiva. [...] O indispensável corolário da desescolarização da leitura demanda um esforço considerável em relação ao corpo social para que este adquira comportamentos de leitura efetivos. Esse esforço deve concentrar-se nos meios tradicionalmente excluídos do acesso à leitura. Em suma, leiturização e transformação da escola dependem de uma política de ação comunitária por parte das instâncias e movimentos de educação popular. O mais urgente é suscitar novas práticas de leitura nas camadas sociais que até aqui foram apenas alfabetizadas (FOUCAMBERT, p.115-116).

Assim, o acesso ao mundo da leitura implica a democratização do poder, o qual, por muito tempo, foi relegado a uma classe social restrita e abastada. É um esforço que ultrapassa os muros escolares, envolvendo, portanto, todo o corpo social em prol dessa equalização de saberes e bens culturais. Torna-se, assim, urgente a universalização de novas práticas de leitura para as camadas que, até então, só tinham sido alfabetizadas.

Nesse sentido, neste trabalho, por meio de uma revisão de literatura (FREIRE, 1989; KLEIMAN, 1995; 2000; 2004; ROJO, 2008; STREET, 2014), tenho como objetivo defender uma concepção de formação em leitura não mais centrada no alfabetizado, mas sim no leitor, a partir

de um Projeto de Leiturização (FOUCAMBERT, 1994). Justifica-se, sobretudo, pela necessidade de universalização dessa técnica, a qual fornece ferramentas para o acesso aos bens simbólicos. Para tanto, primeiramente, será traçada uma discussão acerca do processo de desescolarização da leitura, sob o qual põe em xeque o binômio alfabetização x leitura. Ademais, apresento possibilidades de trabalho com a leitura de um modo mais efetivo e democrático.

A DEESCOLARIZAÇÃO DA LEITURA

Nas pesquisas mais recentes acerca do campo da leitura (STREET, 2014; BEZERRA, 2017; SOARES, 2019), compreende-se tal fenômeno como prática social, o qual é subsidiado, teoricamente, pelos estudos do letramento. Sob esse prisma, segundo Kleiman (2004, p. 14),

[...] os usos de leitura estão ligados à situação; são determinados pelas histórias dos participantes, pelas características da instituição em que se encontram, pelo grau de formalidade ou informalidade da situação, pelo objetivo da atividade de leitura, diferindo segundo o grupo social.

Todos esses aspectos enfatizam os diferentes e variados textos que permeiam e atravessam os indivíduos, regulamentando, portanto, essas distintas possibilidades de ler.

Contudo, a partir do desenvolvimento desse conceito na história brasileira, o que se verifica é uma mudança paulatina de concepções que, embora sejam divididas a nível didático pela sua predominância de época, ainda se materializam simultaneamente nos dias de hoje a depender da postura teórica-metodológica do docente.

Na década de 70, por exemplo, a partir da divulgação massiva pela mídia acerca da “crise na leitura”, esses estudos tornaram-se frutíferos para investimento e desenvolvimento de pesquisas na área. Ademais, os fracassos nos vestibulares e a necessidade de mão de obra especializada sustentavam a dita crise (MENEZES, 2001). O Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) emerge nesse contexto tendo como foco

[...] erradicar o analfabetismo do Brasil em dez anos. O Mobral propunha a alfabetização funcional de jovens e adultos, visando 'conduzir a pessoa humana a adquirir técnicas de leitura, escrita e cálculo como meio de integrá-la a sua comunidade, permitindo melhores condições de vida' (MENEZES, 2001, s/p).

Embora o enfoque do programa estivesse centrado no debate em torno do analfabetismo,

pouco se fez para a sua equalização. Orquestrado pelo regime militar, o MOBRAL não fazia um exame crítico do processo de alfabetização, o qual estava pautado em processos de aquisição de rudimentos dessa técnica.

Assim, nesse momento, as investigações sobre o ensino da leitura estavam ancoradas nas ciências psicológicas, em especial, pela Psicologia Cognitiva e pela Psicolinguística. O leitor era, portanto, a figura central nas investigações desses campos, porque importava compreender o funcionamento cognitivo relacionado ao entendimento da língua escrita.

Embora tenha se diferenciado do modelo behaviorista de leitor, o qual preconizava uma forma de processamento linear elementar para a leitura (sílabas, palavras, frases, etc), existia uma continuidade epistêmica no que tange aos estudos desenvolvidos anteriormente, haja vista que o foco se centrava no leitor e em seus encadeamentos. Seria, assim, um leitor capaz de antecipar-se ao estímulo, articular hipóteses e inferir formas distintas para além de qualquer estímulo (KLEIMAN, 2000).

Tempos depois, mais especificamente nos anos 80, aflora uma segunda vertente para a abordagem psicossocial com base na Linguística Textual (concomitante aos estudos de leitura e os estudos acerca do texto). Nesse cenário, buscavam-se explicar os aspectos que conferiam e interferiam nos processos de compreensão e incompreensão textual; as tipologias textuais; os fatores de textualidade; a intertextualidade; a legibilidade do texto e a presença/ausência de recursos de textualização.

Já na década de 90, os estudos no campo da leitura apresentam uma guinada, diferenciando-se, assim, das prerrogativas progressas ao considerar o ato de ler como uma prática social. Além disso, essas pesquisas apresentavam uma preocupação em analisar os efeitos e impactos da cultura escrita nas diversas situações e interações, descortinando as exclusões sociais e as suas relações de poder.

Tal pensamento foi evidenciado na pesquisa de Street (2014), quando o autor analisou os efeitos de que a transferência de letramentos de um grupo dominante para um grupo que tem pouca experiência com a leitura e a escrita. O autor afirmou que tal ato não passa apenas de uma mera transmissão de habilidades técnicas e superficiais, logo,

[...] para aqueles que recebem o letramento novo, o impacto da cultura e das estruturas político-econômicas daqueles que o transferem tende a ser mais significativo do que o impacto das habilidades técnicas associadas à leitura e à escrita. As mudanças de significado associadas a tais transferências se localizam em níveis epistemológicos

profundos, levantando questionamentos sobre o que é verdade, o que é conhecimento e quais são as autênticas fontes de autoridade (STREET, 2014, p.31).

Assim sendo, a leitura e a escrita devem ser tidas como práticas sociais, visto que interferem nas relações que as pessoas mantêm com o saber, com a produção de conhecimento e como abalizam o que é certo e errado dentro de seus contextos. É importante compreender, sobretudo, que as pessoas não podem ser consideradas como “tábuas rasas” à espera de marcas inaugurais de práticas de leitura e escrita, como tantas campanhas e discursos midiáticos disseminam a todo momento. O que acontece é a supervalorização de práticas letradas dominantes em detrimento de práticas locais estigmatizadas.

Por esse ângulo, Kleiman (2004, p. 15-16), ainda ressaltando o caráter social da leitura, pontua que,

O objeto de pesquisa nessa disciplina é a leitura como prática social, específica de uma comunidade, os modos de ler inseparáveis dos contextos de ação dos leitores, as múltiplas e heterogêneas funções da leitura ligadas aos contextos de ação desses sujeitos. Os modos de ler interessam pelo que nos podem mostrar sobre a construção social dos saberes em eventos que envolvem interações, textos multissemióticos e mobilização de gêneros complexos, tais como uma lição numa aula versus um cartaz numa assembleia versus um panfleto numa troca comercial. O pesquisador procura entender o funcionamento da escrita nas práticas locais das diversas instituições e visa, ainda, a problematizar o uso da escrita, desnaturalizando sua relação com o poder. A pesquisa sobre a leitura incorpora novos objetos construídos em campos afins e, muitas vezes, busca reconstruir, no diálogo ou no discurso, a história social do leitor [...] a responsabilidade de contribuir para a criação de programas sociais que favoreçam os grupos de leitores – ou não leitores – pesquisados.

Assim, considerar a leitura como prática social implica em aceitar que a materialidade linguística acontece em espaços e tempos específicos, sob os quais as diferentes relações sociais são postas à prova. Com base nisso, uma Política de Leiturização nos direciona para a universalização de direitos sociais que, até então, foram privados pela parcela populacional menos abastada.

É importante frisar que, embora em passos curtos, o Brasil tem avançado no que tange à ampliação do direito de garantia da educação básica para todos. Nos últimos 20 anos, por exemplo, o que se percebeu foi o acesso universal de alunos entre 7 e 11 anos a vagas no ensino fundamental público. Contudo, com base no que reza a Constituição - de garantia da educação básica para todos os campos educacionais -, verifica-se que o segmento do ensino médio ainda

não foi contemplado. Além disso, programas foram implantados no intuito de potencializar o acesso a livros e a leitura no geral, tais como o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático), o PNLEM (Programa Nacional do Livro de Ensino Médio) e o PNBE (Programa Nacional da Biblioteca Escolar).

Mesmo com os novos estudos do campo da leitura e da ampliação ao acesso à educação, encontramos uma forte resistência para a desescolarização da leitura e do enfoque na alfabetização. As escolas ainda se mantêm relutantes às novas perspectivas para o trabalho com a leitura e com a produção textual e, por conta disso, muitas optam por uma educação linguística pautada no projeto de alfabetização do século passado, cuja lógica visa uma formação mínima de correspondência entre grafemas e fonemas.

Aqui, defendo que a escola por si só não é a única responsável pela formação do estudante no que se refere à leitura, contudo é uma forte autoridade na formação de opiniões na educação formal. Portanto, a negação das novas inovações nessa área, juntamente com os descertos das práticas educacionais fortalecem a segregação entre uma formação de alfabetizados e leitores. Assim, para alguns está destinada a comunicação escrita e todos os benefícios culturais promovidos por seus ganhos, os quais, em sua maioria, são obtidos por meios não-escolares. Já para outro conjunto de trabalhadores destina-se uma educação obsoleta moldada para dotar um mínimo para a comunicação oral à distância. Essa divisão entre alfabetizados e leitores já começou a ser questionada, obrigando, assim, todos os projetos educacionais a reconsiderarem o ensino da leitura ou, pelo menos, a colocarem essa preocupação em pauta nas suas agendas de discussões.

Sob esse prisma, acredito que ser leitor implica no entendimento do que se passa na cabeça do outro, para que se possa compreender melhor o que se passa na nossa. Tal movimento sugere a possibilidade de distanciar-se do fato, para ter uma visão de cima, provado pelo aumento de seu poder sobre a realidade e de si próprio, por meio desse exercício teórico. Concomitantemente, emerge um sentimento de pertença a uma comunidade (linguística e cultural), não sendo apenas receptor, mas sim locutor daquilo que se leu. Tal empreendimento aplica-se para os diversos gêneros textuais, seja uma novela, um artigo científico, uma poesia ou uma bula.

Para a formação desse leitor pressupõe um processo de ensino pensado com vistas à reflexão profunda do estudante sobre o processo de aprendizagem, de modo que ele possa pensar que esse conhecimento seja útil para sua vida. O ensino, portanto, deve ter em mente não somente o “como”, mas o “por que?”, “de onde vem?”, “para quem?”, “para que?”, “com qual finalidade?” e “de que modo?” (BEZERRA, 2017).

Desse modo, o ensino avança no sentido de se promover uma leitura crítica da realidade, envolvendo o aluno no mundo da cultura escrita, o qual se materializa em práticas sociais do seu dia a dia. A desescolarização da leitura subjaz uma aprendizagem de textos “reais”, portanto,

Para aprender a ler, o não-leitor deve se relacionar com os textos que leria se soubesse ler, para viver o que vive [...] Na fase do aprendizado, o meio deve proporcionar à criança toda a ajuda para utilizar textos “verdadeiros” e não simplificar os textos para adaptá-los às possibilidades atuais do aprendiz. Não se aprende primeiro a ler palavras, depois frases, mais adiante textos e, finalmente, textos dos quais precisa. Aprende-se a ler aperfeiçoando-se, desde o início, o sistema de interrogação dos textos de que precisamos, mobilizando o “conhecido” para reduzir o “desconhecido”. As intervenções remetem, portanto, à organização e o uso desse “conhecido” (FOUCAMBERT, 1992, p.31).

Enfim, para aprender a ler, faz-se necessário a imersão do alunado em escritos variados, sob diferentes perspectivas e envolvendo diversas esferas sociais – igreja, escola, meio jornalístico, meio digital, etc -. Isto é, tornar-se-á inviável a promoção de uma Política de Leiturização sem que o leitor perceba a interação inerente aos lugares de produção, assim como das razões para se fazer uso desses escritos. Portanto, as razões para ler devem ser intensamente vividas. Por outro lado, é possível ser alfabetizado sem isso.

O Projeto de Alfabetização apresenta propósitos sociais e políticos bem distantes dos de um Projeto de Leiturização. Embora esses projetos sejam imprescindíveis para o desenvolvimento tecnológico e econômico do país, ou seja, que os operários saibam utilizar a escrita, a nossa conjuntura política não deseja que a massa de brasileiros estabeleça uma relação verticalizada e sofisticada com a leitura e com a escrita. Isso porque a leitura é concebida como um privilégio social e como um potencial transformador.

PERSPECTIVAS PARA A UNIVERSALIZAÇÃO DA LEITURA NAS ESCOLAS BRASILEIRAS

Compreender o comportamento do leitor brasileiro não é uma tarefa fácil. Primeiramente, em vista da multiplicidade dos contextos sociais e das possibilidades de leitura existentes. Em segundo lugar, porque não basta apenas conhecer essa realidade. Se o foco é o desenvolvimento de um país leitor, é imprescindível que se promovam discussões, reflexões e aprofundamentos acerca dos indicadores apresentados pelos diferentes órgãos governamentais, tais como o PISA

(Programa Internacional de Avaliação de Estudantes), SAEB (Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica), ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) e Provinha Brasil.

Além disso, será necessário um estreitamento entre os indicadores, a sociedade e a educação básica, na busca de soluções efetivas com vistas à democratização de acesso aos bens culturais e de saber. Para tanto, as políticas públicas, os especialistas e representantes do governo devem compor essa parceria também.

Conforme mencionado anteriormente, a transformação da realidade da leitura nas escolas não pode ser realizada somente dentro desse cenário, tampouco com os professores apenas, mesmo que estejam efetivamente preparados e regidos por um projeto coeso. Isso porque o processo de transformação dessa realidade pressupõe uma ação conjunta de expectativa social e de novas possibilidades de respostas, as quais serão esboçadas pela inovação. Assim, o corpo escolar deve estar alinhado e em parceria com a sociedade como um todo num esforço conjunto à procura de alianças e na sacudida do sistema.

Conferir a responsabilidade pela Leiturização exclusivamente à escola atual é cometer um duplo fracasso. Não somente lhe é inviável “produzir leitura” com esse sistema pautado na alfabetização, como também ela não poderá transformar-se se não tiver uma equalização das desigualdades sociais que reverberam nos baixos índices avaliativos e na evasão escolar. É necessário, assim, aliviar a escola dessa pressão e apontar para as políticas que visem dirimir os entraves sociais. O Projeto de Leiturização é um desafio que visa a democratização do saber e a tomada individual do poder sobre o seu destino, pois só assim haverá a promoção coletiva da cidadania. Logo,

É preciso, pois desescolarizar a leitura. Se a alfabetização era, por bons motivos, um aprendizado escolar, a leitura é um aprendizado social, da mesma natureza que o aprendizado da comunicação oral. Com a leitura será como na fala: se o aprendizado se realizar através das práticas familiares e sociais, então e somente então, a escola poderá cumprir um papel fundamental de ajuda e de redução das desigualdades. Quando se afirma que a leitura é um aprendizado social, não se está criando uma situação nova, apenas se elucidam os mecanismos da desigualdade escolar. Pelo contrário, ao continuar atribuindo à escola tarefas que ela não pode realizar é que se perpetuam as injustiças e as ilusões (FOUCAMBERT, 1992, p.116).

Nesse sentido, reforço, mais uma vez, a imprescindibilidade da desescolarização da leitura para que o corpo social adquira comportamentos de leitura efetivos. Esse esforço de mudança deve abranger todos os segmentos da sociedade, principalmente, os contextos que foram tradicionalmente excluídos do acesso à leitura.

Dessa maneira, a transformação escolar e a Leiturização demandam uma política de ação comunitária com o apoio das diversas instâncias e movimentos populares, tornando emergencial suscitar novas possibilidades do trabalho com a leitura nas camadas sociais que até então só eram alfabetizadas. Para tal feito, a seguir, proponho algumas medidas que podem apontar para um ensino da leitura mais produtivo:

1. Primeiramente, uma ação coletiva em prol de uma Política de Leiturização deve ser iniciada com base na conscientização, permanente, da natureza da leitura e dos aspectos que permeiam a sua obtenção. É imprescindível lembrar que as pessoas se tornam leitoras através das variadas tomadas de consciência acerca dos modos de leitura e das formas de se aprender, além dos debates do estatuto social do não-leitor. Esse trabalho de esclarecimento é fundamental, também entre os não-leitores, pelos variados meios midiáticos, não somente por meio de escritos. É um esforço urgente em face à conjuntura de desinformação da opinião pública acerca da temática, bem como das confusões teóricas entre os processos de alfabetização e letramento.
2. Para o aumento do número de leitores é imprescindível que haja uma partilha do poder e do envolvimento social e coletivo nesse empreendimento. Levando em consideração os múltiplos núcleos sociais, leitura e *status* convivem, em muitos casos, em zonas tênues de conflitos. Nesse sentido, deve haver uma conscientização em prol da transformação desses espaços, abrindo-os para novas possibilidades de leitura e no compartilhamento desse saber para todos. Um núcleo social que vive é um núcleo que lê, e não o contrário.
3. A política dar-se-á por meio de uma intermediação coletiva de formadores, institucionais ou não, podendo ser pais, professores, agentes culturais, instrutores etc. Para tanto, é basilar que esses sujeitos tenham uma preparação teórica consistente e autêntica da prática de leitura, pois só assim fornecerão subsídios para o conhecimento das estratégias de leitura e dos meios de circulação de impressos e orais. Lembrando que uma Política de Leiturização eficaz começa com o aprimoramento de seus formadores, para que eles próprios sejam exímios “praticantes”.
4. Tornar-se leitor consiste em ter acesso aos textos sociais que sejam efetivos para a sua participação social. Implica, portanto, em ser atuante e ativo, tendo a autonomia e os instrumentos necessários para selecionar os escritos dos quais precisa; é eleger os recursos para obter as informações de que carece, diversificando o seu leque de escritos a partir de seus interesses e necessidades. Ser leitor não é ler aquilo que lhe é

imposto. O aperfeiçoamento dessa autonomia será possível com um esforço massivo de divulgação sobre as múltiplas possibilidades de leituras, assim como de ações de promoção de acesso a esses textos.

5. É importante ter em mente que a escrita é uma prática social e que, muitas vezes, exclui. Para que possa ser compreendida, é necessário o fornecimento de habilidades e de saberes partilhados. Um estudante da periferia de Salvador (BA) não lerá Machado de Assis, Shakespeare ou Lacan da mesma forma que um professor universitário. Embora a literatura possa suscitar diferentes emoções e reverberações naqueles que a escreve, a mesma não pode ser lida da mesma maneira por aqueles que estão excluídos do sistema de valores e representações dos quais nutre. Para estes, só resta a rejeição desses escritos. Nesse sentido, desenvolver a leitura não significa, necessariamente, aumentar o número de leitores do formato em vigor, mas, sim, promover a inclusão de novas formas de leitura dos escritos existentes. É vital, também, parar de planejar as ações em prol da leitura como uma empreitada de sedução ou proselitismo. É preciso entendê-la como um auxílio ao exercício da cidadania, de um sentimento que percorre da rejeição assumida à escolha, passando pelo empoderamento, pelo questionamento e, por fim, pela (re)construção.
6. De modo similar, no Projeto de Leiturização, a escola, como principal instituição formadora, deve levar em conta que o conhecimento adquirido pelo alunado deve servir para a construção de sua autoestima, de sua identidade e para a potencialização de poderes (*empowerment*) como agente social capaz de transformar a sua realidade, valorizando sua cultura local. Assim, a escola precisa considerar as práticas de escrita e de leitura, valorizadas ou não, já que a promoção de práticas canônicas para o atendimento das exigências de uma sociedade altamente industrializada, exclusivamente, já se mostrou ineficaz.
7. É essencial, também, a inclusão de novos textos e escritos que promovam a ampliação de valores, das crenças e dos questionamentos. Atualmente, o que se percebe é que os escritos “populares”, em sua maioria, são realizados por duas vias: (1) por autores burgueses que escrevem “para o povo” ou (2) por autores do seio popular que, para se tornarem “visíveis”, tiveram que se distanciar dos seus meios e adotar práticas literárias dominantes. A incorporação de novos escritores, que se materializam em novas práticas de leitura e em novos leitores, pressupõe uma longa qualificação e abertura ao novo. Tal movimento deve ser tido num tom de recrutamento, e não de conformação. As instituições formais devem abrir os seus espaços para o

reconhecimento das características desses novos escritos, para que assim, ao reconhecê-los, criem possibilidades de um trabalho efetivo com a prática da leitura, assim como do reconhecimento das diferenças sociais e culturais que nos constituem.

8. E, por fim, é fundamental que haja um investimento massivo metodológico e estrutural para a execução dessa Política. No que tange aos investimentos metodológicos, compreendo a formação técnica e os meios para se operacionalizarem a execução de ações que possibilitem o trabalho com a leitura. É necessário dispor aos usuários ferramentas, atualizações, módulos de aperfeiçoamento e materiais para que a divulgação de informações e escritos se materialize. No que se refere ao plano estrutural, é preciso financiamento para a construção de espaços mais convidativos e aconchegantes para o ensino de leitura, bem como dos materiais necessários para tal ação.

Esses 8 pontos, que acabo de enunciar, não podem ser tidos como uma fórmula mágica de inovação do ensino de leitura, porém direcionam para um caminho que descortina as desigualdades inerentes a essa prática, bem como questiona os moldes tradicionais pautados na memorização e na decodificação. Além disso, cada medida deve ser analisada levando em consideração o seu contexto de atuação, tomando em conta a necessidade de adequação e viabilidade, para que não fique apenas no campo da abstração, tampouco resvale em tons de lamúrias mencionados no início do artigo. A promoção da leitura é um ato político e, como tal, faz-se necessária a boa vontade e a transformação de interesses do campo individual para o campo coletivo, em prol da equalização de oportunidades e de acesso aos bens culturais ofertados pela leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que foi discutido até aqui, o fornecimento de um ensino de leitura efetivo tem se tornado uma preocupação nacional. Isso porque as mudanças sociais aceleradas na sociedade exigem, cada vez mais, um perfil de leitor e produtor de textos eficiente. Não basta apenas ser alfabetizado ou minimamente letrado, mas é imprescindível que o sujeito se incorpore e se envolva em práticas de leitura e escrita de forma competente, já que essa é uma condição básica para o exercício da sua autonomia nas sociedades industrializadas (SOLÉ, 1998).

Além disso, a promoção de um ensino da leitura para o povo significa em dar poder àqueles

que, até então, só tinham sido alfabetizados. É um esforço que deve partir da população como um todo, a partir de uma demanda social, assim como a sua operacionalização.

Por outro lado, o que vejo é um extenso debate sobre questões relativas ao desânimo quanto às projeções do ensino de leitura no nosso país, bem como de fatores como a idade certa de se iniciar esse ensino, dos índices de avaliação e do perfil de leitor. Embora todas essas discussões sejam relevantes, pois promovem o debate, o contraste de opiniões e as revisões de práticas de ensino, devo confessar minha incredulidade quanto ao desperdício de esforços nesse âmbito, quando, na verdade, o cerne do problema direciona-se para outro ângulo. A meu ver, todo esse esforço só será válido se houver uma justificativa teórica consistente sobre a prática de leitura, encarando-a pelo viés político e social.

Assim, as discussões acerca do ensino da leitura devem ser alargadas para o seu sentido macro, saindo do campo dos métodos apenas, e ampliando-o para o campo social-político. Muito mais que uma questão de método, o nó situa-se, primeiramente, no âmbito da conceitualização do que se entende por leitura, cabendo, assim, uma conscientização global (professores, formadores, cidadãos, alunos, líderes comunitários, etc.). Começar uma Política de Leiturização sem considerar esse aspecto conceitual inicial seria o mesmo que começar a construção de uma casa pelo telhado.

Gostaria de acrescentar, também, que, quando a leitura é percebida apenas como decodificação ou quando os meios de ensino se centram na Alfabetização, corremos o risco de não alcançarmos debates mais construtivos. Deixamos, portanto, de abordar o impacto que a leitura tem na vida das pessoas e no modo como elas a incorporam em suas práticas diárias. Isso porque numa sociedade tão estratificada e desigual como a nossa não desempenhar a leitura crítica do mundo faz com que o sujeito não consiga exercer a sua cidadania de maneira plena e, pior ainda, não possa se reconhecer enquanto sujeito atuante e capaz de mudar a sua realidade.

Nesse sentido, defendo a Política de Leiturização tendo em vista a sua relevância social em prol da diminuição das desigualdades e, conseqüentemente, na conquista dos bens simbólicos e culturais ofertados quando o sujeito (principalmente, oriundo de classe menos desfavorecida) torna-se um leitor proficiente. Sob esse prisma, lembramos que uma formação educacional é um direito de todos e está previsto na nossa Constituição, devendo, portanto, ser usufruída por todas as pessoas.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Galeno (Org.). **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-livro, 2008. 232p.
- BEZERRA, Selma Silva. Letramento em questão: um resgate histórico. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE**, V. 9, N. 1, ano 2017 - Volume Temático: Novas Tecnologias e Ensino de Línguas.
- FOUCAMBERT, Jean. **A leitura em questão**. Tradução: Bruno Charles Magne. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- KLEIMAN, Ângela B. (Org.). **Os significados do letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Letramento, Educação e Sociedade).
- KLEIMAN, Ângela B. Vinte anos de pesquisa sobre a leitura. In: ROSING, T.; BECKER, P. (Org.). **Ensaio**. Passo Fundo: UPF, 2000.
- KLEIMAN, Ângela B. Abordagens de leitura. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 7, n.14, p. 13-22, 1º sem. 2004.
- MENEZES, Ebenezzer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização). **Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil**. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/mobral-movimento-brasileiro-de-alfabetizacao/>>. Acesso em: 25 de fev. 201
- ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 200
- SOARES, Maria Vilani. **Por que nossos alunos não gostam de ler?** Rio de Janeiro: Revista Educação Pública, 2019. Disponível em: <https://educacaopublica.cederj.edu.br/artigos/15/6/por-que-nossos-alunos-no-gostam-de-ler>. Acesso em: 07 de mar. 2019.
- SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Tradução: Cláudia Schilling. 6. Ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- STREET, Brian. **Letramentos sociais**: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Tradução: Marcos Bagno. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014. 240 p.

Recebido em 20/04/2019.

Aceito em 23/05/2014.



“Tu sabe do que eu tô falando”: a variação pronominal da segunda pessoa do singular em Florianópolis, um estudo de caso

“You know what I’m talkin about”: second-person singular pronoun variation in Florianópolis, a case study

Rafael Zaccaron¹

<http://orcid.org/0000-0001-7796-501X>

RESUMO: Há variação no uso do pronome pessoal da segunda pessoa *tu/você* no português brasileiro. Neste artigo, discute-se a relevância dos fatores faixa etária e localidade no uso dos pronomes pessoais *tu/você* em Florianópolis-SC. Tendo como base os conceitos da Teoria da Variação de Labov (2008), a análise de duas entrevistas semiestruturadas com duas florianopolitanas procura identificar os fatores linguísticos e sociais que induzem tal fenômeno linguístico. Os resultados deste estudo de caso indicam variabilidade no uso do pronome *tu* e *você* na cidade. Sendo que o pronome *tu* é relacionado ao vernáculo enquanto *você* é considerado o pronome de uso para desconhecidos ou no ambiente de trabalho, segundo as participantes.

Palavras-chave: Sociolinguística; pronomes de segunda pessoa; variação *tu/você*.

¹ Mestre em Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: rafaelzaccaron@gmail.com

ABSTRACT: There is variation in Brazilian Portuguese when it comes to the use of second-person pronouns *tu/você*. In this paper, the importance of the age group and location factors for the use of the second person pronoun *tu/você* in Florianópolis-SC is discussed. Based on the concepts of Labov's (2008) Theory of Variation, the analysis of two semi-structured interviews with two Florianopolitans seeks to identify the linguistic and social factors that induce such linguistic phenomenon. Results from this case-study indicate variation in the use of *tu* and *você* pronouns in the city. Moreover, the *tu* pronoun is linked to their venacular while *você* is the pronoun choice for dealing with acquaintances or at the workplace, according to the participants.

Keywords: Sociolinguistics; second-person pronouns; *tu/você* variation.

Introdução

O português brasileiro (doravante PB) conta com duas ocorrências da forma pronominal da segunda pessoa do singular, *tu* e *você* (FRANCESCHINI, 2015; LOREGIAN-PENKAL, 2004; ROCHA, 2010; STRAPASSON; COELHO, 2013; TRAESEL, 2016). Sendo que há ainda a terceira variante possível, o pronome *tu* seguido de verbo conjugado na terceira pessoa do singular, como em: "tu fez, tu quer" (CEZARIO; VOTRE, 2008, p. 145). A variação no uso destas formas pronominais da segunda pessoa do singular chama atenção não somente dos brasileiros em geral, que tendem a reconhecer a variação como um traço regional, mas também de pesquisadores da área linguística. Tanto Cezario e Votre (2008) quanto Bagno (2007) ilustram que a variedade pronominal da segunda pessoa ocorre em diversos estados do Brasil, como por exemplo os estados do Rio de Janeiro e Maranhão. Em relação às pesquisas empíricas, uma breve busca no diretório da CAPES dos termos: variação *tu* e *você* lista 108 entradas com diversos artigos, dissertações e teses sobre o assunto, cujas análises fundamentam-se a partir das mais diversas variáveis: a influência da escolaridade e faixa etária em Franceschini (2015) e Rocha (2010), gênero em Strapasson e Coelho (2013) e área geográfica Franceschini (2015) e Traesel (2016). Estes estudos demonstram o forte interesse que tal fenômeno linguístico possui para a sociolinguística no Brasil.

Tendo em vista que a região sul do Brasil apresenta grande variabilidade no uso pronominal das formas *tu* e *você* (STRAPASSON; COELHO, 2013); e ainda, que a capital do estado de Santa Catarina, Florianópolis, oferece diversidade nesse uso (ROCHA, 2010; TRAESEL, 2016), o presente trabalho tem por objetivo oferecer uma análise do fator social faixa etária e localidade no uso dos pronomes pessoais *tu* e *você* por duas habitantes que nasceram e moraram em Florianópolis.

A VARIAÇÃO PELO VIÉS DA SOCIOLINGUÍSTICA

Para a sociolinguística os fenômenos linguísticos são parte inerente do complexo organismo que é a língua. Há, a partir desta perspectiva, uma relação clara entre língua e sociedade, uma vez que a língua não é vista como um sistema homogêneo, mas que oferece variação natural pelo seu uso. Tal variação pode ser estudada, diferentemente do postulado por Sausurre, a partir de contextos reais de fala ou a indução da fala monitorada, por exemplo, analisando-se os diversos fatores que influenciam os fenômenos linguísticos. O estímulo para estudos linguísticos na sociolinguística é "que dada pessoa ou grupo usa a língua X num contexto ou domínio Y" (LABOV, 2008, p.215). Desta forma, aspectos linguísticos e extralinguísticos ancoram a sociolinguística contemporânea.

Diferentemente do que apontavam os formalistas, que indicavam não ser possível o estudo da língua pelo alto grau de variabilidade da *parole*, Labov (2008) demonstra que há sistematicidade na variação e que é possível determinar a estrutura da linguagem a partir das mudanças que impactam esse organismo (LABOV, 2007, 2008). Estudos labovianos indicam que há diversas variáveis sociais que tendem a influenciar a linguagem, como por exemplo: sexo, idade, escolaridade, nível socioeconômico, contato com a escrita, contato com meios de comunicação em massa, etc.

Dentre as diversas variáveis sociais que se relacionam com os fenômenos linguísticos, a faixa etária tem sido considerada fundamental (FRANCESCHINI, 2015). A idade do falante pode indicar que a mudança de um dado fenômeno linguístico está em progressão ou que atingiu estabilidade. Vale ressaltar que tal análise, pelo viés laboviano, deve considerar o contexto social no qual o fenômeno linguístico está inserido. Sendo assim, o contexto do presente estudo de caso é apresentado na sequência.

A Variação Pronominal *tu* e *você* em Florianópolis

Em sua obra mais popular, o preconceito linguístico, Bagno (2007) também trata da variação pronominal da segunda pessoa no PB. Embora o capítulo sobre esta variação foque na cidade de São Luiz do Maranhão, o autor também tece um breve comentário sobre a variação em Florianópolis, visto que ambas as cidades compartilharam forte imigração açoriana no passado. Segundo Bagno, o dialeto açoriano influenciou o PB falado nos dias de hoje nestas

duas cidades.

Dentre os estudos analisados (FRANCESCHINI, 2015; LOREGIAN-PENKAL, 2004; ROCHA, 2010; STRAPASSON; COELHO, 2013; TRAESEL, 2016) que tratam da variação pronominal do *tu* e *você* para este estudo de caso; Rocha (2010) e Traesel (2016) analisaram a fala de habitantes de Florianópolis, bem como Loregian-Penkhal (2004), cuja tese de doutorado de escopo mais amplo abarca também Florianópolis, portanto estes estudos são brevemente detalhados na sequência.

Loregian-Penkhal (2004) analisou a variação pronominal no sul do país. Em relação aos dados da localidade Ribeirão da Ilha, em Florianópolis, 7 dos 11 informantes fizeram uso exclusivo do *tu*, enquanto os quatro restantes variaram o uso do *tu* e *você* com uma prevalência do *tu*. Em Florianópolis, como um todo, 13 participantes de um total de 24 fizeram uso exclusivo do *tu*, enquanto 10 alternaram entre *tu* e *você* e apenas um participante fez uso exclusivamente do pronome *você*. Em relação à flexão verbal, a pesquisadora indica que a flexão canônica seria a marca de identidade do habitante de Florianópolis, incluindo a localidade Ribeirão da Ilha. Vale ressaltar, ainda, que as mulheres favoreceram o uso do *tu* em comparação aos homens.

Historicamente é relatado que em Florianópolis usa-se a forma canônica do pronome *tu* com o verbo flexionado na segunda pessoa (ROCHA, 2010). Porém essa mesma autora reconhece que a "concordância com o tu apresenta significativa flutuação e, além disso, o *você* vem aparecendo em alguns contextos discursivos na fala dos manezinhos²" (p. 70). Partindo da hipótese de que a forma canônica estaria mais presente na fala das comunidades de Ratonés e Santo Antônio de Lisboa - ambas localidades tradicionais de Florianópolis - Rocha (2010) analisou dados das falas de oito entrevistados controlando duas variáveis: idade e escolaridade, segundo os preceitos da Teoria da Variação. Os resultados indicaram que a presença do *tu* ainda predomina nessas comunidades, com 97% das ocorrências; porém a forma canônica vem perdendo espaço, com apenas 11% das ocorrências. É relevante ressaltar que o uso da forma canônica parece estar ligado a certos verbos específicos como: *estar, querer, saber, ir e ter*.

Traesel (2016) usou metodologia similar à Rocha (2010), a Teoria da Variação e Mudança, para investigar a variação pronominal de *tu* e *você* no bairro Ingleses, na cidade de Florianópolis. Os participantes da pesquisa foram dez adolescentes que participaram de duas atividades: um debate e entrevistas individuais que foram transcritos e quantificados. Os resultados indicaram que os jovens quando entrevistados usaram o pronome *tu* e suas formas relacionadas (possessivo e oblíquo) em 61% das ocorrências da segunda pessoa pronominal e

² Nomenclatura usada para se referir a/o habitante nativa/o da ilha de Florianópolis.

que mais de 90% da conjugação verbal com *tu* teve a forma verbal não canônica (e.g., "tu come"). É importante ressaltar que houve uma diferença significativa na porcentagem do uso de *tu* e *você* quando os dados dos participantes nativos foram comparados aos não-nativos. Em outras palavras, os nativos de Florianópolis usaram o *tu* preferencialmente.

Tendo em vista que os resultados dos dois estudos analisados apontaram um variado uso pronominal em Florianópolis em três localidades distintas (Santo Antônio de Lisboa, Ratoles e Ingleses), o objetivo deste estudo de caso é analisar a possível variação pronominal no uso de *tu* e *você* com duas participantes de Florianópolis cuja diferença de idade é de 34 anos. Com base nos estudos apresentados, esta pesquisa tem como hipótese o uso do pronome *tu* com verbo seguido da forma não canônica pelas participantes. Na sequência detalha-se o método empregado para alcançar tal objetivo.

Método

1.1. Participantes

Duas habitantes de Florianópolis foram convidadas a participar da pesquisa. Foi explicado que por questões de influência nas respostas o propósito da pesquisa seria revelado apenas após a entrevista. Da mesma forma, explicou-se verbalmente às participantes o anonimato garantido; logo, cada participante pôde escolher um pseudônimo. Uma breve descrição das participantes é apresentada a seguir.

Pretty – tem 18 anos e é estudante universitária. Viveu sua infância em Biguaçu, município da região metropolitana localizado ao norte de Florianópolis. Depois, a família mudou-se para Barreiros, que é um bairro de São José próximo a parte continental de Florianópolis. Por fim, no início da adolescência, sua família mudou-se para o Ribeirão da Ilha onde reside hoje.

Marcela – tem 52 anos, possui o nível superior incompleto. Nasceu e sempre viveu na região central de Florianópolis onde também trabalha. Marcela é secretária de uma escola pública.

1.2. Instrumento e Coleta de Dados

A fim de fomentar o uso pronominal da segunda pessoa do singular uma entrevista semiestruturada (DÖRNYEI, 2007) foi elaborada (ver anexo 1). Segundo Dörnyei (2007), este tipo de entrevista representa um meio termo em termos de flexibilidade "embora haja um

esquema prévio com perguntas, esse formato é semiaberto, sendo que o/a entrevistado/a é estimulado/a a contribuir com as questões abordadas de forma exploratória³ (p. 136, tradução minha). Esta pesquisa também tem por suporte princípios da metodologia variacionista, pois faz uso – mesmo que em pequena escala - de narrativas de experiência pessoal, como apontam Strapasson e Coelho (2013). A escolha pela entrevista semiestruturada com questões justifica-se pela escassez de tempo para a pesquisa, uma vez que a coleta de fala espontânea demandaria muito tempo. Essa entrevista seguiu recomendações da área sociolinguística que prevê o início da fala numa entrevista como um período que necessita de acomodação para, na sequência, instigar o uso mais próximo do “natural” pelo/a entrevistado/a, seguido das perguntas relacionadas ao objetivo do estudo.

As entrevistas foram feitas usando um aparelho de celular (One Plus3) e o aplicativo Voice Recorder para gravar as falas.

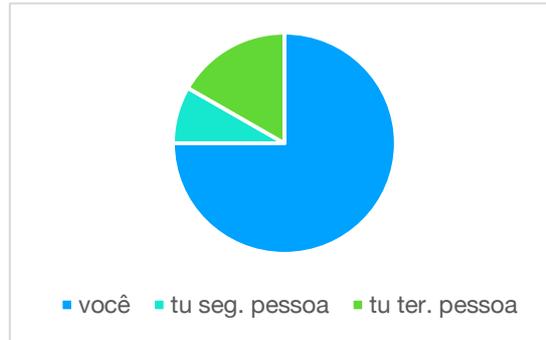
Resultados e Discussão

As entrevistas foram transcritas a fim de quantificar as ocorrências das três variáveis alvo: (1) *tu* seguido de verbo conjugado na segunda pessoa singular, que é a forma canônica (e.g., “tu sabes”), (2) *tu* seguido de verbo conjugado na terceira pessoa do singular (e.g., “tu sabe”) e, finalmente, (3) *você* seguido de verbo conjugado na terceira pessoa singular (e.g., “você sabe”). O agrupamento destes resultados é apresentado na sequência.

³ Do original: “although there is a set of pre-prepared guiding questions and prompts, the format is open-ended and the interviewee is encouraged to elaborate on the issues raised in an exploratory manner”

4.1 Apresentação e análise dos dados da participante Pretty

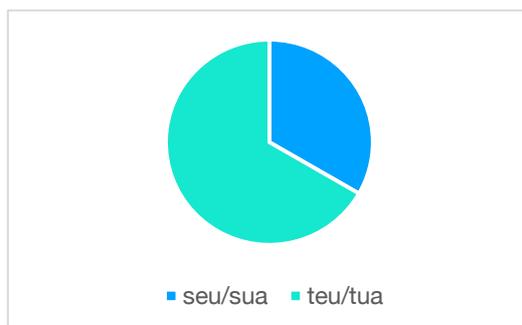
Gráfico 1: Uso pronominal: participante Pretty



O gráfico 1 ilustra a presença majoritária do pronome *você* na fala de Pretty. Este pronome apareceu em 75% das ocorrências (9), seguido do pronome *tu* + verbo conjugado na terceira pessoa com 16,7% (2), e 1 ocorrência (8,3%) da forma canônica do pronome *tu* + verbo conjugado na segunda pessoa.

Tendo em vista que Pretty reside no Ribeirão da Ilha, tradicional bairro de imigração açoriana, esperava-se que houvesse uma maior presença no uso do pronome *tu*. De certa forma, este resultado vai de encontro à Rocha (2010), cujos dados colhidos em duas comunidades semelhante ao Ribeirão da Ilha encontrou o uso majoritário do pronome *tu*. A fala de Pretty, com variação no uso pronominal, assemelha-se a fala de alguns participantes de Loregian-Penkal (2004) na mesma localidade, Ribeirão da Ilha, embora haja uma inversão da prevalência do *você* na fala de Pretty. Levando-se em conta que na pesquisa de Rocha nenhum participante mais jovem (menor que 35 anos) utilizou o pronome *você*, os dados colhidos com Pretty, que tem 18 anos, tendem a demonstrar uma grande diferença. Uma das razões para esta diferença pode ser atribuída ao fato de Pretty ter nascido em Biguaçu, região metropolitana de Florianópolis, e ter mudado para o Ribeirão da Ilha no início de sua adolescência. No entanto, Biguaçu está localizada próximo à Florianópolis e muitos moradores desse município trabalham e ou estudam na ilha. Este fato faz a análise do uso dos pronomes possessivo e clítico por Pretty ainda mais necessária.

Gráfico 2: Uso do possessivo: participante Pretty



O gráfico 2 apresenta os dados do uso dos pronomes possessivos *teu/tua* versus *seu/sua* que estão ligados às respectivas formas pronominais *tu* e *você*. Os pronomes *teu/tua* foram utilizados quatro vezes (67%), enquanto o uso de *seu/sua* ficou restrito a duas (33%) ocorrências. Quando cruzados os dados dos gráficos 1 e 2, os resultados parecem ser conflitantes. Uma vez que o uso de *teu/tua*, bem como as formas oblíquas *te/ti*, normalmente estão correlacionados ao uso de *tu* no fenômeno linguístico conhecido como paralelismo (TRAESEL, 2016). No caso de Pretty, um fator que pode ser um indicativo da razão dessa incongruência é encontrado na resposta dada à pergunta final da entrevista. Pretty relatou que sua mãe costumava dizer que o uso do pronome *tu* é “feio” e que não seria apropriado para o uso com “pessoas mais velhas”. Ademais, Pretty informou que durante a entrevista monitorou sua fala em algumas ocasiões para não falar *tu*. Assim, pode-se talvez atribuir a maior presença percentual de *você*, 75% de ocorrências, ao seu auto monitoramento. Por outro lado, o pronome possessivo, por aparentemente sofrer menor monitoramento, apresentou um número mais elevado de ocorrências da forma *teu/tua* em relação a *seu/sua*. Segundo a participante, o pronome *tu* está relacionado ao seu vernáculo. Na sequência, os dados da segunda participante dessa pesquisa são apresentados.

4.2 Apresentação e análise dos dados da participante Marcela

Gráfico 3: Uso pronominal: participante Marcela



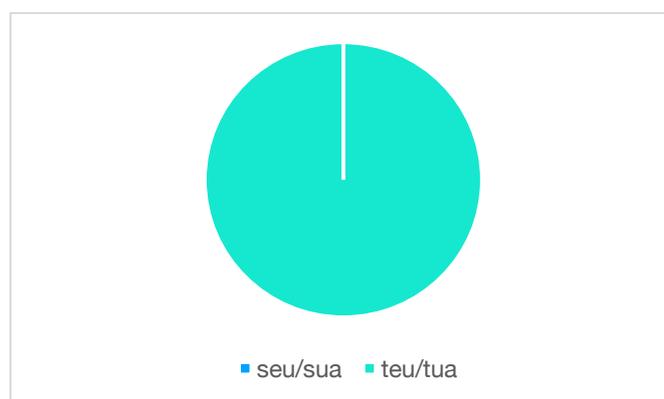
O gráfico 3 ilustra a presença única do pronome *tu* na fala de Marcela. Este pronome apareceu em 100% das ocorrências, sendo que em 9 ocasiões (90%) ele foi seguido de verbo conjugado na terceira pessoa e apresentou uma única ocorrência (10%) da forma canônica do pronome *tu* + verbo conjugado na segunda pessoa.

A fala de Marcela indica uma relação mais próxima com os dados de pesquisas anteriores feitas com habitantes de Florianópolis (ROCHA, 2010, TRAESEL, 2016), pois a participante fez uso exclusivo do *tu*. Houve duas formas deste uso, sendo a forma não canônica mais presente. Este fato é relevante pois assemelha-se aos valores encontrados por Rocha (2010). Os participantes de Rocha também usaram majoritariamente o *tu* e, em quantidade significativa, fizeram uso da forma não canônica na maior parte das realizações “o pronome *tu* com concordância foi encontrado em apenas 14 ocorrências (11%)” (ROCHA, 2010, p. 78), valores estes similares a fala de Marcela. No presente estudo, Marcela somente usa a forma canônica uma vez “Tens irmãos?”, com a forma pronominal apagada. É interessante ressaltar que ‘ter’ é um dos verbos que segundo Rocha (2010) fomenta o uso da forma canônica, este fenômeno já tinha sido observado na fala de Pretty “*Tu tens* alguma coisa pra me emprestar?” o que parece corroborar essa proposição levantada por Rocha.

Uma possível explicação para a variante não canônica usada por Marcela é que a participante, diferentemente da maioria dos participantes de pesquisas semelhantes, não nasceu

ou morou em bairros de Florianópolis tradicionalmente ligados à imigração açoriana. Por morar no centro de Florianópolis e trabalhar em uma escola, Marcela está em contato com muitos falantes de PB que não são nativos da ilha. Em seguida, é apresentado o gráfico com os dados do uso dos pronomes possessivo e clíticos por Marcela.

Gráfico 4: Uso do possessivo: participante Marcela



O uso do pronome possessivo por Marcela, gráfico 4, mostrou-se consistente com o uso do pronome *tu*. Houve duas ocorrências (100%) de uso de *teu/tua*. Houve também uma ocorrência do pronome oblíquo *te* e uma do pronome oblíquo *ti*. De uma certa forma, pode-se deduzir que a fala de Marcela foi menos monitorada que a fala de Pretty.

Finalmente, é válido ressaltar que Marcela considera o uso de *tu* informal. No seu trabalho, a escola, ela afirma ter que usar o pronome *você* por necessitar uma certa distância no atendimento às pessoas.

Bagno (2007), de forma drástica, afirma que o pronome *tu* tende a desaparecer no PB. Embora a população de Florianópolis tenha certa semelhança com a ilha de Martha's Vineyard, estudada por Labov (TRAESEL, 2016), com um grande influxo de visitantes no verão. Florianópolis também conta com um grande número de pessoas que decidiram mudar-se para a cidade recentemente. Embora a presença destes habitantes pareça impactar, de certa forma, o falar em Florianópolis, uma vez que Pretty afirma que foi através do contato com sua amiga de Curitiba que: "Eu aprendi a falar *você* há uns 2 anos com uma amiga de Curitiba". Os dados analisados não indicam que essa extinção do pronome *tu* tenda a ocorrer em breve em Florianópolis. Pelo contrário, as participantes indicaram que o pronome *tu* é a forma mais

próxima do seu vernáculo e, como Traesel (2016) relata, este uso está relacionado à imagem de ser manezinho/a.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ser um estudo de caso restrito, os dados desta pesquisa permitem certas conclusões. Primeiramente, parte dos dados vão de encontro à Rocha (2010) que focou em bairros de imigração açoriana. A participante mais jovem deste estudo demonstrou uma variação maior no uso pronominal da segunda pessoa, já a fala de Marcela encontra semelhança à pesquisa de Rocha. De certa forma, os resultados aproximam-se mais aos encontrados por Traesel (2016), logo a hipótese inicial foi confirmada, ou seja, *tu* seguido pela forma não canônica verbal predominou nos dados coletados. Este fato pode ser explicado por dois fatores, em primeiro lugar uma das participantes sempre morou na região central, enquanto a participante do Ribeirão da Ilha morou poucos anos naquele bairro. Além disso, é importante ressaltar que a fala de Pretty pareceu estar mais monitorada do que a fala de Marcela devido a sua alternância de estilo. É difícil, pelo número reduzido de participantes, afirmar que a idade foi um fator determinante para a diferença pronominal observada, porém os resultados indicam uma variação pronominal distinta de estudos anteriores e contribui no que toca à continuação da investigação da variação dos pronomes *tu* e *você* em Florianópolis.

Um fator a ser ressaltado ainda é a mudança do status do bairro Ribeirão da Ilha desde o estudo de Loregian-Penkall em 2004. Se naquele ano, o bairro podia ser considerado isolado e uma comunidade, de certa forma, à parte de Florianópolis devido ao baixo investimento no turismo (LOREGIAN-PENKALL, 2004). A recente mudança do bairro, com a valorização do Ribeirão da Ilha como zona turística e gastronômica tem alterado o tecido social atraindo novos habitantes para a localidade. Pretty, dessa forma, é representante desta nova configuração social local.

Limitações e sugestões para novas pesquisas

É importante mencionar as limitações que o presente estudo de caso oferece. O primeiro diz respeito a quantidade de informantes, o fato de ter apenas duas entrevistadas faz com que a generalização dos resultados seja muito restrita. Segundo, a utilização de uma entrevista semiestruturada não reflete necessariamente o uso espontâneo da fala. Por fim, a fala

gravada muitas vezes pode inibir o/a entrevistado/a e, da mesma forma que a entrevista, pode não refletir o vernáculo do/a participante, uma vez que o monitoramento da fala tende a estar presente.

Finalmente, ressaltam-se dois aspectos para pesquisas futuras. Primeiro, a fala de moradores do centro da cidade poderia ser analisada por pesquisas sociolinguísticas, tendo em vista que a maioria das pesquisas semelhantes realizadas em Florianópolis focaram em bairros longe do centro. O centro, principalmente a parte mais antiga próxima à praça XV, tem uma longa história de mudanças sociais e urbanas; logo, pesquisas de cunho sociolinguístico nessa região poderiam ajudar a entender as mudanças pelas quais esta região tem passado. Segundo, futuros estudos na região do Ribeirão da Ilha poderão indicar se a variação pronominal está em processo de mudança por conta da valorização turística local. Como Naro e Scherre (1991) apontam, ao mesmo tempo numa mesma localidade, uma comunidade de fala pode estar caminhando em diversas direções. Novas pesquisas na região poderão trazer mais dados a fim de indicar para qual direção o fenômeno linguístico da variação pronominal da segunda pessoa segue na região.

Referências

- BAGNO, M. *Preconceito lingüístico – o que é, como se faz*. 49 ed. Loyola: São Paulo. 2007.
- CEZARIO, M. M.; VOTRE, S. Sociolinguística. In: MARTELOTTA, M.E. (Ed.) et al. *Manual de Linguística*. São Paulo: Contexto, 2008, p.XXX-XXX.
- DÖRNYEI, Z. *Research Methods in Applied Linguistics: Quantitative, qualitative and mixed methodologies*. UK: Oxford University Press. 2007.
- FRANCESCHINI, L. T. Variação pronominal tu/você em Concórdia-SC: o papel dos fatores sociais. *Revista Signótica*, v. 27, n.2, p.265-286. 2015
- LABOV, W. *Padrões Sociolinguísticos*. Tradução de Marcos Bagno Marta Scherre e Caroline Cardoso. São Paulo: Parábola, 2008.
- LABOV, W. Sociolinguística: uma entrevista com William Labov. Tradução de Gabriel de Ávila Othero. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, v. 5, n. 9, agosto de 2007.
- LOREGIAN-PENKAL, L. *(Re)análise da referência de segunda pessoa na fala da região Sul*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, 2004.
- NARO, A. J.; SCHERRE, M. M. P. Variação e mudança linguística: fluxos e contrafluxos na comunidade de fala. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, SP, v. 20, p. 9-16, out. 2012. ISSN 2447-0686. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636853>>. Acesso em: 30 dez. 2018. doi:<https://doi.org/10.20396/cel.v20i0.8636853>.

ROCHA, P. G. A variação dos pronomes de segunda pessoa na língua falada nas comunidades de Ratonés e Santo Antônio de Lisboa – Uma abordagem sociolinguística variacionista. *Working Papers em Linguística*, v. especial, p.69-81. 2010.

STRAPASSON, G. E. R. F.; COELHO, I. L. Presença dos pronomes pessoais tu / você nós / a gente na narrativa de experiência pessoal nos indivíduos da cidade de Caçador – Santa Catarina. *Revista Professare*. v.2, n.1, p. 53-72. 2013.

TRAESEL, R. *As formas variáveis de tratamento ao interlocutor da ilha de Santa Catarina: estudo de fala de adolescentes dos Ingleses*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

Anexo 1 – Roteiro da Entrevista

Já gravando.

Me conte rapidamente como foi seu dia. (*ice-breaker*)

Me diga, quando você era criança quais ordens sua mãe te dava? O que ela falava pra você?
Me de exemplos?

Você tem contato com crianças pequenas? Como você acha importante pedir/ dar ordens hoje em dia para elas? Me de exemplos.
Obrigado.

Você lembra as 2 perguntas? (caso a entrevistada não lembre eu posso falar: ordens que minha mãe me dava e ordens/ pedidos para as crianças de hoje em dia). Você pode me fazer as mesmas perguntas, por favor?

Você pode fazer algumas perguntas (2 ou 3) pra mim sobre a minha infância, por favor.

- _____ -

Ok, muito obrigado.

Para finalizar, gostaria de perguntar uma coisa. Você considera usar os 2 pronomes 'tú' e 'você' no dia-a-dia? Eles têm alguma diferença no uso para você?

Paro a entrevista/gravação e explico o propósito da pesquisa.

Recebido em 16/01/2019.
Aprovado em 23/05/2019.



Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança: Entre a loucura e a comicidade

Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança: Between madness and comicality

PEREIRA, Kenia Maria Almeida (Org.). ***O Quixote do Judeu: um breve olhar sobre a comédia “Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança”***, de Antônio José da Silva. Uberlândia: EDUFU, 2017. 159 p.

Arlene Rosa Eustáquio¹
<https://orcid.org/0000-0003-0721-3634>

Com a publicação em formato e-book de *O Quixote do Judeu: um breve olhar sobre a comédia “Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança”*, de Antônio José da Silva, organizado pela pesquisadora Kenia Maria de Almeida Pereira, a EDUFU, Editora da

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: arlenerosae@gmail.com

Universidade Federal de Uberlândia, brinda seus leitores com uma das melhores comédias de Antônio José, a qual dialoga com um dos maiores clássicos da literatura universal, Dom Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes. Publicado em 1605, o romance trata da história de D. Alonso Quijano, um fidalgo rural que, de tanto ler novelas de cavalaria, transforma a ficção literária em realidade, dando vida ao Cavaleiro da Triste Figura. Assim, o herói sai em peregrinação, vivendo aventuras imaginárias grandiosas, sempre em defesa dos pobres e dos oprimidos. Antônio José, mais conhecido como O Judeu, revisita assim o romance cervantino, apimentando-o com tiradas espirituosas e várias críticas à sociedade lisboeta e à Inquisição com seu aparato de tortura e morte.

Conhecido pela alcunha de o Judeu, a vida e as obras de Antônio José da Silva (1705-1739), teatrólogo nascido no Brasil e expatriado para Portugal, têm sido objeto de estudo de inúmeros pesquisadores brasileiros e portugueses, que, por motivos diversos, vêm revisitando suas obras, produzidas há mais de 300 anos. Dentre tais motivos podemos destacar o fato de Antônio José ter sido responsável pela modernização do teatro português, que, numa época marcada pela Inquisição Católica, era submetido aos interesses políticos e religiosos daquele período.

Dessa forma, usando da censura com o fim de manter o autoritarismo, a Igreja evitava o confronto de ideias e a perda do poder político e do domínio religioso. Em meados do século XV, como acontecera na Espanha anos antes, foi criado em Portugal o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. A compreensão dessa instituição é de grande relevância, uma vez que Antônio José, além de ser censurado pelo Santo Ofício, perdeu a vida em um Auto de Fé.

Kenia Pereira, ao publicar O Quixote do Judeu resgata e também promove uma das comédias mais relevantes e originais do Judeu, além de apontar para a importância de mais estudos e pesquisas em torno desse autor luso-brasileiro. Infelizmente são poucas as pessoas que já leram as peças desse autor. A publicação desse livro é uma oportunidade para que mais leitores possam ter contato com as deliciosas comédias desse artista injustiçado.

Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança foi encenada pela primeira vez em 1733, no teatro do Bairro Alto. Antônio José incorpora, por meio de bonecos de cortiça, espécie de bonifrates gigantes, a figura mítica do personagem de Cervantes. Há momentos muito hilários na peça e muito ousados para a época, como, por exemplo, a tentativa de Quixote em beijar Sancho, por ver no seu fiel escudeiro o rosto sedutor de sua amada Dulcinéia.

Ao ler essa peça temos a impressão de que Antônio José foi também uma espécie de cavaleiro errante, um cristão novo, expatriado, perambulando em Lisboa, que, por meio de suas comédias, pôde resistir às perseguições e também lançar mão da ironia e do deboche para

estabelecer ácidas críticas ao reinado português e à Inquisição. Exemplos não faltam para elucidar esses momentos paródicos, como, por exemplo, a fala de Sancho Pança, troçando das injustiças sociais:

Sancho. Que me faça bom proveito! Dai-me atenção, Meirinho. Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é coisa pintada e que tal mulher não há no mundo, nem tem carne, nem sangue, com, por exemplo, a Senhora Dulcineia del Toboso, nem mais, nem menos [...] (SILVA, 2017, p.119).

O historiador Roger Chartier considera que essa peça do Judeu apresenta dados autobiográficos, uma vez que Antônio José conheceu na pele a violência do Santo Ofício. Assim, esse dramaturgo fez da arte uma forma de denúncia e de resistência política e social. Chartier (2012, p.170) reforça ainda que “o fato é que se podem extrair das peças do ‘Judeu’ muitas citações que, situadas no contexto histórico, parecem confirmar uma rara temeridade, como a de fazer alusão à própria experiência nas prisões da Inquisição”.

Antônio José transforma a conhecida narrativa clássica em texto tragicômico, e o Cavaleiro da Triste Figura passa a ser o Cavaleiro do Alegrão: fato aparentemente cômico, se não fosse trágico (em virtude de ser isso uma representação das andanças do Judeu e de seu fim em um Auto de Fé). A comicidade, o deboche e o chiste também se evidenciam no fiel companheiro de Quixote, Sancho Pança (aqui, o gordo Sancho Pança), o gracioso da peça, que nos faz rir com frases como estas: “Morra Marta, morra farta”; “Por conta das cavalarias andantes, eu levo muito coice”; “Adeus, vou me armar cavaleiro, quero dizer burriqueiro”.

De acordo com Paulo Pereira, o

uso sistemático da paródia e da sátira nos textos cantados, prenunciava o alvorecer do Iluminismo em Portugal, na medida em que se foram substituindo gradativamente os personagens mitológicos, históricos e aristocráticos por burgueses e figuras populares, facilmente identificáveis pelo público que tinha no *gracioso* uma espécie de porta-voz de suas aspirações (PEREIRA, 2007, p.153).

Assim, como em várias outras peças de Antônio José, o gracioso é o bufão, o bobo da corte, aquele que proferia as falas mais críticas e, ao mesmo tempo, mais zombeteiras. Era o gracioso que podia falar implícita e explicitamente sobre os abusos do Santo Ofício, sobre a falta de liberdade do período e sobre os costumes tão decadentes da sociedade lisboeta.

Extremamente contraditório, o gracioso não era um simples palhaço, pois tinha a função de brincar com a lei e fazer rir. Mesmo que fosse incapaz de causar mudanças profundas na forma como a sociedade era organizada, ele levava a plateia a repensar e questionar tal organização, por isso era temido até pelos mais poderosos, pois ele era livre para brincar e zombar de

qualquer pessoa. Apesar de ser visto como um ser sem moral e muitas vezes tolo e estúpido, usava o deboche para fazer rir, e o riso provocado por ele poderia incomodar aqueles que tinham o interesse de manter a ordem vigente.

Ainda de acordo com Paulo Pereira (2007, p.43), “no teatro do Judeu, o gracioso é o fio condutor das ações, representa a consciência social e serve para pôr em ridículo os poderosos do tempo”. É Sancho, principalmente, que, por meio de seu deboche, alerta os cristãos-novos sobre a opressão vivida por eles, tendo que abandonar sua fé (o judaísmo) para se tornarem católicos. É o bufão, também, que faz com que Portugal e a Igreja riam de si mesmos, sem saber, e assim, evidenciam que o louco Quixote, de louco, não tinha nada.

Em *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, o cavaleiro andante de Antônio José dialoga principalmente com a segunda parte do romance de Cervantes, apesar de haver referências à primeira parte, como o fato de Sancho desejar ser governador de uma ilha.

Não podemos esquecer ainda que Antônio José cria cenas que não constam no original e nos apresenta um Quixote às avessas, subversivo e símbolo da resistência, um personagem que só faz sentido se analisado dentro da perspectiva do judeu errante. Assim como o Quixote de Cervantes, o Quixote do Judeu (que se confunde com seu próprio criador) busca seu lugar social e, mais que isso: em Antônio José, ele não fenece; pelo contrário, costumes judaicos foram representados no palco por meio dos bonifrates, sem que, muitas vezes, a censura inquiridora se desse conta do ocorrido. Era uma época, aliás, dura e cruel para com os artistas não católicos, que tinham a obra censurada e podiam também perder a vida num auto de fé; daí a importância de lançar mão de metáforas e alegorias, além de camuflar as falas mais duras na pele dos “inocentes” bonecos articulados.

Há vinte anos a pesquisadora Kenia Pereira estuda, publica e divulga a obra desse intrigante teatrólogo. *O Quixote do Judeu* seria assim uma espécie de resgate da memória e da bibliografia desse autor. De acordo com a pesquisadora, as comédias de Antônio José “estão aí, mais interessantes do que nunca, pedindo estudos e despertando curiosidades e gargalhadas no público contemporâneo” (PEREIRA, 2017, p.15). Ler essa peça do judeu garante, além de boas risadas, muitas reflexões sobre o período setecentista em Portugal. Aliás, o leitor pode acessar o site da EDUFU e se deleitar gratuitamente com essa comédia, que se encontra no link: <http://www.edufu.ufu.br/o-quixote-do-judeu-um-breve-olhar-sobre-comedia-vida-do-grande-d-quixote-de-la-mancha-e-do-gordo-0>>. Boas leituras!

Referências

CHARTIER, Roger. Dom Quixote de Antônio José da Silva: as marionetes do Bairro Alto e as prisões da inquisição. Tradução de Estrela Abreu. *Sociologia & Antropologia*. v.02.03: 161-181, 2012. Disponível em: <http://www.revistappgsa.ifcs.ufrj.br/pdfs/ano2v3_artigo_rogerchartier.pdf>. Acesso em 20 nov. 2012.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida (Org.). *O Quixote do Judeu: um breve olhar sobre a comédia "Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança"*, de Antônio José da Silva. Uberlândia: EDUFU, 2017. 159 p. Disponível em: <<http://www.edufu.ufu.br/o-quixote-do-judeu-um-breve-olhar-sobre-comedia-vida-do-grande-d-quixote-de-la-mancha-e-do-gordo-0>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

PEREIRA, Paulo Roberto. *As comédias de Antônio José, o Judeu*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SILVA, Antônio José da. "Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança". In. PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. (Org.). *O Quixote do Judeu: um breve olhar sobre a comédia "Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança"*, de Antônio José da Silva. Uberlândia: EDUFU, 2017. 159 p. Disponível em: <<http://www.edufu.ufu.br/o-quixote-do-judeu-um-breve-olhar-sobre-comedia-vida-do-grande-d-quixote-de-la-mancha-e-do-gordo-0>>. Acesso em: 30 jul. 2017.



Corpo e música pontos de encontro da negritude brasileira

LIMA, Ari. **O que fazer com o cabelo de Marly? Estudos sobre relações raciais e música negra.** Salvador: EDUNEB, 2017.

Adilton da Cruz Santana¹
<https://orcid.org/0000-0002-0677-853X>

Em *O que fazer com o cabelo de Marly? estudos sobre relações raciais e música negra*, do Professor Ari Lima doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2003), mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1990). O autor é também professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural e líder do Grupo de Pesquisa Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (Nutopia) da Universidade do Estado da Bahia. A obra que reúne diferentes artigos sobre música, subjetividades negras, relações de gênero com enfoque nas questões raciais, afirmação identitária por meio da estética dos cabelos negros e além tudo isso reflete a percepção das subjetividades negras em um país que subjuga e condena o corpo negro. Mas quem é Marly, questão que intitula o título da obra? Qual é sua relação com estética, negritude e afirmação identitária? Marly é irmã do autor.

Sobre o título desta obra, preciso explicar que “Marly” é o nome de minha irmã caçula. Fomos os dois últimos filhos – sete mulheres e cinco homens – em uma família formada por pai, mãe e agregados. [...] Lembro que ao iniciar sua entrada na adolescência e preparação para o mundo adulto feminino, discretamente, acompanhei empolgados debates entre as mulheres adultas da casa sobre “o que fazer com o cabelo de Marly?” [...] A oportunidade de acompanhar aqueles debates, mais tarde, me levou a entender uma importante sutura no processo de construção, aceitação e rejeição do copo e do cabelo negros (LIMA, 2017, p. 23).

¹ Graduado em Letras com habilitação em Língua Inglesa (UNEB). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB). E-mail: adilton.zurc@gmail.com

Numa tessitura que beira os contrastes biográficos e acadêmicos Ari conduz essa grande questão ao longo de sete artigos publicados durante a sua carreira acadêmica e que serão fios condutores na resolução desta questão.

O livro aponta-nos reflexões que saem dos fios crespos dos cabelos negros e perpassam essa corporeidade demarcada pelo crivo da tez, não é um mero questionamento, é um pensar a estética negra que traz consigo todas as tensões e problemáticas de um povo negro. A análise de tais questões será conduzida pela visão do antropólogo que desmembra parte de sua pesquisa durante o doutorado e ao longo do livro acura o olhar sobre as identidades negras articuladas ao pensamento da música baiana, especificamente as produções dessas subjetividades, o samba baiano. A produção musical dos negros baianos é área de interesse do pesquisador cuja análise deste grupo evidencia as relações sociais empreendidas por eles nas experiências musicais marcadas por elementos que se vinculam a estética desses grupos, atrelada a isso a relação com apresentação e manipulação dos cabelos crespos.

O cabelo negro tem sido um importante instrumento de empoderamento das populações negras espalhadas mundo a fora, pois além de afirmar uma identidade que se quer política, descentraliza os discursos de representação hegemônicos da branquitude. Desde o emergente movimento dos afro-americanos na década de 60 pelos direitos civis das populações negras nos Estados Unidos a estética dos cabelos “*black power*” reproduziram um ideário de reconhecimento das raízes africanas como força motriz na superação dos domínios sobre os corpos escravizados, além do símbolo de luta dos negros. Nos interstícios dessas identidades está a percepção da musicalidade do samba que intercambia as vicissitudes culturais dos negros baianos e cariocas.

Nos textos *Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional mestiço e Tradição, história e espirais no samba de roda baiano* há aproximações temáticas, porém diferem-se na abordagem. O primeiro texto faz referência ao samba baiano, entretanto, constata a ausência de publicações sobre o samba na Bahia enquanto o samba carioca urbano é o gênero musical mais consumido com vasta produção o autor faz um levantamento desses trabalhos. O segundo artigo que integra o livro parte do pressuposto de que as culturas tradicionais são invenções sociais que se opõem à noção de tradição cristalizada, no tempo e espaço.

Diante do exposto o pesquisador passeia pela história originária dos africanos, para situar a ideia de tradição como recurso transmissor da palavra, nas comunidades orais africanas, em seguida situa o samba como patrimônio imaterial, sem deixar de lado as subjetividades negras que produzem e materializam esse patrimônio. Para Lima (2017, p. 96) [...] é chegada a hora de se colocar uma tradição popular e subalterna, o samba de roda, sobretudo, como uma

questão de ordem de uma política pública e cultural, deslocando-o da condição de objeto puramente científico, estético ou de mercado. Nesse pensamento do autor está o potencial da pesquisa relacionada ao samba, ou seja, retirá-lo de um estado cristalizado para uma mobilidade cultural que lhes confira não apenas o destaque merecido como o reconhecimento de sua importância ligado intimamente as identidades que o produz.

Em *O fenômeno Timbalada: cultura nacional afro-pop e juventude baiana negromestiça*, Lima trata das sociabilidades juvenis baianas através da música. A música é para os jovens negros e mestiços baianos uma forma de reflexão da consciência étnica é por meio delas que eles reelaboram suas identidades como forma de pertencimento e estabelecimento social. Este trabalho coaduna com as representações dos artistas dos grupos musicais locais em *Black ou brau: música e subjetividade negra num contexto global*, quarto artigo que traz os artistas afro-baianos da música baiana que se consagraram no cenário musical midiático e que, portanto, serão difusoras das identidades negras e modelos sociais a serem copiados pela juventude negra. Carlinhos Brown, criador da banda Timbalada, figura notoriamente conhecida pelas suas composições e filiações artísticas nacionais, os grupos culturais Ilê Aiyê e Olodum são referenciais importantes para juventude, pois tais figuras do cenário musical ampliam e reafirmam aspectos das identidades negras tornando-as assim símbolos sedutores o que lhes confere destaque e atenção na disputa do mercadológico da música.

No quinto artigo, *Da ilha dos sapos à ilha da fantasia: reterritorialização e identidade negra*, o título surge como uma espécie de chamariz bastante característico para situar a questão da identidade negra nos processos que agenciam a pertença dessas identidades negras aos seus respectivos territórios bem como a prática de reterritorialização. As identidades são também narrativas territoriais transitórias elas definem o lugar de representação dos indivíduos e os discursos por eles assumidos dentro de seus territórios. As subjetividades apresentadas pelo pesquisador os territórios assumirão posições fundamentais na configuração de suas identidades.

Nessa sexta seção do livro em *Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador*, a temática juventude negra e música continuam. Temos aqui as experiências vivenciadas através da música pelos jovens negros tais como marcas identitárias, crítica social, e construção de hierarquias raciais, de classe e gênero. Por fim o livro encerra com o sétimo artigo intitulado, *Testemunhos e narrativas Brown: sobre música negra e o negro no Brasil*, o artigo articula questões relativas “ao negro no Brasil” as obras de duas personalidades negras no cenário musical brasileiras os Browns: o baiano Carlinhos Brown e o paulista Mano Brown. Para Lima ambos trazem em suas produções questões que tematizam identidades fragmentadas, produção artística simbólica e cultural, o corpo negro, tradição e

diálogo com a cultura de massa e a tradição afro-brasileira. Segundo o autor ambos possuem histórias de vidas semelhantes são expoentes do cenário musical nacional, situam-se na mesma linha enquanto músicos negros na realidade conjuntural brasileira, porém caminham a mãos separadas quando formulam seus discursos relacionados à questão racial. Enquanto Mano Brown desenvolve um discurso que reforça a diferença racial Carlinhos Brown tende para um discurso universalista.

Este trabalho lança um olhar sobre a antropologia das identidades negras pelas vias etnográficas que não divisam e nem se deixa perder de vista a problemática que faz emergir das brumas racistas as corporeidades negras subjugadas. Estudá-las é alargar questão central feita pelo autor, O que fazer com o cabelo de Marly?, mas também o que fazer com o corpo, a consciência, a história, e a condição social negra em um país que convoca ao mesmo tempo em que interdita a cidadania e condição de sujeito negro? (LIMA, 2017, p. 27) Deixemos a questão reverberar a sociedade numa tentativa de possíveis respostas.



Outros blues e serpentinas. O retrato das margens e um pouco de Lima Trindade só faz bem.

Paulo César García¹
<https://orcid.org/0000-0001-7208-6358>

Lima Trindade nasceu em Brasília, mas adotou a Bahia para habitar e regar a vida, destravando ainda mais a formação cultural disseminada pela escrita literária. Autor de obras como *Supermercado da solidão* (2005), *Todo o sol mais o Espírito Santo* (2005), *Corações, blues e serpentinas* (2007), *O retrato: ou um pouco de Henry James não faz mal a ninguém* (2014), *Aceitaria tudo* (2015) e o mais recente romance *As margens do paraíso* (2019), o estilo inconfundível de Lima Trindade é ativamente perceptível, ao apresentar personagens que procuram o fio com o qual mostra o percurso de saídas noveladas por tramas e complexas redes de existências humanas com as quais se envolvem. Entre as sexualidades diversas e as identidades de gênero que são representadas em sua literatura, existe um grau de percepção que, através do nível ocular, se propõe a refletir as subjetividades fluídas. Muitas delas são enunciadas na desordem do real e deslocadas do nível de normatividades e regularidades que assolam os modos de vida de personagens. A artimanha dos relatos narrativos do autor beira ao estado de tensão com o que se lê/vê o outro para além das diferenças, quer dizer, existem traços e gestos de personagens masculinos que tornam possíveis refazer os gêneros, quando critica o peso do corpo e os focalizam quando desassemelham os lugares de discursos regularizados e

¹É Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia | UNEB com atuação no curso de Licenciatura em Letras Vernáculas e no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Está associado ao Grupo de Pesquisa Enlace | UNEB e no Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades – NuCuS | UFBA, além de ser associado colaborador do Grupo de Pesquisa Intersexualidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa - Faculdade de Letras | Universidade do Porto – Portugal e do GT Homocultura e Linguagens da ANPOLL.
E-mail: pgarcia@uneb.br

disciplinados.

O meu encontro com Lima Trindade se deu com o lançamento do livro *Corações, blues e serpentinhas*. Uma coletânea de contos nitidamente expressiva, pulsante e que toca fundo os problemas que visam a desconstruir as relações familiares, relações afetivas, desejos e corpos que agenciam existências mais plurais e menos ordinárias. Sem desconsiderar as demais obras, a produção do livro *Corações* decanta as múltiplas travessias, permitindo realizar modos de existir. Creio que daí seguem os passos para as construções ficcionais de Lima Trindade. É por onde os relatos narrativos resgatam memórias, experiências e testemunhos de sujeitos que se destacam e operam a racionalidade com a sensibilidade de poder revelar, se revelar, nos revelar. Entre a enunciação de desejos e sentimentos atravessados na garganta, a postura de mostrar o quanto a literatura se torna possível quando gesticula falas de sujeitos desmarcados com as posturas singulares com os constructos de gênero, sexualidades, sexo e à margem de estados repelidos por uma carga de movimentos que não param de contaminar a liberdade do indivíduo. Isso é muito bem amparado nas obras de Lima, pois as tramas recompõem o estado do estilo sóbrio, porém intenso e perturbador.

A partir da entrevista com o autor, deixemos ele autenticar o mergulho com as palavras e apontar a tarefa de exercitá-las. Por sua vez, cumpre pensar o momento em que a arte, a cultura, a literatura vivencia o poder de concorrer ou mesmo de saber disseminar o seu campo de atuação frente às ondas de redes sociais e demais textualidades digitais que, atualmente, são pares e devem conviver com uma elevada qualidade e potencialidade para a cultura e as artes.

ENTREVISTA COM LIMA TRINDADE

Pergunta (P): A prosa como a poesia e a dramaturgia revelam a linguagem de calcificação para dizer do outro lado da existência. Por onde as suas obras preenchem esse campo de atuação, melhor, que possibilidades de formas de existências são criadas em sua escrita literária?

Lima Trindade (LT): Pensando nas personagens que criei, tanto nos contos quanto nas narrativas um pouco mais longas, predomina um impulso libertário nas protagonistas das narrativas, são personas que em determinada medida exprimem uma recusa a aceitar as coisas como elas nos são dadas, a agir dentro de um padrão conformado/conformista, a entender a vida por um viés puramente prático, utilitarista ou materialista. Vemos isso em *O supermercado da solidão*, por exemplo. Bernardo traz o estigma de uma doença consigo, ganha um milhão de reais numa ação trabalhista e, certo da crescente desintegração da qualidade das relações sociais ao seu redor, da estupidificação dos indivíduos e do massacre promovido pelos agentes financeiros em todas as instâncias do desejo e das vontades, decide não mais consumir, ainda que isso implique na potencialização e antecipação do momento de sua morte. Para ele, trata-se puramente de uma questão ética: o que é verdadeiramente bom para mim? E realiza sua escolha. Já na questão

da linguagem, digamos que eu promova uma mistura de Kafka com música pop. Bernardo é uma espécie de dândi contemporâneo apaixonado pela banda inglesa The Cure. A diferença de seu dandismo para o de um Wilde, Baudelaire e João do Rio talvez esteja não tanto na apresentação de sua aparência, mas no escândalo subversivo de sua existência, buscando o anonimato quando todos desejam a celebridade e a fama.

Há, ainda, no plano criativo, uma imersão inevitável no que comumente se chama de “espírito de época”, pois não me furto a pensar o meu tempo, as questões do meu tempo, o lugar que ocupo em minha aldeia global, as diversas reconfigurações da vida sob novas perspectivas estéticas, políticas, geográficas, sociais e filosóficas. O que não implica em aceitação e adaptação à realidade imediata. A negação crítica é uma motriz igualmente poderosa. Ficar indiferente às essas demandas e expressões resultaria no mais solene exercício de repetição, no silenciamento da poesia.

P: Por que escreve? O que te afeta enquanto escreve?

LT: Isso é difícil de dizer. Talvez escreva pelo fato de não saber desenhar como gostaria. Quando criança, sonhava ser desenhista de histórias em quadrinhos. Ficava admirado com determinados artistas e suas capacidades de recriar e reinterpretar o mundo. Achava mágico que em poucas linhas fizessem surgir na folha em branco um bicho, uma cadeira ou uma pessoa. E o mais incrível: não serem representações realistas. Era como se, por meio do desenho, chegassem ao âmago da coisa ou do ser retratado, como se representassem apenas o essencial, o que realmente deveria importar para a nossa compreensão do representado. Talvez eu tente suplementar com a escrita esse vazio da minha incapacidade de desenhar. Talvez eu desenhe com as palavras que escrevo.

Tudo me afeta. A escrita, assim como a leitura, me transforma num outro, uma mistura do que sou e do que posso vir a ser. Ao pisar o terreno da imaginação e abrir as portas do meu inconsciente, lido tanto com o desconhecido quanto com o que é real e ao mesmo tempo oculto de mim. Há a memória, os desejos confessos e inconfessos, o gozo, a dor, a morte. Não considero possível a existência de uma arte com valor real de emoção e convencimento se o artista não se permite uma entrega sem freios. Dessa forma, não dá para sair do processo criativo incólume.

P:

“Ele respirava silêncio. Não queria entrar. Entrou. A nave acolhedora como o estômago de uma baleia. Tudo morto, repousando. O sol já morrera fazia tempo e seu corpo agora repousava nervoso sobre o banco escuro da madeira. Queria paz, a mente aquietar-se um pouco, quem sabe breves minutos. Viu a fresta que se abria entre as pesadas portas. Não queria entrar. Entrou. Feriu e depois acomodou a vista com o vazio e a luz que atravessava os vitrais” (*Corações, blues, serpentinhas*, 2007, p. 95).

Cito a passagem do conto “Anjinho barroco”, da coletânea *Corações, blues, serpentinas*, e pergunto: o que te move ao expressar as questões relacionadas com identidades de gênero, de sexo e das sexualidades?

LT: Uma preocupação com o humano, a conexão com o que há de mais íntimo e expressivo na natureza dos seres para além do tempo e do espaço, para além das representações identitárias, para além de qualquer aprisionamento: suas emoções. Não a emoção barata e superficial, produto de tudo o que é previsível e embalado por uma fórmula gasta. O que me estimula a trabalhar essas questões é revolver as camadas de conceitos e preconceitos e revelar o que, mesmo dentro de cada singularidade, é comum a todos: o desejo de amar e ser amado. E mais: amar e ser amado da *sua* maneira, dentro do seu código próprio de linguagem, dentro de sua própria lei. Trata-se de um direito que deveria ser primário e inalienável. Sendo a afetividade e o erotismo traços tão norteadores da construção do sujeito, orientando implícita ou explicitamente as relações sociais e com o poder instituído, há aí um rico manancial a ser explorado pelas artes como um todo.

P: Muitas obras da literatura baiana de geração atual de escritores vêm tratando sobre questões de gênero e de sexualidades? Você se coloca nesse patamar e com qual postura busca retratar tramas a respeito?

LT: Não saberia dizer se são muitos ou poucos. Desconfio que a questão de gênero venha sendo priorizada por causa do movimento Mulherio das Letras, mas, ao mesmo tempo, não sei dizer se essas publicações contemplam o tema de uma maneira frontal, se fazem do gênero uma questão literária, vamos dizer assim. Já no que diz respeito às sexualidades, de memória, elencaria três nomes que acho representativos: Marcus Vinícius Rodrigues, Alex Simões e Álex Leilla. Recordo também do Jean Wyllys, que antes de se tornar celebridade com o Big Brother publicou um livro de contos interessante, e do Suênio Campos de Lucena. Dos novos, o que me chamou atenção foi o poeta Tiago Correia.

Sim, embora minha obra não se limite a um único enfoque, estou no patamar dos autores que se sensibilizam com as questões de gênero e de sexualidades a ponto de problematizá-las em minha escrita. Quando trabalho essas narrativas, posso ter como ponto de saída uma sensação de desconforto por causa de um comentário homofóbico de um político no telejornal ou a notícia do assassinato de um LGBTT, a alegria de conhecer uma família homoafetiva bem estruturada ou mesmo uma situação resgatada da memória de criança. Contudo, durante o processo da escrita, as tramas acabam se desenvolvendo com naturalidade, as personagens se definindo por elas mesmas e me levando a viver situações e conflitos não previstos. Se eu pré-determinasse os enredos e tramas isso enrijeceria o texto e o tornaria mais pobre, menos verossímil. Personagens LGBTs devem ser tão complexos quanto são as personagens heterossexuais. A única postura que adoto é a de evitar os lugares comuns e chavões em torno dos conceitos e assuntos tratados.

P: As implicações estéticas e ideológicas são visíveis em suas obras, a exemplo *Corações, blues, serpentinas, Aceitaria tudo, O retrato: ou um pouco de Henry James não faz mal a ninguém, As margens do paraíso*. O ato de criar literatura pode ser o mesmo que o de religar a materialidade

do verbal com as expressões de subjetividades em tempos coléricos, em tempos de violência à mulher e a todas as pessoas que divergem das normas de viver e das diversidades de gêneros?

LT: A promoção da alteridade é uma ferramenta poderosa no campo literário e evoca, vamos dizer assim, algo de mágico, misterioso e poético. É interessante que você tenha usado o verbo "religar" para tratar da criação, da materialidade da criação. Há sempre o perigo da automistificação ao se estabelecer um vínculo religioso com a escrita. A presunção da verdade e da posse de um conhecimento exclusivo são fatores que enfraquecem a potência da expressão literária. Geralmente os poetas caem mais nessa armadilha. Mas os prosadores também não estão livres da faceta "missionária". Eu evito qualquer didatismo em meus textos, qualquer esforço de convencimento. Porém, não se pode negar que a arte, assim como a própria vida que a inspira, tenha um viés político a priori. E é o caminho da subjetivação o mais efetivo canal de comunicação da condição do outro. Se as palavras possuem a capacidade de emocionar e transmitir sensações comuns a partir de espaços e contextos diferentes, acredito que as transposições de novas realidades operem transformações profundas naquele que vive a leitura, rompendo com o ciclo de violência que a ignorância gera contra os que fogem da normatividade e do que é imposto como padrão comportamental.

P: Percebe que as suas obras giram enquanto revolucionárias, escritas que estreitam com um real e visam aos enfrentamentos?

LT: Sim. Escrevo a partir da realidade presente e dos problemas, angústias e inquietações que ela nos traz, procurando entender a sua singularidade, sua configuração, seus dilemas. O que não implica de modo algum numa adesão ao realismo ou uma subordinação à verdade histórica de um determinado tempo e lugar. A investigação de uma forma de pensamento pode me levar a escrever um conto passado num satélite a orbitar outro planeta, em uma taberna medieval ou num asilo de loucos. Os enfrentamentos são, ao meu ver, sempre necessários, pois sem conflito, sem tensão e sem deslocamentos a vida não se reorganiza e não se promove o amadurecimento emocional e intelectual do indivíduo, não se reinventa uma nova ordem, não se faz do prosaico poesia.

P: Ainda sobre a citação em *Anjinho barroco*. O que busca escrever tende a desestruturar uma linguagem mais sistematizada, de ligar e de religar o que parece não ser? Qual o estilo que filtra quando o tempo, o espaço, as personagens são faladas por um emaranhado de existências? O estilo dos relatos que cria desordenam, são escritas que expandem um coloquial mais denso e conceptual?

LT: Sua leitura muito me agrada. O estilo de linguagem adotado em *Anjinho barroco* é expressionista e busco acionar uma poética sensual e sensorial presentes também no ritmo das frases, no poder de sugestão das imagens, nos sentidos implícitos e escorregadios das palavras. Há uma apropriação do discurso bíblico neste trecho citado e, mais propriamente no conto como um todo, uma resignificação dos conceitos do sagrado e mundano nos corpos, conceitos que podem remeter a procedimentos adotados por um Whitman em seu "Canto do corpo elétrico". O eu lírico assume um caráter mais cósmico e universal, a experiência individual se expandindo para um nível diverso de consciência. Por um outro lado, configuro também uma cena em que a Igreja Católica - e por tabela toda organização religiosa que se espelhe nela -,

enquanto instituição representativa de um poder, é posta em cheque pelo seu caráter repressor dos desejos sexuais e pela hipocrisia de sua política de condenação da homossexualidade. No entanto, para que sejamos justos, precisamos reconhecer que o Papa Francisco vem se esforçando para modernizá-la e transformá-la numa entidade mais amorosa, assumindo inclusive a responsabilidade pelas violências cometidas no passado e muitos de seus erros.

P: Em *Corações, blues, serpentinhas*, existe um mosaico de citações, entre musicalidade, expressões do blues, chorinhos, do popular encajado no ritmo do drama com os quais as personagens são entrelaçadas e entre discursos que comprometem o amor, o desejo, o sexo, todos muito atados aos embates e postos em dissonância com uma forma de pensar as diferenças, os diferentes. Entende a arte como ex-cêntrica, a que significa o estado de falta, de dispensa, de dor e de sofrimentos, de alegrias e do ato de transfiguração? É sobre esse foco que visa criar?

LT: Entendo a arte como desestabilizadora de certezas, fronteira irreversível de vivências em possibilidades latentes, salto para o escuro, mergulho abissal no inconsciente, radar de emoções e novos sentidos, o que, dito de um outro modo, reitera e reafirma a sua análise e pergunta. Há um grau necessário de repetição nessa busca semântica pela pluralidade e revestimento do texto em mais de uma camada de leitura, pois do contrário não haveria a comunicação do que se quer ressignificar. Faz-se necessário antes uma exposição do problema, uma aproximação ou mera insinuação de seu contexto, o que, para mim, é uma forma de respeitar o leitor dando-lhe pistas para que ele caminhe junto comigo na aventura de descoberta e transfiguração do real. Essas pistas são constituídas de nossa herança cultural direta ou indireta. Ou, como você designou, de um mosaico de referências, onde citações literárias e musicais se entrecruzam e se conectam.

P: “Aconteceu uma tragédia, Zaqueu. Cada um dos meninos busca um lugar diferente para dirigir o olhar”. (As margens do Paraíso, 2019, p. 148). O primeiro romance, *As margens do Paraíso*, aparentemente mostra onde cabe a ilusão, o sonho, o real. A história romanesca de Leda, Rubem e Zaqueu se desfaz em detrimento de apontar também para os recomeços, as tensões, os testemunhos entre si que se voltam e revoltam. Trata-se de um enredo mais temporal, quer dizer, de uma realidade menos plausível com os costumes novelescos e mais críticos com o convívio, com relacionamentos individuais, com as identidades apresentadas e deslocadas, em movências relacionadas ao feminismo, à masculinidade, à sexualidade?

LT: Exato. Poder-se-ia dizer que se trata de um exame de sensibilidades. A princípio esses jovens protagonistas tentam se adaptar às concepções identitárias que lhes são dadas e mesmo exigidas socialmente. Isso está presente em seus discursos, suas falas. Eles não sabem ainda quem são e se sentem frustrados pela intensidade da cobrança para que representem papéis que não se adequam totalmente às suas expectativas pessoais, se sentem frustrados pela incapacidade de realização do ideal romanesco. Esse conflito é o que fará que eles se movam em busca de maior autonomia e se permitam outras formas de sentir e agir na sociedade, resultando não necessariamente numa conduta mais igualitária e benéfica para todos. A revolta também abre espaços para ressentimentos e indiferenças que tornam as pessoas mais egoístas, cínicas e céticas. Será o caso de uma das personagens principais.

P: “Eu aceitaria. Tudo. Com resignação veria o pássaro negro pousar em seu ombro. Tantas vezes sonhei com vampiros, acordei e vi apenas uma janela aberta e uma pergunta fugidia. Eu seria capaz. (Aceitaria tudo, 2015, p. 11-12).

Na passagem do *Aceitaria tudo* e nos relatos dos contos da coletânea parecem apontar para as ações protagonizadas nos tempos atuais: a condição de amar e proteger e a condição de olhar sem ver. Em outras palavras, há o aceno para o gesto de si e também o de gravitar palavras entre o ser e o estar, mostrando a leveza e a dureza com os afetos, o erotismo, o gênero. Estaria a enunciar aí um imperativo cultural disseminando palavras e as coisas desarmadas? O poder dizer também ocorre por intermédio de interditos? Estaria presente o gesto de *diferenciação* de si, de sujeitos que são comprometidos de modo político, com o que fala, como fala e por que fala?

LT: Sim, demandas e imperativos vinculados a um ordenamento interno, que são culturais e históricos ao mesmo tempo, e que me atravessam cotidianamente, quer eu queira ou não, instigando-me para o novo, para a trilha de uma poética pessoal nascida das minhas próprias vivências e aprendizagens. E se desejo uma relação frontal com a vida e a arte, uma autenticidade no dizer, não posso chegar armado diante das palavras e das coisas, tenho de deixar levar pelos impulsos inconscientes sem medo, sem autocensura, libido em alta.

A interdição implica em nomear e configurar seu objeto de repulsa e negação e traz a ideia de um conhecimento que não deve ser compartilhado, mas que o censor guarda para si, o que gera uma curiosidade natural do ser humano. Que razões moveram o censor a empreender tal proibição? O que se teme? Qual o perigo? Será justa a interdição? A interdição às vezes pode falar mais do censor do que do censurado. É comum haver uma história de dor por trás, uma falta, um espelho, um desejo inconfesso. Já o que reclama o direito à liberdade de dizer, ser e estar como, onde e quando desejar, o faz como uma ação de comprometimento inteiramente político, pois não lhe basta a transgressão no campo do privado, ele questiona a essência da própria interdição como um excesso do poder.

P: Estamos vivenciando tempos difíceis, após eleito e tomado posse um governo que infringe os direitos humanos e a causar repúdio em atos relacionados à diferença sexual e de gênero, a infringir conquistas e a desprezar as artes, culturas, a cultura indígena e nenhum respeito e expressão de valor aos afrodescendentes. A impressão é que o mundo ocidental está sendo assediado por uma turbulência ultradireitista e neoconservadora, com influências aos aportes estadunidenses ligadas à xenofobia e a um patriotismo ultranacionalista. A matriz heteronormativa toma ainda mais lugar diante dos referidos percalços, deixando de lado a história, a experiência e testemunhos que prefiguram uma relação dialógica e diatópica com um saber transversal de “fronteira”, como reflete bem Boaventura de Sousa Santos. A vida e a arte desconstroem o óbvio, é condição *sine qua non* para ler/ver o outro com a mediação de um novo senso crítico. Como escritor, como se pronuncia frente aos tempos de regimes neonacionalistas frutificados em “guerras” polarizadas e gerando o empobrecimento social e cultural?

LT: Combatendo o obscurantismo de todas as maneiras possíveis, seja com meus livros, minhas participações em eventos públicos, minha conduta na internet ou mesmo em meus círculos de atuação mais privados. Esses conflitos são, ao meu ver, produto das transformações

sociopolíticas iniciadas no século XX, quando as mulheres queimaram sutiãs, negros e gays disseram basta ao regime de opressão em que viviam e a população indígena mobilizou-se para evitar o massacre cultural absoluto de seu povo e o contínuo roubo de suas terras. O entendimento do poder é que essas minorias se levantaram não para acabar com a opressão em que viviam e compartilhar de um sentimento de igualdade, mas que a intenção era ocupar o lugar deste poder e submeter o homem branco heterossexual cristão ao mesmo jugo que ele instituiu, sendo que as reivindicações das minorias são de justiça e democracia para todos. Esse *todos* é obviamente inclusivo. Os atuais líderes conservadores jogam com a ignorância das pessoas e instituem uma polarização muito útil aos seus intentos. Acredito que a arte, ao transmitir esse saber transversal de fronteira enunciado por você e pelo Boaventura, ao nivelar os seres e fazer com que comunguem das mesmas emoções e experiências, relativizando os preconceitos e ações dos indivíduos, tem um perfil transgressor que não agrada ao poder instituído, seja ele de qual orientação ideológica for.

P: Como escritor, escreve para afastar os fantasmas, rompendo com linguagens que não passam das duas margens, a desnudar psicoafetivamente a escrita; de que modo?

LT: Não de maneira deliberada, não se trata de uma consciência ativa enquanto exercício terapêutico, mas talvez mais no sentido de não ter reservas ou receio de me entregar por inteiro ao ato da escrita, permitindo que a mente flua livremente e a matéria bruta do inconsciente se reflita sem censura prévia das emoções. Nesse processo não há como se evitar tocar nas feridas, retomar traumas, antigos temores ou os desejos mais recônditos.

P: Retomo a sua ficção que a considero ser cerzida com o corpo, entre hesitações, descobertas, fissuras, complexos silêncios, potências de ritmos, sons, dialogismos que acionam vozes, agenciam modos de existir entre afetos, desejos, medos, sonhos que se interligam no atestado profundo de desassossego consigo próprio: narrativas poéticas, relatos que representam gays, lésbicas, críticas à normatização, ao sistema social e cultural. É com referidas leituras que nos afetam, deslocam gentes, que podemos obter as chaves de aberturas para construir fluídas subjetividades?

LT: É ao menos um passo para essa possibilidade se efetivar. O corpo é senhor de si mesmo, tem inteligência e voz própria. A experiência artística não se ampara na vida por simples mimetismo, mas estabelece a vivência *in loco* de maneira profunda, pois trata justamente da perspectiva da subjetividade, da emoção, dos novos sentidos produzidos no corpo. Contudo, isso só se dá se o leitor, no caso da literatura, fizer o pacto de entrega. Se, no instante em que frui o texto, ele se permite viver. Trata-se de um aprendizado da liberdade de ser e estar.

P: O que pode a literatura de Lima Trindade enquanto tradução da cultura, travessias de direitos, fonte de saber e gesto ousado de pensar o humano?

LT: Essa é uma resposta que não cabe a mim dar. Digo apenas que faço o meu melhor com as ferramentas que disponho, que esse julgamento deve ser feito pela crítica especializada e por cada um dos meus leitores.