

MULTIPLICIDADES CORPÓREAS: atravessamentos político-culturais em Literaturas de Língua Portuguesa

ORGANIZADORES:

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS

LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO



**Podes
Editora**

MULTIPLICIDADES CORPÓREAS:
atravessamentos político-culturais
em Literaturas de Língua Portuguesa

©2024 Podes Editora Ltda

Todos os direitos desta edição estão protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998 e reservados a Podes Editora Ltda. São proibidos o armazenamento e/ou a reprodução total ou parcial de qualquer parte desta obra, através de quaisquer meios sem a citação da fonte.

Capa e diagramação

Lano

Impressão

Offset Gráfica e Editora

www.offsetgrafica.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Multiplicidades corpóreas [livro eletrônico] :
atravessamentos político-culturais em
literaturas de língua portuguesa / organização
Sebastião Marques Cardoso, Lucas Paulino do
Nascimento, Concísia Lopes dos Santos.
-- Mossoró, RN : Editora Podes, 2024.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-85628-05-1

1. Crítica literária 2. Cultura 3. Estética
4. Literatura - Crítica e interpretação 5. Línguas e
linguagem 6. Política I. Cardoso, Sebastião Marques.
II. Nascimento, Lucas Paulino do. III. Santos,
Concísia Lopes dos.

24-208585

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura : Apreciação crítica 809

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a autorização da Podes Editora Ltda.

Todos os direitos desta edição reservados pela Podes Editora

Tel: (83) 999540177 – www.podeseditora.com.br

ORGANIZADORES:
CONCÍLIA LOPES DOS SANTOS
LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO
SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

MULTIPLICIDADES CORPÓREAS:
atravessamentos político-culturais
em Literaturas de Língua Portuguesa

Conselho Editorial

Área: Linguística, Letras e Artes

Prof. Dr. Daniel Conte - Universidade Feeval - FEEVALE;

- Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho - UESPI

Prof. Dr. Francisco Manuel Antunes Soares - Universidade de Évora, Portugal

Prof. Dr. Francisco Vieira da Silva - UFERSA

Prof. Dr. Gildemar Pontes - UFCEG

Prof. Dr. Jesiel Ferreira de Oliveira Filho - UFBA

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves - UNIOESTE

Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras - Universidad de Los Andes/Venezuela

Prof. Dr. Marc Gruas - Université Toulouse II/França

Prof. Dr. Rogério Mendes - UFRN

Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso - UERN

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves - UEPB

Comité Científico

Profa. Dra. Ady Canário de Souza Estevão - UFERSA

Prof. Dr. Marco Antonio Lima do Bonfim - UFPE

Profa. Dra. Maria Eliane Souza da Silva - UERN

Profa. Dra. Eliana Pereira de Carvalho - UESPI

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues - UFPB

Profa. Dra. Ana Maria Carneiro Almeida Diniz - SEEC/PB

Sumário

11 - Apresentação

Concísia Lopes dos Santos
Lucas Paulino do Nascimento
Sebastião Marques Cardoso

23 - Supremacia e transgressão: um estudo sobre a Scherezade Nelidiana sob a ótica da dominação masculina, de Pierre Bourdieu

Mércia Moura Alves da Costa
Maria do Socorro Souza Silva

35 - A representação do devir-mulher no filme *A festa de Babette*

Elenilda Dias de Souza Carlos
Roniê Rodrigues da Silva

47 - Configurações do devir-mulher e da representação do corpo feminino em *a casa da paixão*

Maria do Socorro Souza Silva
Roniê Rodrigues da Silva

61 - Herdeiras de ausências: alinhavando escrituras

Neila Leyelle da Costa Anchieta
Lucas Pinheiro Tenório Farias
Cristina Maria da Silva

73 - A desrazão da linguagem em *Me roubaram uns dias contados*

Lucas Paulino do Nascimento
Concísia Lopes dos Santos

83 - Ser e estar homem e/ou mulher: uma análise do cordel “O vaqueiro que virou mulher e deu a luz”, de Manoel D’almeida Filho

Alexsandro Melquiades da Silva
Micaela Sá da Silveira

97 - A desumanização das pessoas negras na sociedade contemporânea brasileira: uma análise do conto “afrodisíaco”, de Cristiane Sobral

Lívia Maria Pontes Moura

Tázia Beatriz Gurgel Braga

Micaela Sá da Silveira

109 - A figura feminina em missa do galo e a cartomante de Machado de Assis

Isadora Sânzia da Costa Moraes

Karla Raphaella Costa Pereira

117 - O jogo de sedução no conto *Uns braços* de Machado de Assis

Juliana Gumerquina Galdino da Silva

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

127 - Literatura e audiovisual: o fantástico em *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles.

Pedro Felipe Praxedes da Silva

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

141 - O abandono parental e a construção da personagem em pequena coreografia do adeus

Tázia Beatriz Gurgel Braga

Maria Júlia Fernandes Moura

Karla Raphaella Costa Pereira

153 - O conto “Maria”, de Conceição Evaristo, e a importância da leitura literária no espaço escolar

Adriana do Carmo Ferreira dos Santos

Maria Aparecida de Almeida Rego

165 - *Quarto de despejo*: leitura literária na escola e diário de leitura como estratégia metodológica

Auridéa Santos da Costa de Melo

Maria Aparecida de Almeida Rego

175 - Estrada para lugar nenhum: o conflito de pertencimento no personagem Adonias, do romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito

Gabriela Gonçalves de Sousa

Manoel Freire Rodrigues

187 - Experiência no ensino remoto: um diálogo com o romance *Iracema*

Theoguenides Odília de Medeiros

Maria Aparecida de Almeida Rego

199 - A figuração feminina e a beleza em *Saci pau-brasil*, de Eulício Farias de Lacerda

Eldio Pinto da Silva

213 - O lugar da literatura no livro didático de língua portuguesa: uma reflexão necessária

Vanuza Rejane de Souza

Erica Poliana Nunes de Souza Cunha

225 - O gênero “miniconto em livro cartonero”: uma proposta de ensino de literatura para a 1ª série do ensino médio na escola estadual Edgar Barbosa

José Alves da Silva

Erica Poliana Nunes de Souza Cunha

237 - Olimpíadas de língua portuguesa: práticas de leitura e escrita para a construção do gênero textual poema

Joana D'arc Silva de Almeida

Lidemberg Rocha de Oliveira

249 - A narrativa fabular e a construção da argumentação e persuasão

Jefferson Aquino de Araújo

Lidemberg Rocha de Oliveira

261 - Recontextualização de narrativas literárias: possibilidades para fomentar a leitura e compreensão de textos

Fernanda Cardoso dos Santos Lima

Lidemberg Rocha de Oliveira

269 - Arte em todos os cantos: uma proposta de letramento literário

Veruska Cristiane Bezerra de Souza
Erica Poliana Nunes de Souza Cunha

277 - Espaço urbano e construção identitária em *estorvo* de Chico Buarque

Marco Aurélio Linhares Bezerra
Welisson Jeronimo Soares da Silva
Maria Aparecida da Costa

289 - Racismo, amor e outras implicações em *O vento assobiando nas gruas*

Wellison Jerônimo Soares da Silva
Marco Aurélio Bezerra Linhares
Maria Aparecida da Costa

301 - Samba, amor e sexo: os fluxos identitários de um triângulo amoroso em *Desde que o samba é samba*

Alyne Isabele Duarte da Silva
Vanessa Bastos Lima

315 - Da biografia à atuação social: a releitura do protagonismo feminino em *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca

Fabricia Soares da Silveira Oliveira
Concísia Lopes dos Santos

325 - A linguagem poética em pleno estio: um estudo sobre *Contagem regressiva* de Vanessa Maranhã

Flaviana Luzia da Silva
Concísia Lopes dos Santos

337 - Consonâncias nos contos “Ana Davenga” e “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, de Conceição Evaristo: a vivência periférica em discussão

Daniel Lucas Dantas Pontes
Anália Vitória Costa Ferreira
Orientação: Concísia Lopes dos Santos

347 - A viagem como busca do sentido de si em *a história do João Gala-Gala*

Shirley de Souza Gomes Carreira

357 - O realismo animista e a construção de identidade em *A viagem de luna*

Regina Michelli

Gabriella Marinho da Silva

365 - Realismo animista e protagonismo feminino em *A estranha metamorfose de Thandi*

Regina Michelli

Laryssa da Silva Santana

373 - Contos da tradição oral africana: da literarização da oralidade à oralização da literatura

Márcia Evelim de Carvalho

385 - A alteridade da criança em *Caçadas de Pedrinho*

Wilton José de Araújo Martins

395 - A literatura afro-brasileira: memória e identidade em Joel Rufino dos Santos, Madu Costa e Kiusam de Oliveira

Geraldo da Aparecida Ferreira

Iasmin Pereira Santos Feudman

407 - O livro objeto: uma análise verbo-visual da narrativa juvenil *no longe dos gerais*, de Nelson Cruz

Edson Vieira da Silva

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

419 - Sobre os autores

Apresentação

*A língua que nos refaz
em dias lentos
transforma-nos
em eternos
vencedores do silêncio.*

Hirondina Joshua – Os ângulos da casa, 2016, p. 29.

Os escritos entrelaçados nesta corporeidade crítica compõem afetos que atravessam a política, a cultura e, como órgão mutável, as Literaturas de Língua Portuguesa. Os capítulos produzidos integram o torso do IV SINALLIP - Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa, em conjunto com III Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa. O evento desenvolveu-se de forma semipresencial (remoto e presencial) – as atividades remotas foram transmitidas pela plataforma Youtube e pelo Google Meet – sob a organização da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), por diligência dos membros do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), entre os dias 17 a 19 de outubro de 2023. O IV SINALLIP articulou os departamentos e os programas de Pós-Graduação em Letras da UERN, especialmente, o *Campus* de Pau dos Ferros e o *Campus* Central, ainda, dispôs do apoio da CAPES/PAEP.

Este livro resguarda múltiplas intensidades, é um corpo atravessado por todos os textos que o constitui e, neste emaranhado teórico, o desejo avança, conecta diferentes escritos – ficcionais e teóricos – em que o ponto de similitude, a Língua Portuguesa, potencializa as diferenças críticas aqui traçadas. Desse modo, as Literaturas de Língua Portuguesa transversalizam história, cultura, política, ética e estética na possibilidade de pensar a Língua como repressão e resistência, sobretudo, na criação artística. Com isso, as escrituras movem-se dos nervos aos músculos da linguagem, dos tendões aos ossos da literatura,

das articulações aos ligamentos da Língua Portuguesa. Ao divisar essas multiplicidades, o IV SINALLIP discute estudos literários, críticos e comparados que manuseiem a Língua Portuguesa e suas produções culturais em diferentes formas e conteúdos, ao considerar os corpos e os espaços étnicos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa.

Os capítulos incorporados neste livro alicerçam oito Grupos de Trabalho, intitulados: Representações do devir-mulher nas Literaturas de Língua Portuguesa; Literatura nos limiares: interseccionalidades em questão; Literatura de Língua Portuguesa: contribuições da prosa e da poesia para a formação da cultura brasileira; Estudo do texto literário na educação básica; Amor e erotismo na narrativa de ficção contemporânea de Língua Portuguesa; A literatura da idade da loba: produções literárias em Língua Portuguesa de 1983 a 2023; A literatura infantil e juvenil moçambicana e o boom do momento; Estudos de literatura infantil e juvenil no contexto lusófono.

Os quatro capítulos seguintes relacionam-se com o GT “Representações do devir-mulher nas Literaturas de Língua Portuguesa”, os estudos presentes discutem as possíveis “linhas de fuga” (Deleuze; Guattari, 1997) da imagem arquetípica da mulher. Buscam desterritorializar a representação patriarcal através do devir-mulher, avançando na direção de um feminino da diferença, das singularidades, que escapa às estratificações dominantes (Guattari; Rolnik, 2005). Desse modo, constrói-se um espaço de discussão crítica da representação do feminino em textos literários, narrativas fílmicas ou outras manifestações artísticas que abordem as vivências de personagens mulheres a partir de uma perspectiva da transgressão, escapando aos comportamentos tradicionalmente instituídos.

No texto inicial, “Supremacia e transgressão: um estudo sobre a Scherezade nelidiana sob a ótica da dominação masculina, de Pierre Bourdieu”, Mércia Moura Alves da Costa e Maria do Socorro Souza Silva discutem a dominação masculina vivenciada pela personagem feminina Scherezade na obra *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon, no contexto da prática sexual.

Em “A representação do devir-mulher no filme *A festa de babette*”, Elenilda Dias de Souza Carlos e Roniê Rodrigues da Silva analisam o filme *A festa de Babette*. Os autores questionam a representação identitária da personagem Babette a partir de uma associação com a noção filosófica de devir-mulher, conforme discutida pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O devir transcorre para o texto “Configurações do devir-mulher e da representação do corpo feminino em *A casa da paixão*”, de Maria do Socorro Souza Silva e Roniê Rodrigues da Silva. A análise visa problematizar a representação do sujeito feminino no romance *A casa da paixão* – da escritora Nélida Piñon – associando-a à noção de devir-mulher.

Em “Herdeiras de ausências: alinhavando escrevivências”, Neila Leyelle da Costa Anchieta, Lucas Pinheiro Tenório Farias e Cristina Maria da Silva partem das escritoras Chimamanda Adichie, Paulina Chiziane, Françoise Ega, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo para refletir a possibilidade da existência de uma correspondência entre essas mulheres que ultrapasse as barreiras geográficas e as temporalidades das suas circunscrições.

Os sete capítulos seguintes – pertencentes ao GT “Literatura nos limi-
mi-ares: interseccionalidades em questão” – visam reunir estudos que discutam aspectos da literatura que têm sido marginalizados e desprezados pela crítica tradicional, ao longo dos anos, seja por se opor ao cânone, em geral masculino, branco, heterossexual e fundamentado numa perspectiva da literatura como formação nacional, seja porque revela mecanismos de domínio da história, da linguagem e dos corpos pelo poder hegemônico.

Lucas Paulino do Nascimento e Concísia Lopes dos Santos, no texto “A desrazão da linguagem em *Me roubaram uns dias contados*”, analisam a linguagem literária do escritor Rodrigo de Souza Leão em busca da margem onde linguagem e desrazão habitam. Os autores investigam a esquizofrenia como um ato de linguagem, que descentraliza a forma e atualiza as estruturas às quais essa linguagem se submete, considerando, dentro da língua, instituições regentes dos limites do juízo.

No texto “Ser e estar homem e/ou mulher: uma análise do cordel ‘O vaqueiro que virou mulher e deu a luz’, de Manoel D’almeida Filho”, Alexsandro Melquiades da Silva e Micaela Sá da Silveira problematizam as convenções sociais e culturais que forjam as categorias entendidas como ser/estar homem e/ou mulher, sobretudo no contexto do nordeste brasileiro, na obra do cordelista Manoel D’almeida Filho.

Lívia Maria Pontes Moura, Tázia Beatriz Gurgel Braga e Micaela Sá da Silveira, em “A desumanização das pessoas negras na sociedade contemporânea brasileira: uma análise do conto ‘Afrodisíaco’, de Cristiane Sobral”, abordam a percepção hiperssexualizada dos corpos negros na histórica e na sociedade brasileira. Com esse objetivo, as autoras analisam como é apresentado o homem negro no conto “Afrodisíaco” e como ocorre o processo de desumanização, em que tanto homens quanto mulheres negras são reduzidos frequentemente a objetos de fetiche e desejo.

Em “A figura feminina em ‘Missa do galo’ e ‘A cartomante’ de Machado de Assis”, Isadora Sânzia da Costa Moraes e Karla Raphaella Costa Pereira têm como objetivo analisar a importância da figura feminina para as tramas selecionadas – Missa do galo e A cartomante – a partir da construção e da representação de sua sensibilidade e de sua força, pois as personagens são mulheres que resistem às barreiras impostas pela sociedade da época.

No capítulo “O jogo de sedução no conto ‘Uns braços’ de Machado de Assis”, Juliana Gumerquina Galdino da Silva e Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva perscrutam o sonho e a realidade no conto “Uns Braços” analisando a representação da esfera do imaginário e seu papel desempenhado no jogo do erotismo e da sedução, refletidos sobre o comportamento dos personagens Inácio e D. Severina.

A incerteza do real apresenta-se de outro modo no texto “Literatura e audiovisual: o fantástico em ‘Natal na barca’, de Lygia Fagundes Telles”, de Pedro Felipe Praxedes da Silva e Cícera Antoniele Cajazeiras

da Silva. Neste capítulo busca-se, a priori, verificar como os aspectos insólitos se evidenciam na escrita do conto ‘Natal na barca’, e, a posteriori, analisar como o processo de adaptação fílmica transmuta o elemento fantástico do texto literário para a linguagem cinematográfica na adaptação *A barca*, do diretor Nilton Resende.

Em “O abandono parental e a construção da personagem em *Pequena coreografia do adeus*”, Tázia Beatriz Gurgel Braga, Maria Júlia Fernandes Moura e Karla Raphaella Costa Pereira pensam o termo “coreografia” como metáfora à narrativa de Aline Bei. Nesse aspecto, analisam a construção narrativa da personagem Júlia, ao buscar entender como o abandono parental relatado por intermédio da protagonista interfere na formação de si.

A temática do GT “Literatura de Língua Portuguesa: contribuições da prosa e da poesia para a formação da cultura brasileira” dedica-se às literaturas de Língua Portuguesa, mais especificamente de autores brasileiros e norte-rio-grandense, em seus diversos contextos de produção e formas de manifestações. Assim, agregam-se experiências, leituras críticas e recepções sobre o texto literário e as situações de ensino que reflitam a respeito de metodologias.

Adriana do Carmo Ferreira dos Santos e Maria Aparecida de Almeida Rego, em “O conto ‘Maria’, de Conceição Evaristo, e a importância da leitura literária no espaço escolar”, discutem a formação do leitor literário tendo como *corpus* a leitura do conto “Maria” que integra a obra *Olhos d’agua*. O trabalho intenta refletir e discutir acerca das relações étnico-raciais por meio do texto literário, contribuindo para a formação do professor/leitor/pesquisador.

No texto “*Quarto de despejo*: leitura literária na escola e diário de leitura como estratégia metodológica”, Auridéa Santos da Costa de Melo e Maria Aparecida de Almeida Rego compartilham o resultado do Estágio Curricular Supervisionado II, em turma de 1º ano, do Ensino Médio, na disciplina de Língua Portuguesa. As autoras objetivam a prática do letramento.

mento literário e a formação leitora e escritora do estudante, para tanto, usam como *corpus* de leitura o livro *Quarto de despejo*, da escritora Carolina Maria de Jesus e, como prática de escrita, o gênero diário de leitura.

Em “Estrada para lugar nenhum: o conflito de pertencimento no personagem Adonias, do romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito”, Gabriela Gonçalves de Sousa e Manoel Freire Rodrigues analisam como se dá a composição de Adonias, personagem protagonista e narrador do romance *Galileia*, no que tange aos conflitos internos desencadeados pela questão de identidade de seu lugar no mundo. Tais sentimentos conflituosos de pertencimento norteiam a perspectiva narrada no romance, influenciando nas descrições que oscilam entre passado e presente.

Theoguenides Odília de Medeiros e Maria Aparecida de Almeida Rego, em “Experiência no ensino remoto: um diálogo com o romance *Iracema*”, apresentam a metodologia da “Sequência Didática Expandida”, postulada por Rildo Cosson, para estudantes de Letras, na disciplina de Literatura de Língua Portuguesa I, com o romance *Iracema*, de José de Alencar. As aulas – ministradas pela plataforma Google meet, no contexto da Pandemia da Covid-19 – propuseram sugestões de atividades a serem desenvolvidas pelos futuros professores, como aprofundamento do estudo da literatura brasileira.

No capítulo “A figuração feminina e a beleza em *saci pau-brasil*, de Eulício Farias de Lacerda”, Eldio Pinto da Silva investiga a construção do belo feminino na narrativa euliciana. O texto concentra-se na presença do feminino ao analisar a personagem Maria Xiranha, no livro *Saci pau-brasil*, buscando padrões, moldes e idealismos da beleza corporal feminina.

O eixo temático do GT “Estudo do texto literário na educação básica” reúne estudos/ pesquisas que têm como escopo o texto literário no contexto de práticas pedagógicas no Ensino fundamental e Ensino Médio. De uma perspectiva dialógica da linguagem, os textos a seguir refletem sobre o ensino de literaturas de Língua Portuguesa e indígenas

com ênfase em experiências desenvolvidas através de diversos gêneros discursivos do campo-artístico literário, visando a integração curricular e a vinculação da literatura à vivência dos estudantes na Educação Básica.

No texto “O lugar da literatura no livro didático de Língua Portuguesa: uma reflexão necessária”, Vanuza Rejane de Souza e Erica Poliana Nunes de Souza Cunha atentam para a essencialidade da literatura nas escolas, analisando o espaço ocupado pelo texto literário em livros didáticos do Componente Curricular de Língua Portuguesa do sexto ano do Ensino Fundamental-Anos Finais, aprovados no guia do Plano Nacional do Livro Didático - PNLD 2024.

Em “O gênero ‘miniconto em livro cartonero’: uma proposta de ensino de literatura para a 1ª série do ensino médio na escola estadual Edgar Barbosa”, José Alves da Silva e Erica Poliana Nunes de Souza Cunha relatam o desenvolvimento de uma proposta de ensino de literatura com o gênero discursivo miniconto em livro cartonero. As atividades desenvolvidas fazem parte do projeto de extensão – “Escrita Literária na escola” –, organizado e promovido pelo Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy (IFESP) em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e a Escola Estadual Edgar Barbosa.

Joana D’arc Silva de Almeida e Lidemberg Rocha de Oliveira, em “Olimpíadas de Língua Portuguesa: práticas de leitura e escrita para a construção do gênero textual poema”, descrevem e analisam uma prática pedagógica pautada nas orientações das Olimpíadas de Língua Portuguesa, elaborada na perspectiva da mediação pedagógica, considerando as necessidades dos estudantes em relação às práticas de leitura e escrita do gênero textual poema.

Ao tratar do Gênero fábula, em “A narrativa fabular e a construção da argumentação e persuasão”, Jefferson Aquino de Araújo e Lidemberg Rocha de Oliveira discutem a possível articulação entre a esfera literária e os estudos da argumentação, captando – na linguagem narrativa da fábula – aspectos argumentativos e persuasivos.

O capítulo “Retextualização de narrativas literárias: possibilidades para fomentar a leitura e compreensão de textos”, de Fernanda Cardoso dos Santos Lima e Lidemberg Rocha de Oliveira, descreve e analisa uma experiência pedagógica, no contexto do ensino de língua materna, a qual os estudantes foram direcionados a atividades de retextualização de narrativas literárias com a finalidade de aprimorar habilidades leitoras e escritoras.

No texto “Arte em todos os cantos: uma proposta de letramento literário”, Veruska Cristiane Bezerra de Souza e Erica Poliana Nunes de Souza Cunha relatam a experiência do projeto “Escrita literária na escola”, do Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy-IFESP, realizado com a temática de lendas brasileiras e locais na Escola Municipal Pedro Fernandes, para as turmas de sexto e sétimo ano.

O GT “Amor e erotismo na narrativa de ficção contemporânea de Língua Portuguesa” aproxima-se de autores como Chico Buarque, Lília Jorge e Paulo Lins para investigar os aspectos erótico-amorosos existentes na literatura contemporânea de Língua Portuguesa, ainda, na multiplicidade do contemporâneo, os trabalhos discutem questões étnicas, raciais e identitárias.

Marco Aurélio Linhares Bezerra, Wellisson Jerônimo da Silva Soares e Maria Aparecida da Costa, no capítulo “Espaço urbano e construção identitária em *Estorvo* de Chico Buarque”, investigam – no primeiro romance de Chico Buarque – como as dinâmicas de interação sócio-espaciais envolvem a personagem principal e implicam no processo de construção e desestruturação da identidade, com destaque para as implicações em suas relações afetivo-amorosas no processo de esfacelamento identitário pelo qual passa o protagonista.

Em “Racismo, amor e outras implicações em *O vento assobiando nas gruas*”, Wellisson Jerônimo da Silva Soares, Marco Aurélio Linhares Bezerra e Maria Aparecida da Costa continuam os estudos acerca do amor e do erotismo. Neste capítulo, Sob uma ótica étnico-racial,

abordam-se as nuances causadoras do racismo estrutural presentes na narrativa de Lúcia Jorge. Perscruta-se, ainda, as manifestações do amor Eros presentes nas personagens Antonino Mata e Milene Leandro, abordando sua configuração dentro do espaço social da narrativa.

No capítulo “Samba, amor e sexo: os fluxos identitários de um triângulo amoroso em *Desde que o samba é samba*”, Alyne Isabele Duarte da Silva e Vanessa Bastos Lima demonstram que amor, erotismo e multiplicidade identitária coadunam no Romance Histórico de Paulo Lins. As pesquisadoras buscam compreender as implicações eróticas/amorosas na relação triangular composta pelas personagens Valdirene, Brancura e Sodrê e, das distintas realidades sócias, investigam os perfis identitários que compõem estas personas.

O GT intitulado “A literatura da Idade da Loba: produções literárias em Língua Portuguesa de 1983 a 2023” concentram análises literárias de obras de Língua Portuguesa produzida por mulheres entre os anos de 1983 e 2023. Nesse recorte, a Idade da Loba relaciona-se ao que alcança 40 anos, associado a grandes transformações, especificamente às mulheres que viveram a revolução sexual de 1960 e se rebelaram contra os padrões de comportamento de sua época. O objetivo dos capítulos seguintes é compreender do que trata essa literatura que alcança no ano de 2023 a Idade da Loba.

Fabricia Soares da Silveira Oliveira e Concília Lopes dos Santos, no texto “Da biografia à atuação social: a releitura do protagonismo feminino em *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca”, apresentam uma leitura introdutória da obra *Malala, a menina que queria ir para a escola*, discutindo o papel da protagonista num contexto em que a mulher não tinha voz, numa sociedade restritiva aos direitos do ser feminino.

Em “A linguagem poética em pleno estio: um estudo sobre *Contagem regressiva* de Vanessa Maranhã”, Flaviana Luzia da Silva e Concília Lopes dos Santos discorrem sobre os elementos de constituição da prosa

poética na linguagem da escritora Vanessa Maranhã. A narração de *Contagem regressiva* envolve o leitor através de uma voz narrativa dotada de reflexões e críticas relacionadas à natureza humana, nesse aspecto, abordam-se as formas de expressão pessimista e irônica do narrador para investigar a inserção da linguagem poética no gênero romance.

No texto “Consonâncias nos contos ‘Ana Davenga’ e ‘Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos’ de Conceição Evaristo: a vivência periférica em discussão”, Daniel Lucas Dantas Pontes, Anália Vitória Costa Ferreira e Concísia Lopes dos Santos dispõem da escrevivência para analisar a figuração da realidade de mulheres pretas brasileiras em dois contos da coletânea *Olhos d’água*. Na comparação entre “Ana Davenga” e “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, observam-se traços da vivência periférica, da violência suburbana e do constante sentimento de perda.

Na observação da expansão quantitativo e qualitativo que vivencia a produção literária em Moçambique, o GT “A literatura infantil e juvenil moçambicana e o boom do momento” reúne trabalhos que discutam a literatura infantil e juvenil moçambicana produzida no século XXI, seja na relação interna ao processo sócio-histórico do país ou em comparações com literaturas de outras culturas.

No texto “A viagem como busca do sentido de si em *A história do João gala-gala*”, Shirley de Souza Gomes Carreira analisa a viagem como processo de autoconhecimento no âmbito da literatura infanto-juvenil, centrando a reflexão no livro de Pedro Pereira Lopes, *A história do João Gala-Gala*, em que, apesar das muitas dificuldades enfrentadas nas suas viagens, o narrador não apenas descobre a sua aptidão musical, mas também o valor da amizade.

Os elementos sobrenaturais das culturas africanas estão presentes no texto de Regina Michelli e Gabriella Marinho da Silva, “O realismo animista e a construção de identidade em *A viagem de Luna*”, que analisa a construção de práticas, concepções culturais e relações humanas que

auxiliam na formação identitária dos povos africanos na obra *A viagem de Luna*, realçando a importância das relações entre as personagens do povo, suas crenças e o conhecimento dos dons naturais da protagonista.

O sobrenatural na literatura africana continua em análise no capítulo “Realismo animista e protagonismo feminino em *A estranha metamorfose de Thandi*”, de Regina Michelli e Laryssa da Silva Santana. O texto explora na obra de Mauro Brito a presença do realismo animista observando como a vida cotidiana está impregnada de “magia”, de respeito às origens, também representadas pelos mais velhos. Além disso, analisa a personagem principal não apenas nas metamorfoses que vivencia, mas pelo protagonismo que assume na história.

Os capítulos que encerram esta edição pertencem ao GT “Estudos de literatura infantil e juvenil no contexto lusófono”. As discussões envolvem a Literatura infantil e juvenil de Língua Portuguesa, obras clássicas e contemporâneas, publicadas originalmente em diferentes contextos lusófonos, as perspectivas adotadas voltam-se para o texto literário em sua amplitude, considerando a análise verbal e multimodal e o contexto de produção.

Em “Contos da tradição oral africana: da literarização da oralidade à oralização da literatura”, Márcia Evelim de Carvalho envereda na tradição oral africana para analisar um conto em duas versões de sua literarização da oralidade (oralitura), ou seja, sua transcrição do contexto oral de produção para o contexto escrito. O conto, originário da região da África do Sul, da etnia Zulu, recebeu títulos diferentes em cada oralitura, a saber: “Mazandaba”, pela escritora africana Gcina Mhlophe e “A concha das histórias”, por um casal de escritores brasileiros, Julio e Débora D’Zambê.

Wilton José de Araújo Martins, em “A alteridade da criança em ‘Caçadas de Pedrinho’”, aborda na literatura lobatiana questões concernentes à concepção histórica da criança e alteridade infantil para – tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma – perceber como acontece a constituição da criança na obra “Caçadas de Pedrinho”.

O penúltimo capítulo – “A literatura afro-brasileira: memória e identidade em Joel Rufino dos Santos, Madu Costa e Kiusam de Oliveira”, de Geraldo da Aparecida Ferreira e Iasmin Pereira Santos Feudman – analisa as obras *Gosto de África: histórias de lá e daqui*, *Meninas Negras* e *Omo-oba: histórias de princesas* para investigar como a memória e a identidade se entrelaçam na construção dessas narrativas, considerando o conceito de afrodescendência como uma forma de construção identitária.

Para encerrar os trabalhos, no texto “O livro objeto: uma análise verbo-visual da narrativa juvenil *No longe dos gerais*, Nelson Cruz”, de Edson Vieira da Silva e Diógenes Buenos Aires de Carvalho debatem postulados teóricos acerca do livro-objeto, livro artista e a importância do livro como objeto consumível, a nível textual e artístico, aliada a questão imagética, observando o papel da ilustração.

No encerramento desta apresentação, agradecemos à comissão organizadora do IV SINALLIP, edição 2023, por planejar e ordenar um amplo evento para a comunidade acadêmica, disponibilizando um espaço de múltiplas discussões. Almejamos com a publicação deste livro uma contínua contribuição para pesquisadores, professores e alunos que têm como instrumento de trabalho a diversidade literária da Língua Portuguesa.

ORGANIZADORES:

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS
LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO
SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) através do PAEP 2023.

Supremacia e transgressão: um estudo sobre a Scherezade Nelidiana sob a ótica da dominação masculina, de Pierre Bourdieu

MÉRCIA MOURA ALVES DA COSTA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MARIA DO SOCORRO SOUZA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na obra *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon, a dominação exercida pelo personagem Califa não se detém apenas no campo verbal, com seus decretos e ordens, mas se estende para outras instâncias, como na esfera física, representada nas relações sexuais que mantém com as favoritas¹ e com sua esposa Scherezade. Beneficiando-se de uma condição que o coloca em uma posição de maior prestígio, ele se torna um ser dominante e executa o seu poder se apropriando do corpo feminino durante uma cópula mecanicamente desempenhada.

Com isso, o presente estudo tem como objetivo estabelecer as relações entre as formas de dominação exercidas pelo Califa e os modos como Scherezade encontra para escapar. Examinando como se estabelecem esses meios de dominação sexual diante da cópula praticada entre as personagens: o sexo mecanizado realizado entre ambos explanando, de um lado, o heroísmo de uma mulher que se sacrifica em prol de outras jovens, por outro lado, o autoritarismo de um homem, soberano de um povo, que se sentindo humilhado pela traição da esposa, resolveu desposar e matar uma mulher por dia, tentando des-

¹ Expressão posta no romance para designar as concubinas do Califa, ou seja, mulheres que mantinham uma relação marital com o soberano, porém não legalizada.

se modo, aliviar a desonra infringida pela antiga rainha. Dessa forma, elucidamos como essas construções de poder se concebem e como se materializam dentro do corpo textual literário.

A DOMINAÇÃO DIANTE DA CÓPULA ENTRE O CALIFA E SCHEREZADE

O homem passa a exercer sua dominação visando o sexo oposto, ou seja, a figura feminina como alvo a pleno serviço de seus desejos. A dominação masculina se mostra plenamente nas relações sexuais existentes entre os corpos. “O ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de posse” (BOURDIEU, 2012, p. 29-30).

Na obra *Vozes do deserto* percebemos, a partir da cópula entre os personagens, como ocorrem os atos de dominação: “Scherezade retornou ao Califa justo no instante em que ele, arrancando-lhe a peça íntima, expunha, à luz da lamparina, seu púbis escuro, em cuja fenda cerrada introduziu, de um só golpe, o membro autoritário” (PIÑON, 2008, p. 15). Nessa passagem somos postos diante do comportamento do Califa durante o ato sexual, é interessante notarmos como os seus gestos são abruptos, ásperos, no momento em que arranca a vestimenta íntima de Scherezade e penetra o seu corpo, em um ato estritamente mecanizado. A partir dessa conduta do personagem compreendemos como essa relação é pautada numa dominação de posse, ou em outros termos, no apoderamento do corpo feminino. Além disso, o próprio falo do personagem, ou seja, seu “membro autoritário”, representa, nessa concepção, toda a autoridade do Califa enquanto soberano.

Em relação à ocupação de cargos de autoridade, Bourdieu (2012) discorre o seguinte:

A definição de um cargo, sobretudo de autoridade, inclui todo tipo de capacidades e aptidões sexualmente conotadas: se tantas posições são dificilmente conotadas por mulheres é porque elas são talhadas sob medida para homens cuja virilidade mesma se construiu como opostas às mulheres tais como elas são hoje (BOURDIEU, 2012, p. 78).

Bourdieu (2012) contesta que para o apoderamento de cargos elevados como, por exemplo: o posto de soberano, espera-se do sujeito ocupante um comportamento mais enérgico, e tal conduta não é verificada no perfil feminino, já que socialmente e sexualmente as mulheres desempenham (são levadas a desempenhar) uma postura e modos submissos. Assim, o homem como oposto ao feminino em termos sociais e sexuais, enquadra-se como a figura ideal para a posse do ofício, pois possui os requisitos fundamentais e principais para a função.

O autor também relata que para a mulher conseguir apoderar-se do encargo, seria necessário “possuí não só o que é explicitamente exigido pela descrição do cargo, como também todo um conjunto de atributos que os ocupantes masculinos atribuem usualmente ao cargo, uma estatura física, uma voz ou aptidões como agressividade [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 78). Dessa maneira, o ofício de chefe foi pautado nas características físicas masculinas, justamente por elas fornecerem uma estrutura mais sólida, potente e vigorosa. Ademais, Bourdieu (2012) ainda realça que “os homens foram preparados e treinados tacitamente enquanto homens” (BOURDIEU, 2012, p. 78). Por esse motivo, a autoridade, concebida como natural, exigida pelo cargo se enquadraria melhor para o masculino.

Por conseguinte, as relações sexuais que são praticadas entre os personagens da obra, Califa e Scherezade ou Califa e as favoritas, são intituladas pelo narrador como fornicção ou cópula. Isso porque o ato sexual que ocorre na narrativa não é regado por sentimentos, configura-se como uma ação automatizada, compreendida como uma tarefa a ser executada:

Apesar de haver possuído incalculável número de mulheres, tal era sua apatia junto ao corpo feminino que dispensava apressado as práticas sexuais que lhe cobrassem esforço suplementar. Seu ideal consistia em atingir a plenitude orgástica sem se deslocar em demasia no interior da vulva feminina. Uma viagem cansativa aquela, da qual retornava trazendo lembranças que as tarefas do reino prontamente borravam (PIÑON, 2008, P. 56).

Nesse trecho da obra vemos o desânimo do Califa diante das suas obrigações sexuais, já que, diariamente, ele deveria copular com uma mulher: essa era mais uma das tarefas a ser desempenhada pela personagem, o que demonstrava a virilidade do soberano de Bagdá. Ademais, percebemos o fastio com o qual ele cumpria essa obrigação diária, retendo seus movimentos e não fazendo muito esforço, pois com uma idade já avançada, o monarca já não dava tanta importância às questões relativas à sua virilidade.

Porém, o Califa enquanto rei deve desempenhar os rituais sexuais que demonstram o seu vigor sexual, por isso, o sexo, ou melhor, a cópula entre o soberano e as demais mulheres é tida como uma espécie de encenação teatral: a mulher, durante o coito, desempenha determinado comportamento, sempre ficando por baixo do Califa, numa representação de submissão a uma figura “maior” que se faz potente, ou seja, que se demonstra viril.

Essas posições dos corpos, por cima e por baixo, remetem-nos ao esquema sinóptico das oposições pertinentes proposto por Bourdieu (2012), que retrata justamente as configurações de posição e oposição que são atribuídas naturalmente para a figura feminina e masculina. Assim, em consonância com esse pensamento, esse jogo antagônico entre as posições dos corpos dos personagens é compreendido como uma forma convencionada socialmente das funções sexuais que são desempenhadas entre os seres, numa tentativa de delimitar a passividade da mulher, em contrapartida a virilidade do homem. Desse modo, o comportamento sexual feminino também é normatizado, já que seu desempenho deve seguir determinado padrão.

Assim, para que não ocorra uma ação fora do padrão postulado, o desempenho feminino durante as relações sexuais é regido por um sistema que determina um comportamento passivo, submisso, para a satisfação e o bem-estar do homem. Esse comportamento de passividade é melhor visualizado nas relações de cópula entre as personagens Scherezade e Califa:

Scherezade ressen-te-se de que, forçados à intimidade imposta pelos exíguos aposentos, lhes falte cerimônia. Aflita, ela cerra os olhos mesmo à luz do dia, a pretexto de pensar e ratificar certas questões. Uma promiscuidade que se evidencia quando o Califa, ao dar realce à sua natureza feminina, estende-se lânguido na frente de todas as mulheres. Prestes a copular, ele livra-se apenas de parte dos trajes, só deixando a genitália escura à mostra. Para que os tecidos restantes escudem seus sentimentos (PIÑON, 2008, p. 94).

O Califa desnuda Scherezade apenas de seu traje inferior, exibindo sua genitália. Nesse ínterim, o que está prestes a acontecer, entre ambos, é meramente o cumprimento de um ritual, não há beleza, encantamento e ternura no ato: o corpo feminino é a peça primordial durante a encenação, o receptáculo do “membro supremo”².

É interessante ainda salientar o fato do Califa não se despir totalmente com o intuito de que “os tecidos restantes escudem seus sentimentos”, ou seja, estando totalmente desnudo o soberano estaria vulnerável e poderia demonstrar algum sentimento, algo inadequado para uma figura de grande poder estatal.

No que concerne à dominação masculina durante as relações sexuais, Bourdieu (2012) esclarece que:

A dominação masculina encontra um de seus melhores suportes no desconhecimento, que favorece a aplicação, ao dominante, de categorias de pensamento engendradas na própria relação de dominação e que pode conduzir esta forma limite do *amor fati*, que é o amor do dominante e de sua dominação, *libido dominantes* (desejo do dominante) que implica renúncia a exercer em primeira pessoa a *libido dominandi* (o desejo de dominar) (BOURDIEU, 2012, p. 98).

Socialmente, durante as relações sexuais, é postulado que haja uma correspondência passiva e ativa entre os sujeitos, ou seja, cada um deve desempenhar a função que essencialmente lhe corresponde. Assim, o sujeito

2 Utilizamos essa terminologia para nos referirmos ao falo do Califa, pois o seu membro viril carrega toda a simbologia de autoridade que o personagem representa enquanto chefe de Estado.

dominante se apropria dessa conformidade, vista como algo natural, para realçar sua ação dominadora, seu *amor fati*, fazendo com que o indivíduo, desprovido de conhecimento a respeito da dominação, anule o seu desejo de comandar para acentuar o poder dominador do outro.

Na narrativa nelidiana, Scherezade tem ciência que a relação sexual é como um ritual, e requer o cumprimento de certos pormenores, existem regras protocolares que devem ser seguidas, mediante o bom funcionamento da cerimônia: são nesses protocolos que ela se ampara e certifica que o Califa não irá descumprir o rito, faltando formalidade entre ambos. Ressente-se que diante da intimidade forçada entre eles, o Califa a ofenda, não cumprindo às regras cerimoniais que regem a fornicção. Tais princípios também são fundamentados no Corão, o que denota o fato do ato sexual ser visto como uma espécie de cerimônia obrigatória, devendo ser efetuada, diariamente, por aquele que representa e governa o reino de Bagdá.

É durante esse procedimento que evidenciamos a passividade posta ao corpo feminino, a preparação para a passagem do soberano, os ritos a serem feitos para o entrelaçamento das genitálias. Portanto, a dominação masculina, representada na figura do Califa, mostra-se desde os procedimentos de preparação até a efetuação do desfrute do corpo.

Para além disso, torna-se importante salientarmos transgressões ocorridas durante o processo de dominação: Scherezade, em muitos momentos, foge do poder estatal do Califa, sutilmente, ela se desloca para o plano onírico, visitando a vastidão do seu ser, perdendo-se em mundos criados por ela mesma, pois “é comum, durante o próprio coito, ela ausentar-se, não lhe fazendo diferença que um outro homem ocupe o lugar do Califa” (PIÑON, 2008, p. 173-174). Durante os momentos de fornicção Scherezade transporta o seu ser para dentro do seu universo narrativo, deixando apenas seu casulo, ou seja, seu corpo a mercê do soberano, para que ele se aproprie da sua casca, mas não consiga alcançá-la.

Desta feita, Scherezade se utiliza desse artifício para escapar do poder dominador do monarca, é ausentando-se nos momentos de có-

pula que ela rompe com a dominação posta sobre seu ser, não importando, de certo modo, para ela, que homem está possuindo seu corpo, encontrando-se ausente, ela não se preocupa e não tem controle sobre quem está conduzindo o ato.

Uma outra estratégia empregada por Scherezade para fugir da ação dominadora é não emitir ruído algum em meio ao ato sexual. Ela não pretende enlaçar o Califa amorosamente, seu objetivo não é conquistá-lo, mas entretê-lo, primeiro com o coito, em seguida com as histórias, fazendo com que ele não consiga se desvincular da sua ação narradora, não conseguindo viver sem suas histórias. Assim, não esbanjando sentimentalismo algum e criando enredos ininterruptos, ela consegue manter distanciamento, não permitindo que o soberano consiga decifrá-la e aprisioná-la:

Scherezade mesmo não emite som ou lamúrias. Ela age na certeza de que é mister sobreviver. No entanto, o corpo lhe arde. Discreta, apalpa o sexo, a brecha promovida pela passagem do Califa, caído ao seu lado, ambas as genitálias em frangalhos. Cientes, no entanto, de que a arma mortífera da paixão não os enlaçara e nem os comprometera qualquer volúpia (PIÑON, 2008, p. 17-18).

Nessa passagem da obra observamos como se comportam as personagens diante da ação praticada - para Scherezade o mais importante é conseguir sobreviver a mais um dia na presença do Califa, ela sabe que o soberano não tolera a emissão de sons escandalosos com o objetivo de agradá-lo - por isso, ela age sorrateiramente visando o prolongamento dos seus dias para que o seu plano siga em andamento.

Assim, o que ocorre entre ambos não passa de uma encenação teatralizada para o cumprimento dos rituais cerimoniais que fazem parte da cultura árabe, não só dessa cultura como também de outras. Uma obrigação que atinge não apenas as mulheres, mas também os homens, pois eles, assim como elas, devem seguir determinada conduta, comportamento esse que deve ser ativo e demarcar a sua virilidade enquanto homem.

Para isso, o jogo teatralizado das relações praticadas entre as personagens se faz necessário, o Califa finge conceder um prazer inexistente para a sua esposa, e Scherezade “desempenha” o seu papel passivo e ao mesmo tempo revolucionário, já que ela desautomatiza as funções do sexo, pratica-o com a finalidade de cumprir com os deveres matrimoniais e também para realizar seu plano heroico: livrar as jovens da morte. Assim para a contadora de histórias:

O amor é teatral, intui Scherezade, que, à mercê do Califa, jamais se apaixonou. O espetáculo amoroso, como o concebe agora, junto ao leito do Califa, requer ilusão, artifício, máscaras coladas aos rostos dos amantes enquanto copulam. E que, modeladas com cera, derretem e renovam-se durante a noite, à medida que eles subtraem e acrescentam gestos e palavras ao convívio (PIÑON, 2008, p. 173).

Como em um teatro, cada ator cumpre o papel que lhe foi dado, revestindo-se com uma máscara que anula a sua personalidade para incorporar uma nova identidade; o espetáculo requer um roteiro já elaborado para que os atores sigam à risca o decurso já traçado. Assim, o que ocorre entre o Califa e a Scherezade não se distancia muito de uma peça teatral, pois ambos devem encenar um amor que não existe, engendrar um ambiente com “ilusão” que seja propício para o ato, utilizando-se de “máscaras modeladas com cera” que se “derretem e renovam-se” a cada dia vencido.

OS VÉUS DE SCHEREZADE

Na narrativa nelidiana aqui analisada, uma peça da indumentária feminina árabe pode ser visualizada sob o viés da violência simbólica: os véus. Essa vestimenta possui grande significação dentro daquela cultura, pois ancorado nas normas que balizam o Corão, as mulheres não devem mostrar os rostos, já que o afloramento de suas emoções poderia ser visto pelos homens, mediante o rubor adquirido em suas faces. Dessa forma, seus rostos são cobertos pelos véus que simbolizam, para aquela cultura, o recato feminino.

Além disso, oculta os rostos femininos a fim de que as suas feições não despertem o interesse dos homens; ao ocultar esses rostos ocorre uma padronização dessas mulheres, como se todas fossem iguais em personalidade, aliás, o que ocorre é uma normatização de comportamentos, vestimentas e identidades.

Em conformidade com esse pensamento, Silva e Silva (2019) a despeito dos véus discutem que:

A religião islâmica, através da imposição do uso do véu, procura institucionalizar a fisionomia feminina, cobrindo o rosto das mulheres e criando uma significação uniforme, como se cada uma delas tivessem o mesmo rosto, pois, por estarem cobertas pelo véu, as mulheres árabes têm sua identidade subtraída (SILVA; SILVA, 2019, p. 189).

Para além do recato e pudor, essa peça da indumentária feminina tem como finalidade a não individualização da mulher, suas identidades são padronizadas e os seus sentimentos mais íntimos são ocultados pelo véu. Assim, essa sociedade funciona diante de um sistema que atribui ao masculino o poder, a autoridade e a soberania, enquanto encarcera a mulher em princípios que reduzem e uniformizam a sua identidade.

Diante disso, aludimos a figura do véu como representante da violência simbólica porque é uma peça imposta à mulher, com uma finalidade a cumprir. Ademais, o véu também cumpre outro papel: ao mesmo tempo em que ele camufla e padroniza os rostos femininos, ele também aviva jogos eróticos, já que “o véu é usado como estímulo para as façanhas amorosas e principalmente para o agrado do homem [...]” (SILVA; SILVA, 2019, p. 192).

Assim, percebemos que tudo está direcionado a um outro, ao homem. O uso do véu se constituindo como uma forma de contenção da beleza e dos sentimentos, além de também ser utilizado como peça erótica, aguçando o imaginário masculino. É por esse motivo que o véu se configura como uma forma de violência, já que desautomatiza a identidade feminina, uniformizando-a. Com isso, essa peça da indu-

mentária árabe possui toda uma simbologia de dominação masculina em torno da imposição do seu uso.

O véu, como uma forma de violência, está prescrito na estrutura social daquele povo, o não cumprimento do uso da vestimenta confere à mulher um caráter imoral e uma violação aos princípios estabelecidos no Corão. Mais que uma obrigação, o véu se institui como uma regra e o seu descumprimento é levado ao título de crime contra a moral do povo árabe.

Dessa maneira, o véu se qualifica como uma extensão do rosto feminino, pois que “praticamente grudado à pele, faz parte do rosto” (PIÑON, 2008, p. 29). O véu se molda aos contornos do rosto grudando na pele, revestindo, dessa forma, a fisionomia feminina com uma espécie de segunda epiderme disposta socialmente. Mascaradas com a “epiderme social”, as mulheres poderiam ou, em outros termos, estavam prontas para o convívio com o masculino.

Diante dessa discussão a respeito do véu como vestimenta que padroniza as feições femininas, pontuamos que apesar dessa violência, as mulheres encontraram um meio de transgredir e utilizar essa imposição ao seu favor: é o que ocorre com a protagonista Scherezade que se equivale dessa imposição para beneficiar-se, ausentando do seu corpo e trazendo à tona, ou seja, dando vida a seus personagens durante a narrativa que fabula para o Califa.

Ela se utiliza do véu para mascarar as suas feições e avivar no imaginário do soberano que são os seus personagens que estão ali a contar as suas próprias histórias. A respeito dessa transgressão de Scherezade, Silva e Silva (2019) discorrem que:

Ela se vale desse acessório como um instrumento que potencializará a sua performance erótica diante do Califa, mas também como uma espécie de artifício, visto que, ao criar uma série de personagens e interpretá-los diante do magnânimo de Bagdá, ela esconderia, por trás do véu, uma multiplicidade de rostos, que vem à tona no momento em que ela performatiza cada uma daquelas narrativas que apresenta ao monarca (SILVA; SILVA, 2019, p. 189).

Mediante passagens da narrativa, verificamos que além de utilizar a imposição do véu como meio de dar vida aos seus personagens, Scherezade quebra os protocolos que tendem a homogeneizar os rostos, já que durante as suas performances narrativas ela multiplica esses rostos e os oculta “por trás do véu”. Scherezade, o tempo todo, se dissocia dos ditames sociais conferidos à mulher árabe, ela sempre busca meios de romper com as amarras, não se deixando dominar por completo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

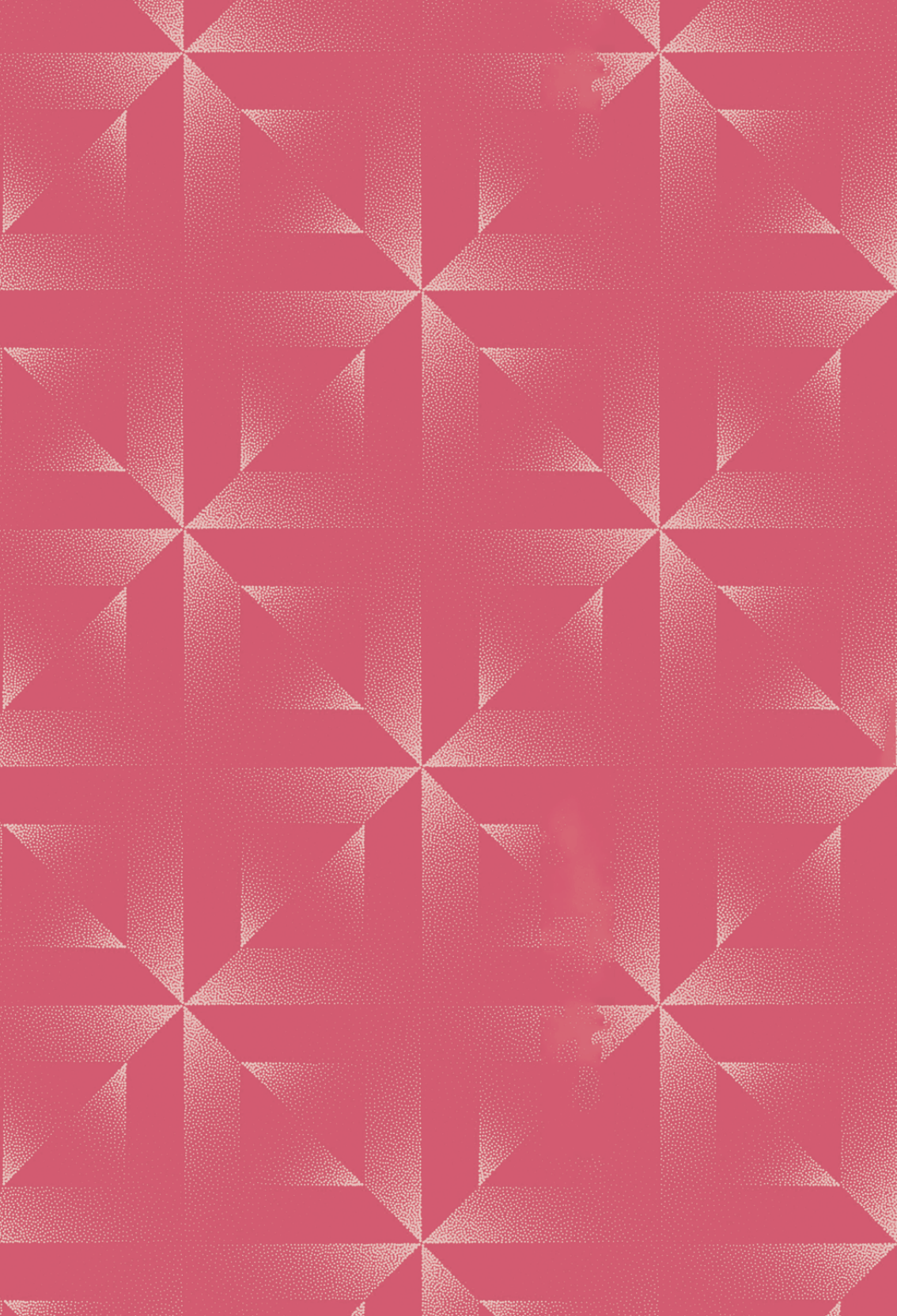
Dessa forma, salientamos que a personagem Scherezade age de modo diferente ao que é imposto ao sujeito feminino, ela utiliza o ato sexual como um meio de escapar da situação turbulenta em que se encontra; enquanto o Califa pensa que a mantém prisioneira, ele é quem se encontra preso na teia narrativa da mulher. Assim, Scherezade consegue transgredir os ditames sociais.

Com isso, pontuamos que a dominação no ato sexual está atrelada, claramente, com o conceito de virilidade masculina; esse vigor relaciona-se, sobretudo, à força física e à potência sexual, reforçando a ideia do que é ser homem. Logo, o ser dominador, o macho, precisa estabelecer uma relação entre dominado e dominante, para que isso lhe traga o sentimento de posse, pertencimento e poder.

Além disso, na narrativa podemos perceber também como a violência simbólica vai se instituindo nos comportamentos sociais femininos: nas vestimentas, nos gestos, na efervescência religiosa e como o desvio desses princípios confere à mulher um papel indigno. Sempre, como já dito anteriormente, direcionando sua existência para um outro.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- PIÑON, Nélida. **Vozes do deserto**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- SILVA, Maria do Socorro Souza; SILVA, Roniê Rodrigues da. Os véus de Scherezade: um estudo à luz da rostidade Deleuze-Guattariana. In: CARDOSO, S. Marques; ALMEIDA DINIZ, A. M. Carneiro; RIBEIRO, W. W. De Freitas; MOURA, F. R. de Almeida. **Literaturas de língua portuguesa: perspectivas**. São Paulo: Mentis Abertas. 2019.



A representação do devir-mulher no filme *A festa de Babette*

ELENILDA DIAS DE SOUZA CARLOS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

RONIÊ RODRIGUES DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O filme *A festa de Babette* (1987) é fruto de uma adaptação do conto homônimo da escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885-1962). A trama se passa numa pequena comunidade nórdica, reconhecida por um conjunto de sistemas simbólicos conservadores que, de repente, se vê ameaçada pela presença de uma mulher estrangeira chamada Babette. A chegada da francesa àquele lugar remoto e tradicional representa então o contato com a figura do outro, instaurando uma dialética entre o familiar e o alheio, despertando possibilidades de reconfiguração das identidades femininas a partir de um confronto entre o local e o estrangeiro; o tradicional e o moderno.

De maneira geral, podemos afirmar que a referida obra representa a desterritorialização das identidades femininas, possibilitando um debate a respeito das constituições identitárias, temática cara às Ciências Humanas e Sociais, sobretudo na temporalidade contemporânea. Dessa discussão não ficam desinteressados a literatura e o cinema que, igualmente, representam e problematizam questões de identificação.

Utilizando as contribuições do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (2005) e do sociólogo jamaicano-britânico Stuart Hall (2006) a respeito da concepção de identidade na sociedade pós-mo-

derna, podemos refletir sobre a problemática - através de uma leitura crítica do filme - entendendo-a, na perspectiva destes autores, como uma tarefa em constante realização, podendo ser discutida em associação com as reflexões filosóficas de Deleuze e Guattari (1997), pois, compreendida enquanto exercício incessante, a identidade pós-moderna experimenta um processo constante de devir. No caso específico desse trabalho, a análise irá demonstrar que a reconfiguração das identidades femininas se dá mais especificamente através do devir-mulher.

Isto posto, ressaltamos que este texto é fruto de uma pesquisa em fase de desenvolvimento e tem o objetivo de realizar uma leitura crítica do filme *A festa de Babette* (1987), problematizando a representação da personagem homônima a partir de uma associação com a noção filosófica de devir-mulher, conforme a acepção de Deleuze e Guattari (1997).

DA NARRATIVA LITERÁRIA À NARRATIVA FÍLMICA

Dirigido pelo cineasta dinamarquês Gabriel Axel, *A festa de Babette* foi o vencedor do Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro, no ano de 1988. O longa-metragem chama a atenção por sua aparente simplicidade e sua poderosa capacidade de levar o espectador mais atento a um estado de contemplação e reflexão filosófica; como um verdadeiro mergulho, através das coisas mais simples do cotidiano, nas mais profundas questões da existência humana.

Na narrativa literária a história se passa na Noruega, os personagens falam inglês e o cenário é retratado em cores como o cinza, o amarelo e o rosa. Na adaptação cinematográfica a trama se desenvolve na Dinamarca, o idioma falado pelos personagens também é dinamarquês, e a paleta de cores, marcada por tons de cinza, marrom, azul e verde escuro, ressalta um aspecto mais sombrio da comunidade isolada, reclusa e pacata na qual se desenvolve a trama. O figurino das personagens segue esse mesmo modelo, reforçando a ideia de um cenário frio e de poucos contrastes, bem como seus habitantes, igualmente dis-

tantes do resto do mundo, resguardados no sossego de suas vidas sem nenhuma - ou quase nenhuma - novidade.

A história se passa no século XIX e acompanha a vida de duas irmãs sexagenárias, Martine e Philippa, filhas do antigo sacerdote local, admirado e respeitado por seus discípulos. Após a morte desse líder religioso, as irmãs assumiram o encargo de dar continuidade ao trabalho do pai, se anulando em nome da fé e da caridade.

A obra cinematográfica é bem-sucedida no intento de retratar a ideia central do conto de Blixen. Isso porque, apesar de tomar algumas liberdades artísticas, a direção e o roteiro da narrativa fílmica em questão preservam a essência e a sutileza das problemáticas que a obra original coloca em debate.

TRADIÇÃO E AUSTERIDADE: A PRIVAÇÃO DOS DESEJOS E DOS SENTIDOS

As personagens Martine e Philippa, desde muito cedo, foram ensinadas a viver de acordo com as expectativas do pai, que seguia e pregava fervorosamente a doutrina luterana. Essa obediência aos preceitos religiosos é ratificada, inclusive, pelos nomes das personagens, dados em homenagem a duas figuras religiosas, Martinho Lutero e Philipp Melanchthon.

Quando jovens, as irmãs chamavam a atenção por sua beleza. Philippa, a mais jovem, era dona de uma voz adorável que encantava as pessoas quando cantava na igreja. Entretanto, as irmãs não costumavam ser vistas em festas ou bailes, foram criadas para o amor celestial e não deveriam se deixar tocar pelos pecados terrenos. Pensando sobre os papéis sociais reservados às mulheres nas sociedades patriarcais, Perrot (2017, p. 171) ressalta que “o século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual nos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro”. No caso das filhas do sacerdote, os espaços que poderiam ocupar eram ainda mais restritos, abdicando até mesmo de constituírem família, completamente reclusas no ideal criado por seu pai e

ratificado por sua doutrina religiosa. Mesmo assim, a passagem, em tempos distintos, de três figuras estrangeiras pelo lugarejo despertaria desejos e novas formas de identificação para as irmãs.

A condição do estrangeiro é abordada neste trabalho na perspectiva da teórica feminista búlgaro-francesa, Julia Kristeva (1994). Para a autora, a estrangeiridade não é marcada apenas em relação à questão da nacionalidade. O estrangeiro é todo aquele que diverge da noção de pertencimento, aquele que não faz parte de um determinado lugar ou grupo social, *o outro*. No enredo do filme, a primeira figura estrangeira que cruzou o caminho das irmãs foi o oficial Lorens Loewenhielm, que chegou a comunidade para passar um tempo na casa de uma tia. Durante esse episódio, o jovem teria se apaixonado por Martine, mas jamais teve coragem de confessar seus sentimentos. Beijou-a uma única vez antes de partir e pelos próximos anos tentou não pensar mais sobre o assunto. Martine também não falava sobre o ocorrido e tudo que sentiram um pelo outro foi guardado sob um véu de silêncio e culpa.

Uma segunda personagem estrangeira apareceu um ano depois. O cantor parisiense Achille Papin, que ficou encantado ao ouvir Philippa cantar na igreja. Aproximou-se da jovem sob o pretexto de torná-la sua pupila. Não demorou muito para que o músico confessasse à jovem seu desejo de fazer dela uma artista das grandes óperas, reconhecida mundialmente. Um dia, ao final de um dueto, o cantor a beijou. Reagindo ao beijo que recebeu, Philippa foi para casa e disse ao pai que não queria mais saber das aulas de canto. Assim, Papin partiu e os dois não voltaram a se encontrar.

Com a passagem dos anos e a consequente morte do sacerdote, as irmãs seguiram suas vidas ocultando sentimentos e lembranças, se anulando para dar continuidade ao trabalho e corresponder a expectativa do pai. Desse modo, jamais comentaram sobre seus amores não vividos.

Décadas depois, a chegada inesperada de uma terceira personagem, cognominada Babette, acompanhada de uma carta de Papin, pedindo para que as irmãs acolhessem a francesa que havia perdido a família e tudo que tinha durante a guerra civil, torna-se responsável pelo discreto processo de desterritorialização de Martine e Philippa, e da própria estrangeira.

A partir do momento em que esses caminhos se cruzam, nem Babette, nem as irmãs Martine e Philippa jamais serão as mesmas. O contato com a alteridade, a partir de uma zona de vizinhança, possibilita agenciamentos múltiplos que irão se refletir na constituição identitária das personagens, compreendida nesse trabalho a partir de uma associação com a noção de devir-mulher, conforme discutida por Deleuze e Guattari (1997). Na acepção dos pensadores franceses, devir é o movimento que afasta o sujeito das identificações pré-estabelecidas, instituídas nas sociedades através dos discursos dominantes. Desse modo, o devir implica uma desterritorialização, um estado permanente de experimentação. Isto posto, é imprescindível destacarmos que todo devir é minoritário.

As noções de minoria e maioria em Deleuze e Guattari (1997) não podem ser pensadas em sentido quantitativo, mas em relação à dinâmica das relações de poder. Desse modo, o devir não se manifesta pela presença da figura masculina heteronormativa. Os autores deixam claro que não existe devir-homem: “a função de rostidade mostrou-nos de que forma o homem constituía a maioria ou, antes, o padrão que a condicionava: branco, macho, adulto, “razoável”, etc. em suma o europeu médio qualquer, o sujeito de enunciação” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 78, grifo dos autores).

É necessário enfatizar ainda que, sendo minoritários, todos os *devires* passam pelo devir-mulher. Este é a chave de todos os outros *devires*, pois é à mulher que primeiro se rouba o corpo a fim de fabricar um sujeito feminino padrão, com papéis e espaços previamente definidos:

A questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo — o corpo que nos roubam para fabricar organismos oponíveis. Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. A vez do menino vem em seguida, mas é lhe mostrando o exemplo da menina, indicando-lhe a menina como objeto de seu desejo, que fabricamos para ele, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante (Deleuze; Guattari, 1997, p. 60).

Não é difícil perceber como a noção do devir-mulher pode ser identificada em *A festa de Babette*, partindo da constatação de que o filme representa os modos de vida de uma sociedade austera, e a personagem Babette desponta na obra como a figura do outro, que foge aos padrões e costumes locais, possibilitando agenciamentos e desterritorializações entre os integrantes da comunidade, principalmente entre as personagens femininas, que são as mais afetadas pela moral conservadora.

Na obra em questão, mesmo após sua morte, o discurso do patriarca prevalece sobre a vida de suas filhas. Todos os dias elas preparam a mesma refeição: sopa de cerveja com pão e bacalhau seco, pois até mesmo o mínimo prazer de saborear uma boa comida era considerado pecado naquele lugar. Com o tempo, Babette se tornou indispensável para a comunidade, embora ninguém soubesse quase nada sobre sua história. Ajudava as duas senhoras com as tarefas da casa, sabia negociar com os comerciantes locais e sempre conseguia as melhores mercadorias pelos menores preços; além de ficar responsável pelo preparo das refeições, à qual, mesmo sem alterar os ingredientes básicos, ia dando sutis toques de tempero. Todavia, sua forma de agir era intrigante, pois destoava daquilo que era esperado do comportamento das mulheres locais.

Em *Os excluídos da história*, Michelle Perrot (2017) observa a existência de um padrão de conduta estabelecido pelos discursos dominantes das sociedades patriarcais que visa homogeneizar o sujeito mulher,

definindo os papéis e lugares que pode ocupar e o que pode ou não fazer. Ao longo da narrativa fílmica, vamos observando que no lugarejo a tradição é ilustrada por personagens fortemente influenciados pela religiosidade e por hábitos que ratificam a ideia de estabilidade e continuidade. Ao dialogar com os homens em patamar de igualdade no comércio e dar um pouco mais de sabor à comida que era servida aos locais, Babette estabelece um contraponto à austeridade e à tradição, implicando um movimento de desterritorialização sob o pequeno grupo de pessoas.

Considerando a leitura que Carneiro (2023) faz da obra de Deleuze e Guattari (1997), é importante destacar que a desterritorialização à qual os autores se referem não deve ser entendida somente no sentido geográfico. É um processo que se dá acima de tudo na essência do sujeito humano, podendo abranger aspectos sociais, filosóficos, psicológicos e identitários. O sujeito se desterritorializa de um determinado ponto para se reterritorializar em outro. Assim, podemos dizer que a desterritorialização suscita novas maneiras de estar no mundo, um *devenir*, entendido como um vir a ser em fluxo constante.

Esse processo vai sendo representado no filme e, doze anos passados desde a chegada de Babette, se potencializará no centenário do sacerdote, quando Martine e Philippa decidem fazer uma pequena reunião em sua casa para homenagear o falecido pai, junto com os que ainda restavam da congregação. A essa altura, pequenas desavenças afloravam com frequência entre aquelas pessoas que haviam passado a vida inteira embuçando desejos, sentimentos e acontecimentos sob o silêncio opressor da doutrina religiosa. Foi nesse período também que Babette revelou às irmãs que havia ganhado na loteria e pediu para preparar um jantar francês no dia da celebração. Ao receberem a notícia, as duas senhoras sentiram-se mal pois temiam que, agora que estava rica, Babette não precisasse mais da ajuda delas e partisse para longe. Ainda assim, mesmo com receio, Martine e Philippa cederam à ideia do jantar, pois era a primeira vez, em todos aqueles anos de convivência, que a francesa lhes pedia alguma coisa.

Babette mandou buscar os melhores ingredientes diretamente de Paris. Ao se depararem com uma diversidade de temperos, bebidas e carnes dos quais jamais haviam ouvido falar, as duas senhoras começaram a temer que aquele evento em homenagem à figura sagrada de seu pai poderia se converter em um ato de blasfêmia, um insulto à sua memória, tendo ali, na casa que foi dele, uma mesa repleta de prazeres mundanos. Essa circunstância representada no filme faz lembrar o que a teórica observa quando destaca que o receio diante da alteridade está relacionado à potencialidade de alteração que sua presença representa:

Se voltarmos no tempo e nas estruturas sociais, o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo. Exterior à minha religião também, ele pode ser o infiel, o herético. Não tendo prestado fidelidade ao meu senhor, ele é nativo de uma outra terra, estranho ao reino e ao império (Kristeva, 1994, p. 100).

Para as duas senhoras que jamais haviam saído da pequena comunidade onde nasceram, qualquer comportamento desviante ou elemento desconhecido poderia ser motivo de apreensão. Atordoadas, as irmãs reuniram a comunidade e fizeram um acordo entre si de que independente do que acontecesse ou fosse servido no tal jantar, não diriam uma só palavra a respeito e assim, manteriam as honrarias ao falecido líder religioso, agindo conforme seus ensinamentos.

Coincidentemente, às vésperas do jantar, a senhora Loewenhielm, tia do agora general Lorens Loewenhielm, escreveu às irmãs pedindo permissão para levar mais um convidado para o evento. O regresso de Lorens àquele povoado e a possibilidade de reencontrar Martine trouxeram muitas reflexões ao general. Mesmo tendo obtido sucesso em sua carreira e viajado por diferentes lugares, guardava consigo o remorso dos sentimentos não revelados. Desse modo, quando o grande dia chegou, antes de começarem a se servirem, os presentes entoaram hinos e orações em homenagem ao falecido pastor. Ao sentarem à mesa, a presença do general Loewenhielm, com suas vestes azuis

com detalhes dourados e vermelhos, se destacava, destoando dos tons de preto e cinza que predominavam nas vestimentas dos demais.

A respeito da paleta de cores que vai aparecendo ao longo da narrativa, cabe ressaltarmos como a fotografia aparece como um elemento relevante, sendo utilizada na narrativa fílmica para representar as ideias presentes em cada contexto que a obra traz à cena. Os tons quentes e alegres só estão presentes nas cenas ambientadas fora da comunidade, no figurino das personagens não nativas, no pesadelo de Martine e nas cenas do jantar (nos ingredientes, e nos rótulos dos vinhos e da champanhe), servindo assim para demarcar o contraste entre o local e o estrangeiro, a submissão e a transgressão. Além do aspecto cromático, Lorens também destoava do grupo na forma como se portava durante o jantar. Os pratos e bebidas servidas ao longo da noite o deixaram impressionado, bem como o silêncio e a indiferença dos presentes em relação ao banquete. O general não se continha e tecia elogiosos comentários àquela experiência. Sua voz ecoava solitária pela sala de jantar, enquanto os congregados comiam recatados, seguindo o combinado, sem pronunciar uma só palavra a respeito do banquete servido por Babette.

Não era comum para aquelas pessoas falarem durante as refeições e geralmente se sentiam pesadas após se alimentarem. No entanto, no decorrer da noite, o pequeno grupo foi se rendendo à leveza do momento. Desarmados pelos sabores da comida e conduzidos pelos efeitos do vinho e da champanhe, sentiam-se cada vez mais livres à mesa e já não se preocupavam com a promessa antes feita. Cedendo à experiência do jantar, começam a relembrar episódios do passado, os sentimentos retidos e as desavenças. O clima passa a ser de extrema comunhão, fazendo com que os irmãos que já não se entendiam agora se abraçassem e se perdoassem. Já não havia receios ou culpa entre eles. Estavam entregues aos sabores e sensações daquela circunstância jamais experimentada em suas vidas pacatas. A partir da cena, observamos um movimento de desterritorialização entre aqueles sujei-

tos que sempre viveram de abdições. Era como se pela primeira vez os irmãos se permitissem experimentar uma existência sem privações, sem necessidade de autopolicamento, sem precisar representar o papel que sua doutrina lhes cobrava.

Como resultado das sensações experimentadas, antes de partir, o general Lorens finalmente consegue externar seus sentimentos a Martine que, num ato singular de autonomia, retribui a confissão, atestando reciprocidade ao que havia acabado de ouvir, experimentando também, um estado de devir-mulher ao se permitir, enfim, assumir o mais profundo desejo de sua alma. A repressão dos desejos configura-se como um modo de subjetivação através das relações de poder, fazendo prevalecer os ideais dos que detém o discurso dominante, assegurando a fixação e a manutenção das posições de oprimido e opressor. Desse modo, Deleuze e Guattari (1997, p. 55) explicam que o devir está relacionado ao desejo:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.

O desejo é considerado pelas instituições como perigoso, pois ao possibilitar a reconfiguração das identidades, realoca os sujeitos nas sociedades, criando um contra discurso, desviando-o da norma, escrevendo através dele uma nova história, impossível de ser controlada, como observamos no desenvolvimento da narrativa fílmica.

Para a surpresa de Martine e Philippa, após o jantar Babette confessa às irmãs que havia gastado todo o dinheiro que tinha ganho com aquele jantar e que jamais teve a pretensão de ir embora. A experiência de tantos anos vivendo naquele lugar acabaram implicando uma reterritorialização também da personagem estrangeira. Perseguida em seu país, acolhida por aquele grupo e por aquelas duas mulheres des-

conhecidas, Babette experimenta uma nova forma de estar no mundo através de seu devir-mulher que, simultaneamente, se reflete na reconfiguração das identidades das pessoas da comunidade, especialmente nas irmãs Martine e Philippa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura crítica da narrativa fílmica demonstra que, através de uma série de agenciamentos entre o local e o estrangeiro, o tradicional e o moderno, configurados na trama através das relações entre a personagem Babette e as pessoas da comunidade, principalmente as irmãs Martine e Philippa, ocorre por um duplo movimento de desterritorialização e reterritorialização das identidades femininas, refletindo-se, assim, em um devir-mulher, conforme discutido por Deleuze e Guattari. Todos os personagens experienciam esse devir a partir do momento em que se permitem ultrapassar as fronteiras da austeridade e abraçar o novo.

Essa reflexão comprova que a representação das personagens femininas na narrativa cinematográfica se desenvolve em consonância com visão descentralizada de Bauman (2005) e Hall (2006). Ratificando que a identidade não pode ser pensada como um elemento sólido, fixo e acabado. Pelas circunstâncias envolvidas na *liquidez* da sociedade pós-moderna esse processo se potencializa quando as identidades são *negociáveis e renegociáveis*. Segundo Bauman (2005, p. 18-19), “em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados”.

O sujeito, antes concebido como portador de uma identidade única e estável, está se tornando fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (Hall, 2006, p. 12). Deste modo, a identidade configura-se, em nossa era pós-moderna, através de movências, formando-se e transformando-se continuamente nas relações com os sistemas cultu-

rais que nos circundam. Todavia, a experiência do devir é própria da condição humana, ocorrendo em contextos outros como o representado no filme, que se passa no século XIX.

No que tange especificamente à representação da figura feminina, a pesquisadora estadunidense Judith Butler, referência mundial nos estudos de gênero tanto na academia quanto nos movimentos sociais, destaca que “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (Butler, 2018, p. 15), ressaltando que não existe uma forma única de existência para os sujeitos femininos.

Assim, em uma sociedade em constante mudança, em fluxo permanente, as identidades não podem mais se sustentar como fixas e imutáveis, nem mesmo nas comunidades localizadas nos confins da terra, como a representada no filme. Contrariando a visão estabelecida pelos discursos oficiais da história da humanidade, que fixam raízes em determinado ponto ou ordem, a identidade apreende os fenômenos sociais a partir do descentramento e da heterogeneidade, constituídos numa inter-relação entre o “eu” e os tantos “outros”.

REFERÊNCIAS

- A FESTA de Babette. Direção: Gabriel Axel. Roteirização: Gabriel Axel. Panorama Films: Dinamarca, 1987. (103 min), colorido.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BLIXEN, Karen. A festa de Babette. In: BLIXEN, Karen. **Anedotas do Destino**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: SESI-SP editora, 2018, p. 25-64.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze & Guattari**: uma ética dos devires Dissertação (Mestrado em Filosofia - UNIOESTE). Toledo, PR, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 54 ed. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 1997.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PERROT Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Seleção de textos e introdução Maria Stella Martins Bresciani; tradução: Denise Bottmann. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

Configurações do devir-mulher e da representação do corpo feminino em *a casa da paixão*

MARIA DO SOCORRO SOUZA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

RONIÊ RODRIGUES DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

O romance *A casa da paixão*, publicado em 1972, desenvolve-se a partir de uma trama da qual participam quatro personagens: a protagonista Marta; seu pai, personagem não cognominado; Antônia, espécie de ama da protagonista; e Jerônimo, seu pretendente. Além desses, a própria natureza aparece personificada numa íntima relação com Marta, uma menina/mulher que ficou órfã de mãe logo após o seu nascimento. Em decorrência disso, é criada pelo progenitor e por Antônia. O último dos personagens, possível pretendente da moça, é escolhido pela figura paterna, mas é tratado como motivo de desgosto por parte da jovem, que o desdenha, dizendo ser ele o escravo do seu pai. Sobre o conteúdo da narrativa, eixos temáticos e personagens do romance, diz Proença Filho em sua obra *A inquieta ficção de Nélida Piñon* (2021, p. 29): “Esse romance constitui um cântico do encontro de um homem e uma mulher, à luz da força viva da natureza que os conduz inapelavelmente um para o outro”. Na trama, os personagens estão envolvidos pela força primitiva que se exprime em cada um de formas distintas.

No desenrolar da história, observamos que, desde a idade infante, Marta já mostra indícios de uma identidade transgressora, fato que se potencializa na passagem da adolescência para a vida adulta, momento

em que suas atitudes culminam para a formulação de uma identificação feminina marcada pelo signo do empoderamento, da desobediência e da contestação àquilo que representa o patriarcado, o qual prevê, para o sujeito mulher, um comportamento resignado, obediente, totalmente dependente de uma figura masculina para se manter no seio social.

Considerando a constituição identitária dessa personagem, objetivamos problematizar a representação do sujeito feminino no romance *A casa da paixão*, associando-a à noção de ideia de devir-mulher, como discutida pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b), fazendo contrapontos também com outros estudiosos, dentre os quais mencionamos o sociólogo Michel Maffesoli em sua obra *A sombra de Dionísio* (1985), dentre outros.

CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O CORPO FEMININO E O DEVIR-MULHER DE MARTA E ANTÔNIA

O princípio da formulação do que compreenderemos no desenvolvimento da nossa leitura como devir-mulher em *A casa da paixão* pode ser explicado, inicialmente, a partir de uma interpretação do nome da personagem protagonista que, de acordo com a narrativa, teria sido dado numa referência ao texto bíblico, quando a sua mãe, no leito de morte, roga ao pai para que a criança receba o nome de “Marta, irmã de Maria, as duas mulheres da bíblia, testamento antigo ou novo ela não quis saber, sim será Marta e talvez eu não tenha vida bastante para amá-la” (PIÑON, 1997, p. 78).

No contexto da narrativa bíblica, Marta e Maria são irmãs de Lázaro, e tem suas histórias contadas no livro de *Lucas*, quando Jesus é hospedado por Marta na casa das duas mulheres. A história das irmãs é narrada de modo que as atitudes das duas sirvam de exemplo aos cristãos que se preocupam, em excesso, com as tarefas do seu dia a dia, do trabalho, deixando de lado a espiritualidade. Essa situação fica explicitada numa cena em que Marta ocupa-se com a recepção dos hóspedes, o trabalho do lar, enquanto Maria aparece unicamente dedicando-se a ouvir os ensinamentos de Jesus:

Indo eles de caminho, entrou Jesus num povoado. E certa mulher, chamada Marta, hospedou-o na sua casa. Tinha ela uma irmã, chamada Maria, e esta quedava-se assentada aos pés do senhor a ouvir-lhe os ensinamentos. Marta agitava-se de um lado para outro, ocupada em muitos serviços. Então, se aproximou de Jesus e disse: Senhor, não te importas de que minha irmã tenha deixado que eu fique a servir sozinha? Ordena-lhe, pois, que venha ajudar-me. Respondeu-lhe o Senhor: Marta! Marta! Andas inquieta e te preocupas com muitas coisas. Entretanto, pouco é necessário ou mesmo uma só coisa; Maria, pois, escolheu a boa parte, e esta não lhe será tirada (Lc 10:38-42).

Note-se que, ao solicitar a Jesus que ordene a Maria para ajudá-la, Marta é repreendida por ele e identificada como uma mulher inquieta, preocupada com muitas coisas. No contexto da narrativa, antes da repreensão do Cristo, ela é representada como uma figura que “agitava-se de um lado para outro, ocupada em muitos serviços”. A respeito disso, é preciso observar que ainda que numa sociedade patriarcal as referidas tarefas sejam atributos da figura feminina, é possível compreender a identificação de Marta, em toda a cena, como a de uma mulher irrequieta, num contraponto ao modo de agir de Maria, a qual é descrita passivamente, quedando-se e assentando-se “aos pés do senhor”, enquanto a outra mulher comporta-se de maneira ativa, hospedando Jesus em sua casa, movimentando-se de um lado para o outro no cuidado com os afazeres diários e até na indagação que dirige ao homem, que poderia ser considerada afrontosa.

Desse modo, a Marta da tradição judaico-cristã dá maior importância a sua realidade imediata, do que ao aprendizado dos ensinamentos de Jesus. Mesmo que seja uma mulher inserida numa sociedade em que predomina a desigualdade de gênero, resguardando para o feminino um lugar de obediência e resignação ao homem, e que pareça desinteressada por aquilo que Jesus ministra a outra mulher, ela não demonstra apatia pelas coisas ao redor ou por aquelas que, porventura, carregue dentro da alma e que possa lhe causar preocupação: “andas inquieta e te preocupas com muitas coisas”. (Lc 10:41). A protagonista de *A casa da paixão*, assim como a Marta do texto bíblico,

também é igualmente repreendida várias vezes, conforme será apresentado, mais adiante, neste trabalho. Os motivos são outros, mas é fato que ambas as personagens não seguem, rigorosamente, preceitos religiosos e institucionais vigentes em cada um dos contextos.

Enfatizando a ideia de que não somente a partir dos nomes as personagens mantenham alguma relação identitária, mas também a partir de suas condutas sociais, acrescentamos que a Marta bíblica seria, dentro dos preceitos religiosos e num contraponto ao comportamento da irmã, um exemplo a não ser seguido, pois coloca as atividades do cotidiano à frente da fé, o que por sua vez é retomado durante pregações religiosas, a partir das quais se busca persuadir os fiéis acerca das atitudes consideradas errôneas da mulher perante a presença de Jesus, mostrando que devemos imitar a conduta de Maria e repudiar a de sua irmã, conforme pode ser visto em diversas pregações religiosas³.

Partindo por essa ótica, é como se a mãe da protagonista do romance, ao nomear a filha como Marta, a tivesse marcado com o estigma da mulher transgressora, como ocorre a personagem da narrativa bíblica, fazendo-a herdeira de uma mesma inquietação e desobediência que, no contexto da narrativa nelidiana, se potencializa para além de uma afronta à representação religiosa, permitindo que a personagem vá além, constituindo a sua identificação, ao longo da trama, pela reivindicação ao “direito próprio da mulher viver sua sexualidade, sem a obrigatoriedade do sexo apenas para a reprodução” (MORAIS, 2018, p. 195).

A identificação transgressiva da personagem é anunciada pela boca da própria mãe como uma espécie de prenúncio, quase um agouro trazido à tona nos seus últimos instantes de vida: “[...] sim, homem,

3 A respeito disso, conferir algumas pregações disponíveis na plataforma de vídeos Youtube, como a proferida pela conhecida pastora Camila Barros, intitulada “Quais são suas prioridades”, na qual ela discorre sobre como Jesus usa Maria para lapidar o caráter de Marta. Disponível em: <https://youtu.be/rG8jaMPC3Jc>. Outro exemplo pode ser encontrado no sermão ministrado por Felipe Seabra que, a partir do comportamento das duas mulheres, reforça o quão importante é priorizar a fé, em detrimento das coisas cotidianas. Disponível em: <https://youtu.be/ZfMzITuDX6w>

mas cuidado com a filha Marta, ela é o meu espinho na terra, o que eu não fiz ela fará, o prazer que não terei conhecido, ela conhecerá com algum estranho, e ela se deixará reger por minúcias que não cultivei porque a terra não me deu tempo [...] (PINON, 1997, p. 78)”.

Antes mesmo de conhecer, de fato, o mundo, Marta aparece predeterminada a provocar rupturas, constituindo-se como uma mulher de espírito livre, pela experiência de desejos e prazeres que teriam sido vedados a sua mãe. Essa predestinação é corroborada no excerto por uma menção ao “espinho” que, concebido pelo viés religioso da cultura judaico-cristã, tem uma simbologia negativa, conforme podemos observar em diversas passagens bíblicas. No livro do Gênesis, por exemplo, após o pecado de Adão e Eva, Deus amaldiçoa a terra e diz que, a partir de então, ali se criarão farpas espinhosas. (Gn. 3:18-24). Outro uso da conotação negativa relativa aos espinhos se presentifica na coroa de Jesus Cristo, quando são colocados para infringir a dor, o sofrimento e a humilhação, que mais tarde, após a ressurreição, serão ressignificados e vistos como símbolo de glória. (Mt. 27: 27-30). Depois, na narrativa do apóstolo Paulo, observamos uma referência ao espinho na carne, tomado, metaforicamente, para designar a sua condição de frágil e pecador. (2 Coríntios: 12:7) Por último, na conhecida parábola do semeador os espinhos também são mostrados como representação do mal, do ruim, do perverso. (Mt. 13:18-23). Em todos os casos citados trata-se de um elemento com conotação negativa.

Em seu sentido simbólico o espinho também carrega uma significação pejorativa. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 397) lembram que “o espinho evoca a ideia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior e, por conseguinte, de abordagem áspera e desagradável”. Os mesmos estudiosos observam também que “o espinho é a defesa natural da planta [...]”. Considerando essas significações, quando a mãe, no leito de morte, diz que a filha será seu espinho na terra, quer dizer que ela representará um incômodo para aquilo que está instituído. Assumindo a metáfora do espinho, a mulher passará a ser, por outro lado, uma territorialidade sel-

vagem, de difícil cultivo, como nas tradições semíticas e cristãs em que “o espinho evoca também a terra selvagem não cultivada; daí a expressão terra de espinhos”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 397).

Ao longo da trama narrativa, o presságio que pesa sobre a personagem protagonista será fundamentado pelas novas formas do ser mulher que ela inaugurará e que se constituirão, sobretudo, pelo modo como ela lida com o próprio corpo, conforme explica a própria escritora, em texto publicado na obra de Proença Filho (2021): “É a história da relação amorosa de uma mulher. Como ela inaugura o corpo. E como o corpo, uma vez inaugurado amorosamente erotizado, altera o pensamento”. (PIÑON, 2021, p. 9). Por meio da inauguração do corpo e da estreia da sua sexualidade Marta vai se constituindo como uma personagem transgressora. Assim, os prenúncios proferidos pela mãe vão se confirmando no desenrolar da vida da menina por uma desobediência ao pai, pelas constantes fugas de casa, pelo modo como a mulher toca o próprio sexo. Esses elementos corroboram sua conduta subversiva, as quais associamos ao que a filosofia denomina de devir-mulher, formas pelas quais o sujeito feminino age em discordância com o que está socialmente pré-estabelecido para esse indivíduo.

No intuito de relacionar a identidade da protagonista ao que a filosofia denomina de devir-mulher, apresentamos uma noção preliminar de devir apresentada por Silva e Silva (2022), em artigo intitulado “Literatura e filosofia: representações do devir-mulher em *Vozes do deserto* de Néida Piñon”, quando destacam a origem do termo devir: “[...] o termo remontaria a Heráclito, para quem o devir seria exemplificado pela relação do homem com as águas de um rio: o mesmo homem não atravessa o mesmo rio duas vezes porque, a partir da segunda travessia, nem o homem e nem o rio são os mesmos”. (SILVA; SILVA, 2020, p. 04)

Sendo uma noção constituída numa associação com a ideia de mudança, deambulação, transformações das mais diversas naturezas, Deleuze e Guattari (2012b) observam que o devir é um processo, em que

as conexões ocorrem através da diferença, das relações com o fora, criando formas revolucionárias de combate àquilo que está fixo e que é ditado pela sociedade. Segundo os filósofos, devir não é imitar, nem aproximar-se de atitudes formais, ao contrário, “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67).

Numa leitura atenta da narrativa, observamos que a personagem Marta, cumprindo a predição da mãe, apresenta, ainda criança, conduta concebida, pelas instituições sociais, como imprópria para o sujeito infante, sobretudo para aquele do sexo feminino. Durante os passeios diurnos, quando foge às escondidas para explorar a natureza, ela costuma tocar o próprio corpo, masturbar-se, e em alguns desses momentos é assistida, à distância, pelo pai, que não a repreende. Nesses instantes, o homem parece, ao contrário, seduzido pela transgressão da menina, enquanto Marta aparece em cena quase que numa espécie de simbiose com a natureza, escondendo dele ‘seu precioso segredo’. Como mostra o texto literário: “O pai fingia não ver a rapidez com que fechava as pernas, escondendo tesouros, sabedorias raras, embora não coubesse a ele fecundar sua grata beleza [...] zonas de detecção proibida” (PIÑON, 1997, p. 6).

O fragmento do texto literário nos permite ver que Marta, mesmo criança, já explorava seu corpo, quebrando tabus, desestigmatizando uma imagem preconizada de que o corpo feminino é, para as próprias mulheres, um território proibido. É interessante também destacar que as partes do corpo são caracterizadas no fragmento como “zonas de detecção proibidas”, suscitando o leitor inquieto a pensar nos modos de subjetivação que perpassam o corpo feminino tanto na narrativa, quanto na vida social.

Sabendo-se que o comportamento de Marta provoca rupturas com as normas instituídas para o modo da mulher lidar com o próprio corpo, faz-se necessário discutir, mesmo que brevemente, sobre

as formas de representação do corpo feminino e de como ele tem sido, ao longo da história, uma zona proibida para a própria mulher e objeto de dominação por parte do homem. Nessa perspectiva, Boris e Cesídio (2007), no artigo intitulado “Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade”, discutem sobre diferentes compreensões a respeito dos corpos femininos, apresentando como são historicamente concebidos.

Segundo os autores do texto, as mudanças nas concepções de corpo feminino estiveram e estão relacionadas às questões políticas, econômicas, históricas e socioculturais, por isso, à medida que a sociedade muda, altera-se a maneira como o sujeito feminino e seu corpo são enxergados. No contexto conhecido como “patriarcado ou sistema patriarcal”, por exemplo, durante o período colonial, as famílias eram regidas, unicamente, pela figura masculina, normalmente o pai ou o avô. O patriarcado era formado, principalmente pela elite urbana, que tinha como membros comerciantes, funcionários públicos do alto escalão. Nesse cenário, o papel da mulher era, principalmente, o da procriação. Esse foi um período em que reinou a dominação do homem sob a mulher, restando a ela, desempenhar as funções: “[...] de dona-de-casa, de administradora das tarefas dos escravos, de educadora dos filhos do casal e de prestadora de serviços sexuais ao seu marido” (BORIS; CESÍDIO, 2007, p. 456).

Numa relação com o romance em estudo, notamos que há na personagem paterna uma representação dos padrões patriarcalistas, sobretudo, quando o progenitor de Marta escolhe Jerônimo como pretendente para a filha, sem consultá-la, sem preocupar-se com os sentimentos e necessidades dela. A narrativa demonstra essa atitude do homem como um objetivo de aquietar a mulher, dando-lhe um marido, uma casa e depois filhos, seguindo, desse modo, a lógica do patriarcado. Essa decisão do pai surge depois que ele presencia Marta se masturbando ao ar livre. Assim, ao chegar em casa, ele decide pela providência de um casamento para a filha, a fim de pôr fim a sua conduta subversiva:

Ao longo da trama, o pai vive uma espécie de embate constante, sentindo-se atraído pela filha, condena-se e suplica o perdão, mas, ao mesmo tempo, busca reprimi-la para que a mulher não seja para ele motivo de vergonha: “o pai primeiro a ameaçara ao longo da semana, que se mais acrescentasse ao mundo, pois devia bastar a fartura com que inundou a casa, ele também tomaria providências. Marta sentiu o pai ferido por farpas, dor secreta”. (PIÑON, 1997, p. 37). A advertência vinda do homem refere-se, justamente, à possibilidade de um casamento arranjado. Seguindo a lógica do patriarcado, o pai buscava disciplinar os desejos e o corpo da filha por meio do matrimônio. Nesse sentido, é preciso lembrar de que o casamento enquanto instituição, com seu conjunto de regras e preceitos, é visto, ao longo da História, como o principal destino da mulher, por isso aquela que não consegue um marido, acaba fadada ao fracasso, não cumprindo o seu destino. É nessa perspectiva que o pai da protagonista age, ao perceber a natureza transgressora da filha, proferindo ameaças, caso a mulher não se comporte, “ele também tomaria providências”, o que faz logo em seguida quando apresenta Jerônimo como candidato a marido para a filha.

Diante das atitudes de Marta, seu pai convida Jerônimo para jantar em sua casa e o apresenta como candidato a marido da jovem. A decisão do homem mostra íntima relação com um padrão adotado pelos líderes das sociedades patriarcais quando escolhiam os maridos para as filhas, segundo às necessidades da família, enquanto os anseios das jovens noivas não eram postos em discussão, pois para a mulher da época o casamento arranjado era o único destino e para isso eram educadas desde a infância.

Corroborando essa primeira conduta patriarcalista, desponha no romance uma preocupação do pai ao perceber que Marta não demonstra afinidade com os afazeres domésticos, destoando de um comportamento que deveria ser próprio do feminino: “Marta é leviana, em vez de ocupar-se com a casa, desvenda a natureza com proveito de mazelas” (PIÑON, 1997, p. 76). Conforme anteriormente referido, no patriarcado as mulheres eram incumbidas de todas as tarefas do lar,

desde meninas recebiam os ensinamentos necessários para quando se tornarem esposas, poderem atender às necessidades do marido e dos filhos. Diferente disso, Marta não demonstra habilidades domésticas, não se interessa por isso, e por esse motivo é descrita pelo pai como “leviana” pelo fato de trocar o espaço privado, a casa, pela liberdade de estar junto à natureza, bem como por escolher o aprendizado sobre seu corpo ao invés dos afazeres domésticos.

É preciso lembrar, quando se discute o controle do homem sobre o corpo da mulher ao longo da História, de que a religião desempenhou um papel marcante durante o período patriarcal. Por meio do discurso religioso, da reafirmação da ideia de pecado, se instituiu, principalmente ao sujeito feminino, o que podia ou não fazer, designando formas de comportamento aprováveis e reprováveis. Nessas circunstâncias, aquilo que se configurava como ato pecaminoso deveria ser extinto das práticas comuns às mulheres, caso contrário, receberiam como consequência o castigo divino, que aparecia como uma ameaça para a regulação do desejo. O medo da punição fazia com que elas temessem não só a figura do patriarca, como também a do padre, enquanto representante de Deus, e uma espécie de conselheiro que ouvia e orientava as mulheres em seus papéis de submissas aos pais e maridos.

A castidade do corpo, ou seja, a preservação da virgindade como símbolo de honra e pureza, era um dos principais ensinamentos dentro das famílias patriarcais e eram reafirmados pela religião, que instituiu o castigo para quem resolvesse burlar tal conduta. Havia nessa época uma grande exaltação da virgindade feminina, tal prática foi denominada de “madonismo”, segundo Boris e Cesídio (2007). Assim, a igreja constituiu-se como uma aliada do patriarcado em seu objetivo que domesticar a mulher, seu corpo e seus desejos. Vale acrescentar que a sexualidade feminina era um completo tabu, as mulheres não tinham o direito de aprender sobre seu próprio corpo. Em decorrência disso, o primeiro ato sexual, permitido após o casamento, era concebido como vergonhoso, doloroso, motivo de culpa para as mulheres (ANGEL, 2004).

A respeito de como a virgindade da mulher aparece representada na narrativa em estudo, notamos que o pensamento de Jerônimo em relação ao corpo e a virgindade de Marta mostra uma íntima relação com a concepção da castidade feminina durante o patriarcado, isso porque ele revela, ao longo da trama, que deseja o corpo de Marta de forma intransponível, intacto, não aceitando a possibilidade dela já ter sido tocada por outro homem: “Jerônimo não aceitaria vir atrás abrindo de novo o caminho percorrido o caminho, odiava quem lhe chupasse os seios [...]” (PIÑON, 1997, p. 85). A visão da castidade feminina segundo a ótica masculina tanto no período patriarcal, como no texto literário em estudo, limita o corpo da mulher aos desígnios do homem, sendo negado a ela o direito de manifestar as suas escolhas, inclusive do que fazer com sua virgindade, por exemplo. A respeito desse lugar de negação reservado à mulher, Michelle Perrot, historiadora parisiense, ressalta que: “Há muito que as mulheres são esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante” (PERROT, 2003, p. 13). Assim, ela denuncia o silenciamento que envolve as mulheres e que aflige, principalmente, os seus corpos porque a elas é dada a função de reprodutora, resumindo sua existência a essa incumbência e quando não consegue ser mãe, é descartada e considerada inútil.

CONCLUSÃO

Consideramos que Marta configura-se como devir-mulher quando reivindica o direito ao corpo e a sua sexualidade. Ao se masturbar perante a natureza ela diz não ao sexo/prazer com finalidade reprodutiva, ou seja, trava um embate contra o utilitarismo do sexo. Quando relaciona-se intimamente com Antônia, mulher cuja natureza e identidade sexual são indefinidas, Marta também associa-se a um devir-mulher tanto pelo sexo lésbico, como pelo fato de relacionar-se com alguém tão peculiar como a mulher que a criou, pois como está posto nas noções filosóficas e sociológicas que nos serviram de âncora, romper a dualidade homo/hétero também é uma forma de devir.

Outro elemento que representa o devir da personagem Marta é fato da protagonista rejeitar o destino que o pai lhe oferta, distanciando daquilo que está preconizado socialmente para o sujeito feminino, um destino que prevê algumas regras, por exemplo: deve ser obediente aos pais, comportar-se de modo adequado, guardar os segredos do corpo para entregá-los ao marido depois do casamento, casar-se com alguém que sua família aprove, ser fiel, boa dona de casa, dentre tantas outras atribuições.

A questão da pureza/virgindade de Marta também foi analisada, sobre isso percebemos que a concepção que ela tem do seu corpo e da sua sexualidade a distancia das noções clássicas de virgindade as quais prevêem que a moça se transforma em mulher através do ato sexual, da penetração vaginal, mas ao transcender essa lógica hierarquizante, não é ato sexual que faz da moça uma mulher, mas sim as conexões que ela estabelece com o seu exterior, com sua sexualidade, o conhecimento que ela tem si mesma.

Outro aspecto é que Marta não destina seu tempo a aprender e executar as tarefas do lar, ocupa-se nos passeios diurnos ao ar livre, momentos em que ela prefere desbravar o próprio corpo, não limitando-se ao espaço interno da casa. Portanto, ao transgredir ao que as instituições impõem, ela vai se configurando enquanto devir-mulher, pois assume uma posição inversa ao que o sistema patriarcal determina.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 2015.
- BORIS, Georges Daniel Janja Bloc. CESÍDIO, Mirella de Holanda. **Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade**. Revista Mal-estar e Subjetividade – Fortaleza – Vol. VII – Nº 2 – p. 451-478 – set/2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- MORAIS, Tatiane Silva. **Os horizontes literários da escrita contemporânea de Nélda Piñon**. Revista Ininga, Volume 5, Número 2 (2018)
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

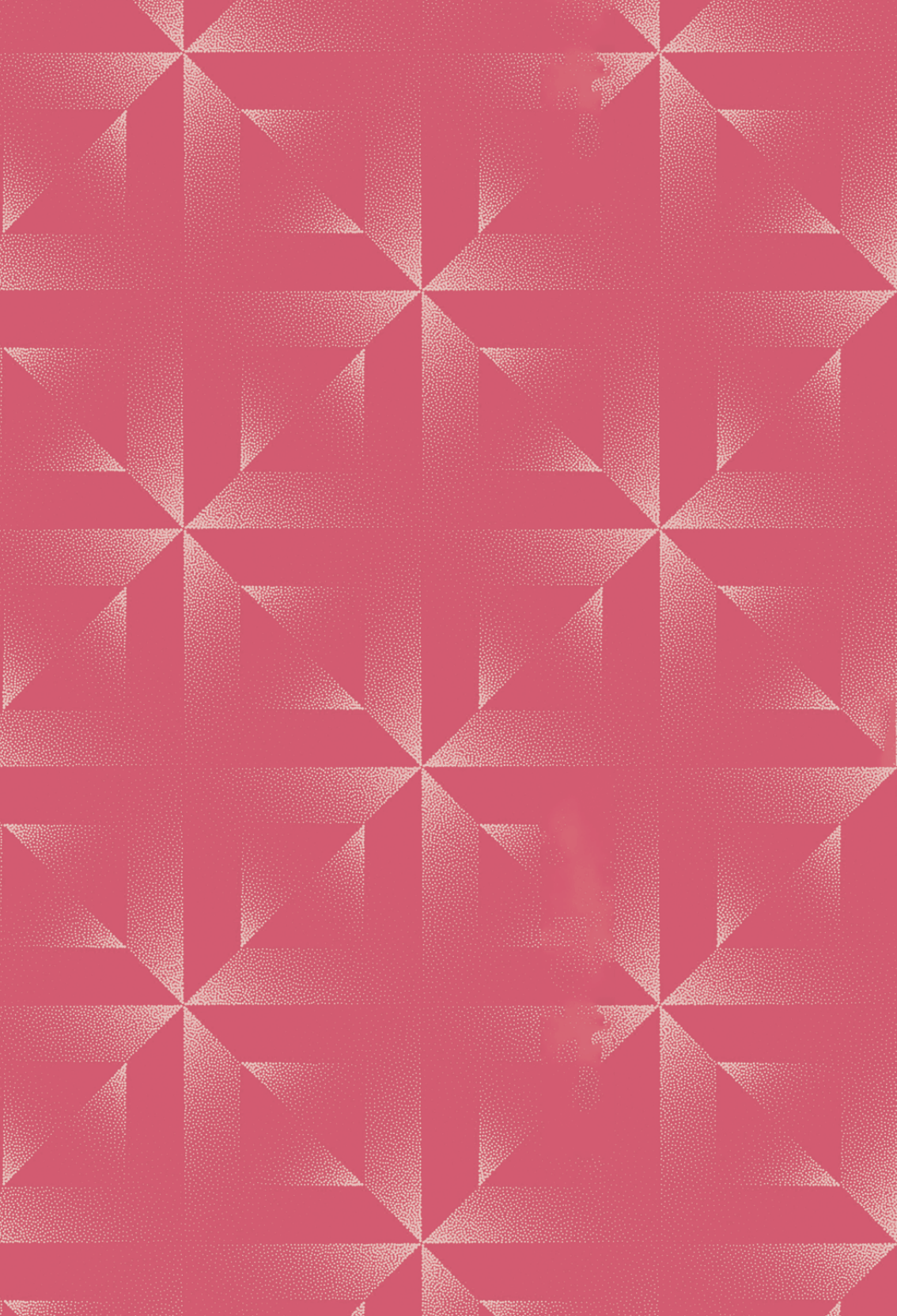
PIÑON, Nélida. **A casa da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PIÑON, Nélida. A voz secreta da narrativa. In: PROENÇA FILHO, Domício. **A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora**. Ediciones Universidad: Salamanca, São Paulo, 2021.

PIÑON, Nélida. “Filhos da América”, de Nélida Piñon. Entrevista concedida a Claudia Lamego. Blog do Grupo Editorial Record. 5/12/2016. Disponível em : <https://www.record.com.br/filhos-da-america-de-nelida-pinon/#::~:~:text=No%20primeiro%20ensaio%20de%20%E2%80%9CFilhos,%E2%80%9Ctestamento%E2%80%9D%20de%20sua%20trajet%C3%B3ria.>

PROENÇA FILHO, Domício. **A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora**. Ediciones Universidad: Salamanca, São Paulo, 2021.

SILVA, Maria do Socorro Souza; SILVA, Roniê Rodrigues da. Vozes do deserto e as mil e uma noites: relações dialógicas entre o texto clássico e o contemporâneo. In: **Estudos do texto e do discurso: múltiplos olhares**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.



Herdeiras de ausências: alinhavando escrevivências

NEILA LEYELLE DA COSTA ANCHIETA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

LUCAS PINHEIRO TENÓRIO FARIAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CRISTINA MARIA DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

INTRODUÇÃO

A literatura enquanto uma forma de arte não é um objeto, ela é coisa, isto é, como definiria Ingold (2012, p. 29) “ [...] um ‘acontecer’, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam.” portanto não está enclausurada em si mesma como apenas um “objeto”, mas emaranhada das experiências corporificadas em linhas (INGOLD, 2015) do movimento humano na suas interações com o ambiente ao seu redor. Nesse sentido, a literatura acaba superando a própria materialização das trilhas da existência proposta por Ingold, adentrando na camada simbólica escavada por Foucault (2005, p.141): “[...] a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre obra e linguagem [...]”. Portanto, a literatura também segue o peregrinar dos acontecimentos em uma linha tênue entre as significâncias que as convenções buscam capturar e a sua parte mais imaterial que encontra morada nos lugares íntimos da subjetividade. Partindo dessas possibilidades, como uma extensão da experiência humana, um rastro vivo no/do tempo, a literatura também peregrina, deixando “trilhas vitais” do seu caminhar, que ao serem desenlinhadas, abrem possibilidades para (re)acessar-mos os registros das inúmeras metáforas para a memória, que, nesse trabalho, será investigado por intermédio da grafia (ASSMANN, 2016).

Partindo deste pressuposto, a escritora martinicana Françoise Ega ao escrever em maio de 1962 (2021, p. 5): “Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs. Todas as pessoas leem você por curiosidade, já eu jamais a lerei; tudo que você escreveu, eu conheço, [...]”, põe em movimento as suas experiências, encontrando nas dificuldades enfrentadas por Carolina Maria de Jesus (autora de *Quarto de Despejo*, publicado em 1960) na favela do Canindé em São Paulo (SP), também a si mesma. Os fios em sua individualidade passam a serem emaranhados em sua coletividade, onde, mesmo em lugares distantes do continente sem que nunca houvesse um encontro tácito entre as irmãs de aridez e cor, elas passam a se corresponderem pelos fios vitais na sua mais ferina faceta: as misérias do mundo. Esse entrelaçamento das trilhas do peregrinar é definido por Ingold (2015) como um nó que aumenta de densidade quanto mais a vida de um vincula-se a do outro, (des)formando o que compreendemos como “lugar”, que nessa perspectiva ganha um novo sentido, sendo definido pela escritora Conceição Evaristo (2009) como *escrevivência*.

Inspirada nas trajetórias de mulheres negras trabalhadoras domésticas, e sobretudo, nas figura centralizadora das “mães pretas”, Evaristo (2009), nos ensina que a *escrevivência* não é somente a grafia subjetiva dos seres humanos, mas a escrita de si na coletividade. A partir dessa perspectiva ela observa o uso da voz dessas mulheres sob controle da branquitude enquanto uma herança colonial brasileira. Uma vez que além das funções do lar, elas eram responsabilizadas pelo cuidado das crianças brancas, assim deveriam colocar os futuros senhores para dormir. Nesse contexto, a voz de mulheres negras serve ao consolo dos brancos, produzindo o efeito de adormecê-los, mas Evaristo (2009, p. 30) pretende subverter o poder sobre as narrativas dessas mulheres, “[...] a nossa *escrevivência* não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. Portanto, se a voz das ancestrais eram consolo aos opressores, agora a escrita será a ferramenta que permitirá a transmissão da memória e transgressão do silêncio imposto pela branquitude, cuja base são narrativas da experiência negra individual e coletiva.

Tendo em vista essas provocações, partimos de obras das escritoras Chimamanda Adichie, (Hibisco Roxo, 2011), Paulina Chiziane (Niketche: Uma história de poligamia, 2004), Françoise Ega (*Lettres à une noire: récit antillais*, 1978, 2021), Carolina Maria de Jesus (O quarto de despejo, 2014) e Conceição Evaristo (Olhos D'água, “Ana Davenga”, 2016), de forma a suscitar discussões sobre a possibilidade da literatura escreviente ser não apenas uma tria de correspondência vital entre essas autoras, mas sobretudo, um (arte)fato para o entendimento da realidade social na qual essas escritoras estão imbricadas. Essas linhas-fio tecidas na escrevivência ganham um novo sentido na medida em que um nó se forma no entrelaçamento dessas diferentes narrativas. Esse nó, chama-se: ausência.

A PRESENÇA DAS AUSÊNCIAS

A articulação dessas narrativas entre escritoras e personagens negras a partir do nó da ausência não equivale a uma existência a priori, enquanto algo intrínseco de suas experiências vividas. Mas, de fato, trata-se de uma ausência construída como tal pelo discurso hegemônico, a partir do qual a própria formulação das narrativas por si mesma cria rupturas estruturais em um contexto de produção do silenciamento de vozes disruptivas. A desconstrução da narrativa colonial, e portanto a transformação da ausência em presença, decorre também da prática de visibilizar a pluralidade das narrativas existentes mas que são forçadas ao ocultamento pelo poder hegemônico.

Desse modo, o devir-mulher apresenta-se nas narrativas aqui discutidas por meio do movimento das personagens e escritoras através das fissuras das estruturas de poder hierárquicas, construindo linhas de fuga para desafiar e desnaturalizar as relações de poder de ocultamento, possibilitando-nos imaginar de modo plural e então construir outros modos de existir, este é o devir-mulher presente na literatura dessas escritoras (TEDESCHI; TEDESCHI, 2021). Esse movimento não é apenas no campo do simbólico/abstrato, mas é da concretude real ao ser exercitado considerando tanto estratégias de subversão dos dispositivos de

poder, como um impulso à emergência de outros modos de vida através da transformação contínua da realidade visando a liberdade.

Nos propomos aqui na tentativa de desenvolver uma sociologia das ausências, como sugere Boaventura Santos (p. 246, 2002) “[...] é transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças”, para assim dilatar a nossas perspectivas sobre as possibilidades de existência no mundo para além da lógica da modernidade proposta pela branquitude. Nesse sentido, a literatura de mulheres negras ocupa um lugar privilegiado na transformação dessa ausência em presença por meio do devir-mulher, pois ela através da escrevivência “promove fugas dos modos fixos e determinados de viver, ler e escrever; está aberto a experimentações diversas, em que cada um dos atores que com ele se envolve é potencializado e afetado, podendo, assim, devir por meio da escrita e da leitura” (Tedeschi; Tedeschi, p. 14, 2021).

As suas escritas produzem desvios do discurso hegemônico ao se inscreverem enquanto vozes múltiplas, buscando a desterritorialização de si dentro dos sistemas opressivos pelos atravessamentos entre as rachaduras, e projetando um campo aberto e inacabado sobre novos modos de viver dentro das sociedades nas quais estão inseridas.

As vozes presentes nessas narrativas, além de quebrarem as máscaras do silêncio (Kilomba, 2019), nos convidam a um olhar sem a cegueira branca (Saramago, 2017) sobre a realidade que está dada enquanto um processo reflexivo sobre as maneiras de (re)criar um outro modo de existência, mesmo que atravessado pela dor do sexismo e do racismo, essas narrativas trazem exemplos de como a união através do marcador da dor pode ser uma possibilidade de dilatar nossa imaginação coletiva de possibilidades de existir com mais autonomia e liberdade. Segundo o conceito elaborado por Vilma Piedade (2017), “Dororidade”, a presença da dor nas historiografias das mulheres negras não representa um lugar determinante do sofrimento, mas uma possibilidade de reflexão crítica e de inventividade coletiva a fim de superação do racismo e do sexismo.

No romance *Hibisco Roxo* (2011), da escritora Chimamanda Adichie logo no início da trama a personagem principal, Kambili, uma jovem adolescente, começa a narrar a sua história a partir de quando os hibiscos do seu jardim eram de um vermelho chocante, ou melhor, quando eles enquanto coisas vivas (Ingold, 2012) ainda não tinham percebido que a sua própria realidade começava a trincar, e se desmantelar tal qual “inúmeras bailarinas de cerâmica” (Adichie, 2011), remetendo em sua simplicidade factual o momento em que o riquíssimo patriarca e fervoroso religioso, Eugene, reconhecido por muitos como “omeloral”⁴, atirara um missal no filho, o pequeno Jaja; bem como o desdobrar das transformações sociais causadas por sucessivos golpes militares na Nigéria coadunada sobretudo, com a contínua sangria do colonialismo na língua e nos costumes.

Tendo em vista o seu poder em fazer estremecer as estruturas da dominação, a arma questionadora da palavra se transformava em um perigo constante tanto para Kambili que buscava as respostas para suas inquietudes interrogativas lendo os olhos dos outros, através do que ela chamara de “língua dos olhos” (Adichie, 2011, p. 55) principalmente, os da sua umunna (família); quanto para os homens e mulheres que habitavam a Nigéria, um deles, Ade Coker, amigo pessoal da família Achike “um homem pequeno, rechonchudo e risonho” (Adichie, 2011) do editorial de Standart, fora preso, torturado e tempos depois morto com uma bomba em um pacote na frente de toda família pela ditadura militar após uma matéria publicada. Desse modo, com a ausência da palavra verbalizada, Kambili fazia dos olhos palavras pensadas, que, assim como os cânticos cristãos das missas do padre Benedict, ressoavam e escorriam por vezes negativamente em seu corpo físico. Apesar da imposição do silêncio e da dor diante da violência patriarcal, mulheres negras estão sempre criando novas possibilidades de ser e estar no mundo, nessa nar-

4 Omeloral significa: “Aquele que faz pela comunidade”.

rativa a personagem aprendeu a ler o mundo através dos olhos, uma vez que a sua fala foi impedida, ela desenvolveu a habilidade de observação.

Assim, como na obra de Adichie (2011), a guerra também (res) surge nas reminiscências de Rami, a protagonista no romance *Niketche*: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane (2004), sob a perspectiva feminina. A memória da guerra também se faz presente para revelar a ausência de algo, pois diante do perigo vivido a protagonista coloca-se em vigília pela segurança dos filhos vulneráveis na ausência de um pai e protetor. O jogo do ocultamento dos rastros pelas convenções hegemônicas de poder revela a presença da poligamia na sociedade moçambicana enquanto modo de exploração de mulheres, através da instrumentalização do casamento com finalidade de (re)produzir o domínio/hegemonia do sistema patriarcal. Neste contexto, a ausência - e a dor consequente - servem de ponto de partida para o movimento de Rami em torno da sua transmutação em presença.

Ao percorrer de sua narrativa, a protagonista, motivada pelo ciúme e pela culpabilização, procura conhecer suas rivais a fim de desconstar sua raiva, mas a realidade a surpreende ao constatar a condição mais vulnerável das outras esposas, que como ela, também partilhavam a dura realidade da ausência matrimonial. Este primeiro contato possibilita o reconhecimento recíproco da dor compartilhada entre estas mulheres, pois todas sofrem da mesma ausência da figura masculina no lar. O reconhecimento mútuo é ponto de partida para a união das mulheres negras em torno do cultivo de afetos e razões em prol desta comunidade feminina, como uma técnica de sobrevivência e luta diante da violência de gênero e racial vivenciada por mulheres negras. Neste sentido, o rastro de sangue gerado pela ausência demanda de Rami e a recriação do seu presente, possibilita no decorrer da sua peregrinação unir-se às outras irmãs de dor e cor, principalmente quando a personagem chega ao entendimento de que a sua emancipação não será possível se não pela coletividade - uma vez que não é uma condição particular da protagonista, mas uma realidade comum das mulheres em Moçambique.

O conto “Ana Davenga” oferece para o leitor reflexões muito importantes sobre a dura realidade da violência urbana brasileira em suas mais diferentes intersecções, desde o feminicídio motivado pelas ações de poder (Araújo; Sá, 2020) a truculência despreparada da segurança pública oferecida pelo Estado durante as abordagens nas periferias, resultando na morte de crianças⁵ e adolescentes que muitas vezes não tem relação nenhuma com personagens como Davenga. Ana, apesar de ser a protagonista da história cujo nome identifica a narrativa do conto, representa as mulheres que na ausência de uma perspectiva autocentrada enquanto norte da tessitura de sua narrativa despejam nas mãos de seus companheiros o controle da sua vida. O seu passado, antes de conhecer e adotar o nome “Davenga” é pouco explorado na narrativa, e a partir da adoção do sobrenome do esposo ela demarca sua rendição àquele amor revestido por sua submissão à ele, pois quando “Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo.” (Evaristo, 2016, p. 29). Enquanto o homem que marcou seu corpo possui um passado, um trabalho, amigos e um estilo de vida próprio, o afeto de Ana por este homem a posiciona em uma situação de vulnerabilidade extrema ocasionando a morte de si e do seu sonho.

Percorrendo uma narrativa atravessada pela criminalidade através da relação amorosa com Davenga, a protagonista é entrelaçada pelos perigos, alegrias, angústias, afetos e preocupações pertinentes à esta realidade através da sua relação com Davenga, tendo o seu próprio fim determinado pela violência intrínseca ao mundo da criminalidade. Dentre as diversas motivações existentes para as mulheres adentrarem esse universo e tornarem-se suscetíveis às consequências e violências dele, a afetividade nas relações heterossexuais é um fator recorrente atestado pelas mesmas, principalmente dentre as que estão em situação de en-

5 Sobre isso é importante relembrar o caso de Ágatha de apenas 8 anos que fora assassinada no complexo do Alemão durante uma “perseguição policial”, narrativa que é negada pela família. Ver em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/23/entenda-como-foi-a-morte-da-menina-agatha-no-complexo-do-alemao-zona-norte-do-rio.ghtml>

carceramento.⁶ O aprisionamento físico dessas mulheres é decorrente de um precursor aprisionamento simbólico e afetivo no qual elas se posicionam submetidas a esses homens através do afeto, marcando a presença da centralidade deles em suas vidas na medida da ausência de si mesmas.

Em outro lugar do plano geográfico da correspondência afetiva literária, Françoise Ega, moradora da cidade portuária de Marselha⁷ na França, buscava refletir sobre como sair dos outros tipos de encarceramentos a que os negros são submetidos dentro do cotidiano das cidades, através da escrita de um diário (que anos mais tarde se transformariam em cartas) entre 1962 e 1964 para Carolina Maria de Jesus - a quem muitas vezes se referia como irmã - sobre as vicissitudes da vida da negritude, representadas nessa narrativa, pela figura das empregadas domésticas vindas das Antilhas. Ega descobriu Carolina através de uma matéria na conceituada revista francesa *Paris Match*, que discorria sobre uma escritora negra brasileira que tinha escrito um livro com papéis recolhidos do lixo. Contudo, essas cartas nunca foram entregues a Carolina, ambas nem sequer chegaram a se conhecer tacitamente mas, mesmo assim, Ega prova que o peso coercitivo e dilacerante das estruturas sobre os corpos negros fazem-os se reconhecerem uns nos outros, nas marcas do abandono da identidade pela forçada migração dos seus países natais, nas torturas físicas, e principalmente, na fome de justiça social.

Conforme Ega (2021, p. 41- 42): “[...] na frente dos negros, as outras pessoas sempre querem se fazer de loucas” principalmente quando acreditam que pessoas como ela têm cromossomicamente uma certa disposição para exauridas jornadas de trabalho, como assim ironizava

6 Dados do Departamento Penitenciário Nacional (Depen), mostram que entre os anos 2000 e 2016 a população carcerária feminina no Brasil cresceu 698%, cujo contingente majoritário de mulheres presas estão sob acusação do crime de tráfico de drogas representando 60% do total. Dentre esse grupo massivo do crime que mais aprisiona no país, 77% destas mulheres declaram a influência ou indução do cônjuge ou namorado como motivação para a inserção delas na criminalidade. Ver em: <https://www.defensoria.to.def.br/noticia/trafico-de-drogas-por-influencia-dos-companheiros-esta-ligado-ao-encarceramento-feminino> . Acesso em: 19 de maio de 2023.

7 Uma das mais antigas e populosas cidades da França.

uma de suas antigas patroas. *Maméga*, resultado da contração crioula de “madame” com “Ega” como carinhosamente era conhecida a escritora (Carneiro; Machado *in* Ega, 2021) narrou nas páginas do seu diário situações bastante conflituosas da vida trabalhando nas casas dos outros e sentindo o cheiro de suas vidas, uma das mais graves delas refere-se quando uma de suas patroas atrasava os ponteiros do relógio para mantê-la por mais tempo no serviço. Contudo, Ega tinha conhecimento dos seus direitos perante a justiça e ameaçou cobrar a família os débitos das 120 meia horas usurpadas pela mercenária burguesa, que, segundo Maméga, preferia roubar meia hora de uma “pobre negra” enquanto “viajava de avião para praticar esportes de inverno”

No livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus descreve sobre o cotidiano vivido na favela do Canindé, em São Paulo, nas proximidades do Rio Tietê nos anos 1950. Sua escrita parte organicamente do seu lugar de fala (Ribeiro, 2017), mulher e mãe solo de três filhos, a autora é impulsionada a escrever como meio de sobreviver e escapar da realidade da fome física e espiritual constante em meio à pobreza. Nas suas palavras, “Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário.” (Jesus, 2014, p. 221). O lugar do qual fala é metaforizado enquanto o quarto de despejo da cidade, o lugar determinado pela sala de visitas como depósito para o lixo indesejado representa a favela, demonstrando a consciência crítica de Jesus sobre a relação entre margem-centro que compõe a geografia das cidades coloniais-modernas e seu lugar predeterminado nessa lógica enquanto sujeito subalterno (Kilomba, 2019). É a partir deste *locus* social que Carolina emerge sua escrita, narra sua realidade para anunciar a sua existência e sua humanidade através de uma atitude reflexiva na qual reivindica sua liberdade.

O livro apresenta-se enquanto uma biografia de um trecho da trajetória de vida de Jesus, mas de fato não representa sua totalidade. Importante refletirmos sobre a origem dela para compreendermos o apagamento que a escritora e suas obras receberam ao longo dos anos, em vida e posterior ao seu falecimento, na tentativa de manter sua individualidade e intelectualidade sob máscaras de silenciamento da cidade e da literatura, pois como nós explica Santos (2018, p. 80), a ontologia do condenado testemunhada em sua vida e obra nos permite enxergar que sujeitos marginalizados “não tem a liberdade como um *a-priori*, mas sim como uma certa condenação à subjugação”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

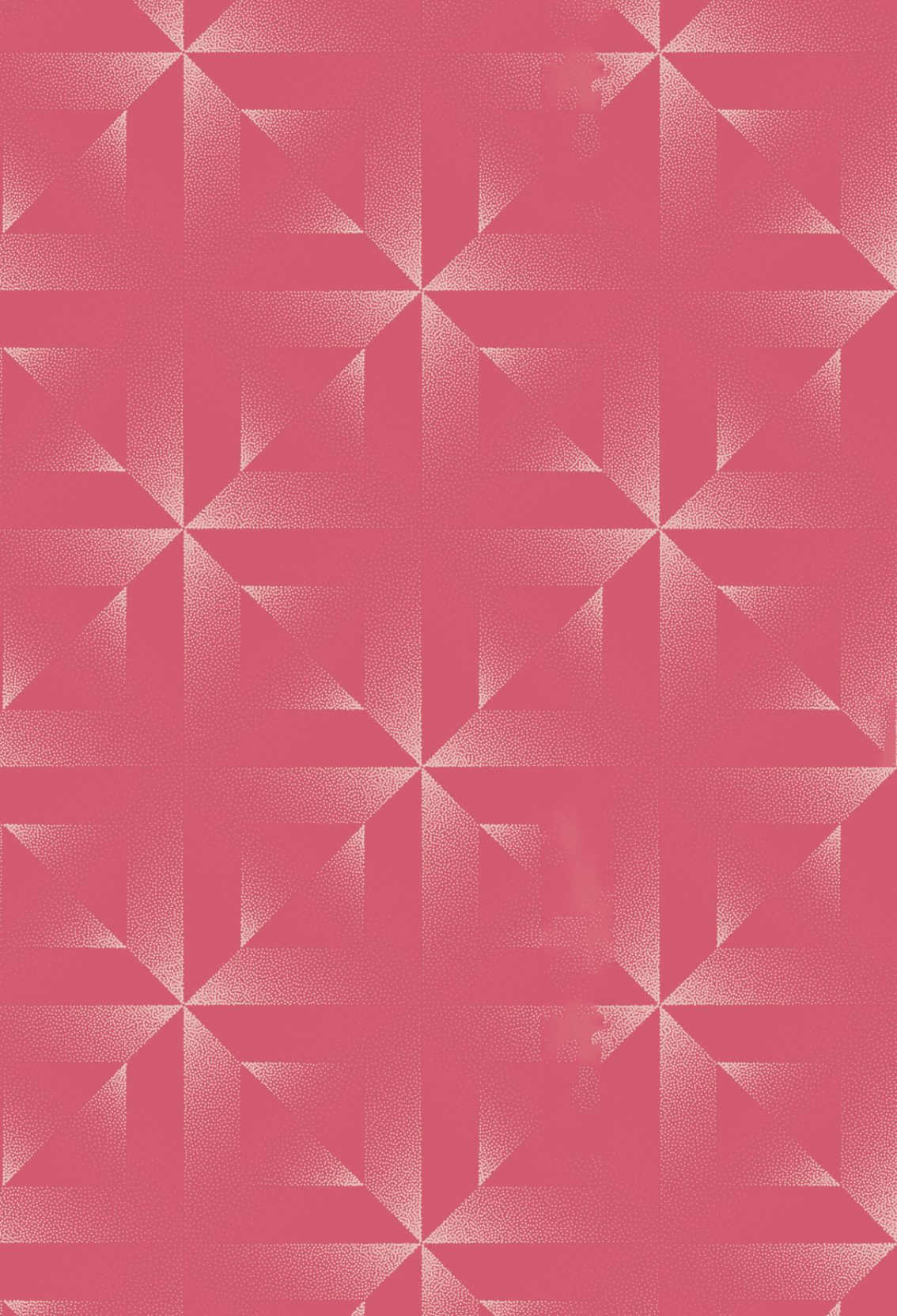
O fio condutor entre narrativas tão divergentes sob os efeitos do abandono e da subjugação diante de figuras representativas do poder colonial (seja expresso através do sexismo, do racismo ou da pobreza), é esgarçado, trazendo à tona novas formas de resistência e de união entre mulheres tão distintas. Desse modo, a ausência em fios presente nas narrativas destas mulheres negras, vai ganhando novos bilros de sentido na medida em que enfrentam os dilemas entre o discurso hegemônico, e a realidade posta diante delas, pois, somente quando os fios das suas trajetórias se cruzam é que elas são capazes de reconhecer para além da amplitude do privilégio patriarcal, a potência criativa do devir-mulher presente em suas trajetórias.

Este fio transforma-se, com o movimento de mulheres, de dor em potência emancipatória, da ausência em presença, uma vez que a dor as une em torno de um trauma partilhado, elas decidem desenvolver um outro modo de vida mais autônomo através de movimentos exploratórios nas rachaduras do sistema. Seja nas narrativas ficcionais ou biográficas destas escritoras negras, a sua própria existência e enunciação questionam os paradigmas coloniais impostos nas realidades que enfrentam, como dizia Lélia Gonzalez (1984) “O lixo vai falar, e

numa boa!” A voz uníssona presente em narrativas tão diversas está emanando esse mesmo discurso, que o silenciamento será enfrentado e nos convocando a imaginar e constituir uma realidade mais libertadora para nós, enquanto indivíduos e sociedade. E para além da razão, a emoção/afeto também é um motriz para o pensamento reflexivo sobre outros modos de experimentação da vida, estimulando a potência ontológica do devir pela a inventividade de novos aconteceres.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco Roxo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.
- ARAÚJO, Letícia; SÁ, Michele. Uma Leitura Sociológica de “Ana Davenga” de Conceição Evaristo. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS. v.34, p. 67-79, 2020..
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche: Uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- EGA, Françoise. **Lettres à une noire: récit antillais**. França: Harmattan, 1978.
- EGA, Françoise. **Cartas a uma negra: narrativa antilhana**. São Paulo: Todavia, 2021. Tradução de Vinícios Carneiro e Maria Clara Machado.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência a escrita de nós**: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2009, p. 27-46.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos D’água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- GONZÁLES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências sociais hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, 18, 37, p. 25- 44, jun. 2012.
- INGOLD, Tim. Contra o espaço: lugar, movimento, conhecimento. In: INGOLD, Tim. **Estar Vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p. 215-229.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantaço**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- PIEDEDE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. *E-book*.
- RIBEIRO, Djamil. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63, 237-280, 2002.
- SANTOS, Gustavo Alvarenga Oliveira. Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus: testemunho de uma existência condenada. **PragMATIZES** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, ano 8, n. 14, out/2017 a mar/2018.
- TEDESCHI, Losandro Antônio; TEDESCHI, Sirley Lizott. Devir-mulher como potência para uma história outra. **Projeto História**, São Paulo, v. 72, p. 5-29, set./dez. 2021. Quadrimestral.
- VELASCO, Clara; TEIXEIRA, Milena. Mães negras e solteiras sofrem mais com falta de saneamento e carências nas casas. **G1**, São Paulo, 06 de março de 2020, Economia. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/03/06/maes-negras-e-solteiras-sofrem-mais-com-falta-de-saneamento-e-carencias-nas-casas.ghtml> . Acesso em: 22 de março de 2023.



A desrazão da linguagem em *Me roubaram uns dias contados*

LUCAS PAULINO DO NASCIMENTO

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (PPCL)

CONCÍLIA LOPES DOS SANTOS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (PPCL)

*Comi distância nas pálpebras
Fechadas de minha razão
Pude sentir a minha Loucura
Sempre sorrindo de dentadura.
Rodrigo de Souza Leão.*

De início, penso em trair Rodrigo de Souza Leão ao seguir a norma e apresentá-lo como esquizofrênico, rendendo-me a fixidez de uma identidade preestabelecida por diagnóstico, por sociedade, por crítica e, em ocorrência dos anteriores, por ele e sua criação literária. Pouco interessa aqui o presente do indicativo do verbo *ser*, na 3ª pessoa do singular, um vício de linguagem da crítica: “ele é...”. Rodrigo é esquizofrênico. Provavelmente recairei no mesmo vício, por deslize ou por um instinto cínico de quem analisa, vejamos. Rodrigo de Souza Leão nasceu no Rio de Janeiro/RJ, em 4 de novembro de 1965; como artista navegou as redes digitais na alvorada cibernética do Brasil, como aponta a pesquisadora Laura de Oliveira Santos Alves (2018). Em diferentes mídias, Rodrigo S. L. multiplicou sua arte como escritor, poeta, músico, artista plástico e jornalista. No espaço digital, publicou 10 e-books de poesia, encontrados no site destinado ao autor⁸, ainda, o blog pessoal intitulado Lowcura⁹, ativo de 2006 a 2009, resguarda diversos poemas, pinturas e crônicas produzidas por Rodrigo S. L.

8 Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/>. Acesso em: 02 de out de 2023.

9 Disponível em: <http://lowcura.blogspot.com/>. Acesso em: 02 de out de 2023.

A mecânica designação clínica ao apresentar Rodrigo de Souza Leão, repetindo-lhe o diagnóstico da esquizofrenia paranoide e do transtorno obsessivo-compulsivo, deseja-se explicar através dos arquivos sobre o autor que “constroem-no a partir dos 15, 17 e 23 anos, pois foi nesse período – segundo os relatos – que começaram a aparecer os primeiros sintomas da doença, o primeiro surto, a primeira internação e o primeiro diagnóstico [...]”, como apresenta a pesquisadora Thamar Parteka (2016, p.13). Nesse ponto, preciso de uma pausa para citar um incômodo ético e crítico. A esquizofrenia pode ser uma identidade? Não só como patologia, mas como característica inerente ao autor, apontamento esse, que acompanha o diagnóstico como uma extensão da produção temática de Souza Leão, ficcionalização da loucura, figuração da esquizofrenia. Isso me faz questionar os limites do delírio e da ficção no nível da linguagem e em sua estrutura representacional.

Em sua obra *O esquizoide: coração na boca* (2011) um Rodrigo-narrador flexiona o verbo *ser* para a 1ª pessoa: “Eu sou esquizofrênico” (Leão, 2011, p. 9). Aqui, há o estabelecimento do limite na proposição lançada por Rodrigo-narrador. O sujeito se estabiliza ao predicado nominal através do verbo, “sou” configura-se como verbo da fixidez, de um nominalismo permanente, o que torna a estrutura gramatical uma representação. Em seguida, o narrador dispensa a representação: “[...] Quando também não gosto de definir em uma palavra o que eu sou. Se o que sou é só uma palavra, é tão pouco” (Leão, 2011, p. 9). Revela-se, assim, o desprazer na forma fixa da palavra “esquizofrênico”, no entanto, o problema da proposição não está no predicativo-adjetivo, muito menos no sujeito, o que estabiliza o movimento é o verbo de ligação. Por isso, nesse trabalho temos duas problemáticas: o *é*, posto no autor, e o *sou*, sobreposto no narrador. O primeiro designa um estado social e clínico, o segundo, ficcional e estético. Talvez as problemáticas se agenciem, no decorrer da escrita, em um impasse ético do crítico, mas, sobretudo, no impasse da linguagem delirante em Rodrigo de Souza Leão.

Toda a construção anterior tem um fundo deleuzeano, ou melhor, um jogo deleuzeano do sentido, do acontecimento. Em *Lógica do sentido* (2015, p. 1-2), Gilles Deleuze reconhece em Platão duas dimensões:

- 1º) a das coisas limitadas e medidas, das qualidades fixas, quer sejam permanentes ou temporárias, mas supondo sempre freadas assim como repousos, estabelecimentos de presentes, designações de sujeitos [...]
- 2º) e, ainda, um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil.

O escritor-personagem de *O esquizoide: coração na boca* oferece o acontecimento esquizofrênico nas duas dimensões. Ao declarar “Eu sou esquizofrênico” o sujeito designa-se em uma identidade do presente, uma marca de parada, como primeira proposição definidora da narrativa. No entanto, esse repouso é ilusório, ou, um movimento circular sobre um mesmo ponto, que restitui o avanço em seguida, quando a dúvida é lançada: “Não sei muito se sou esquizofrênico [...]” (Leão, 2011, p. 11). Ao duvidar do estado esquizofrênico anunciado anteriormente, na primeira oração, o verbo “sei” antecedido por negativa carrega uma polaridade do saber: ao mesmo tempo em que quebra os limites da fixidez, traz a voz que escapa da manifestação do Eu e recai sobre um saber-institucional que retém o poder. Na proposição, o sujeito oculta-se, diferente de quando afirma ser esquizofrênico, se oculta duplamente. Restam-nos as desinências verbais, marcas de um sujeito suprimido, porém, *saber* e *ser* recolocam em movimento a narrativa, são verbos delirantes, escapando à identidade fixa da esquizofrenia como estado; o narrador-escritor *é* e *não é*, *sabe* e *não sabe*, então, nesse movimento de sentidos simultâneos, abre-se o espaço para o que Deleuze denomina de “matéria indócil” e, nesta análise, chamar-se-á de linguagem.

Sobre o saber-institucional, citado a pouco, é um saber do poder, como coloca Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2014, p.31), “que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem

constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”. Desse modo, durante a narrativa, o esquizoide (assim chamarei o narrador-personagem-escritor Rodrigo) percorre, em fuga, de um caminhar frenético, instituições sociais de saber-poder. O trabalho, o hospital, a polícia, a família, a igreja, a clínica constituem o saber sobre a (des)razão:

Tocam a campainha. Pelo olho mágico, vejo que é meu psicanalista. [...] O psicanalista vivia querendo que eu tomasse um remédio chamado Melleril. Disse que resolveria meu problema. [...] Abri a porta e o homem foi me dizendo que eu estava doente e precisava tomar o remédio que ele tinha na mão, que tudo ia voltar ao normal (Leão, p. 26, 2011).

O fármaco citado, o Melleril, “é indicado para pacientes adultos com esquizofrenia crônica ou exacerbações agudas [...]” (Melleril, p. 2, 2018), nesse trecho da narrativa estabelece-se a relação entre médico e doente, demarcada através do discurso indireto, que nos possibilita traçar os limites do saber-poder clínico. Observemos que o diagnóstico clínico é apresentado com a prescrição do remédio, dessa forma, doença e cura estão comprimidos no diagnóstico. O médico retém o verbo *dizer*, seja no indicativo (disse) ou na forma nominal (dizendo), ambos marcam a elocução do discurso indireto, desse modo, o verbo *dizer* infecciona a narrativa esquizofrênica com o nominalismo, com o verbo estabelecendo um estado: doente. Foucault, em *História da loucura* (2019), ao discorrer sobre o reconhecimento da loucura, declara que “os poderes de decisão são entregues ao juízo médico: apenas ele nos introduz no mundo da loucura. Apenas ele permite que se distingam o normal do insano [...]” (p. 126). Assim, o médico – portador da razão – ao mesmo tempo em que oferece o remédio implanta a doença, segmenta o narrador na dualidade normal/anormal. O uso do discurso indireto e os verbos de elocução fixam essa dualidade, o doente anormal precisa, diz a razão, dos efeitos farmacológicos: o regresso à normalidade.

A obra é narrada por um escritor, por isso, a figuração da voz, da fala, transcreve-se na superfície da palavra, na escrita dos acontecimentos. Então, o narrador-escritor tem a consciência do seu leitor: “Jamais havia passado pela minha cabeça que estaria aqui me comunicando com tantas pessoas via livro como agora” (Leão, 2011, p.13). Parece-me, como leitor, que esse movimento de consciência da escrita revela outra instituição do saber, o próprio leitor. De todo modo, acompanhamos a escrita-passeio do esquizofrênico, essa escrita em fuga das representações, do nominalismo, das estruturas fixas; escrita andante, de um lado para o outro. Neste trabalho, o esquizofrênico não seguirá a designação de transtorno mental da psicanálise freudiana e/ou lacaniana, o esquizofrênico não será interpretado, será o próprio modelo de análise do texto literário. Deleuze e Guattari, no *anti-Édipo* (2011, p. 167), criticam a ideia da psiquiatria tradicional “de que a loucura está fundamentalmente ligada a uma perda de realidade”. Em contrapartida, os pensadores abordam o delírio como produção social, “todo delírio tem um conteúdo histórico-mundial, político, racial” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 123).

Rodrigo de Souza Leão – em *O esquizoide: coração na boca* – constrói uma narrativa do *tornar-se*, repousando e avançando nos limites do sentido, na (des)construção da identidade esquizofrênica. A narrativa do esquizoide esforça-se, resiste, duvida da sentença, apesar disso, o diagnóstico nominal sobrepuja a incerteza do narrador: “Eu sou esquizofrênico mesmo” (Leão, p. 30, 2011). A fixidez possibilita-nos analisar como o narrador-personagem movimenta-se no sentido da loucura, reelaborando os espaços normativos, porém, esse escrito tomará outra obra, (2009), para especular o abandono do nominalismo por intermédio da desrazão. Nos movimentos narrativos deparamo-nos com outro narrador-escritor, personagem-autor, acompanhamos a escrita do livro em mãos, uma quebra de limites na estrutura narrativa, não no sentido destrutivo, mas atualizando-a constantemente, estabelecendo séries paralelas.

Parece-me, com direito ao cinismo, que *O esquizoide: coração na boca* utiliza a loucura como temática, já em *Me roubaram uns dias contados*, a desrazão está na forma. Nessa polaridade, o crítico sede à designação para exercer o ofício da análise, distinguindo a loucura da desrazão. Peter Pál Pelbart dedica parte do seu livro *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão* (2021) à investigação desses conceitos, de acordo com o filósofo, a

[...] desrazão é a experiência percebida como inumana, atemporal, imaginária e onipresente, que enuncia, no silêncio ou na desforra, uma verdade do *mundo*, a loucura remete a experiência temporal de um tipo social excluído, e que exprime, no excesso de suas paixões, a verdade do *homem* (Pelbart, 2021, p. 54, grifos do autor).

No sentido desse escrito e da análise que propomos, articulando a loucura e a desrazão como atos de linguagem, a loucura segue uma lógica proposicional: designação, manifestação e significação. A designação da loucura encontra um estado de coisas exterior à proposição, o sujeito louco representa no mundo a palavra. A manifestação da loucura exterioriza-se por intermédio do Eu que fala, exprime a proposição: o psiquiatra, o filósofo, o literato, o crítico literário; Eu's que revestem a proposição com suas vontades e percepções do juízo. A significação da loucura conecta-se aos conceitos, as relações sintáticas paralelas às subjacências de conceitos. Essa lógica da proposição está em Deleuze (2015), acrescento-lhe a loucura como uma forma de mostrar a norma implicada nessa “verdade do *homem*”. Se existe uma lógica da loucura, onde encontramos a desrazão? No sentido. Pelbart utiliza adjetivos com prefixos de separação (in-umano, a-temporal), a palavra desrazão contém o prefixo de ação contrária (des-), então, mesmo fragmentando as palavras, há um sentido aqui, por isso, considero que a desrazão está sempre em um movimento de separação, mas com uma potência contrária. Seria cômodo dizer que a desrazão encontra-se fora, ao contrário, dentro, porém, ela contradiz toda posição em que a colocamos, deslizando sobre a

superfície das proposições, entrando e saindo das palavras e das coisas. Deleuze (2015, p. 20) baseia-se na análise dos Estoicos para dizer: “o sentido é o *expresso da proposição*, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição”. Para continuar essa performance, direi: a desrazão como sentido desliza entre as proposições enlouquecidas e as coisas em si, voltemos à *Me roubaram uns dias contados*:

Ele *estava* em busca de *algo*. O *algo* não procurava por ele. O *algo* podia ser um elefante ou um peixe-voador. Não *estou* com vontade de escrever. Tenho apenas o impulso e o impulso não basta. Agora não me sai uma palavra. (Leão, 2009, p. 13, grifos nossos).

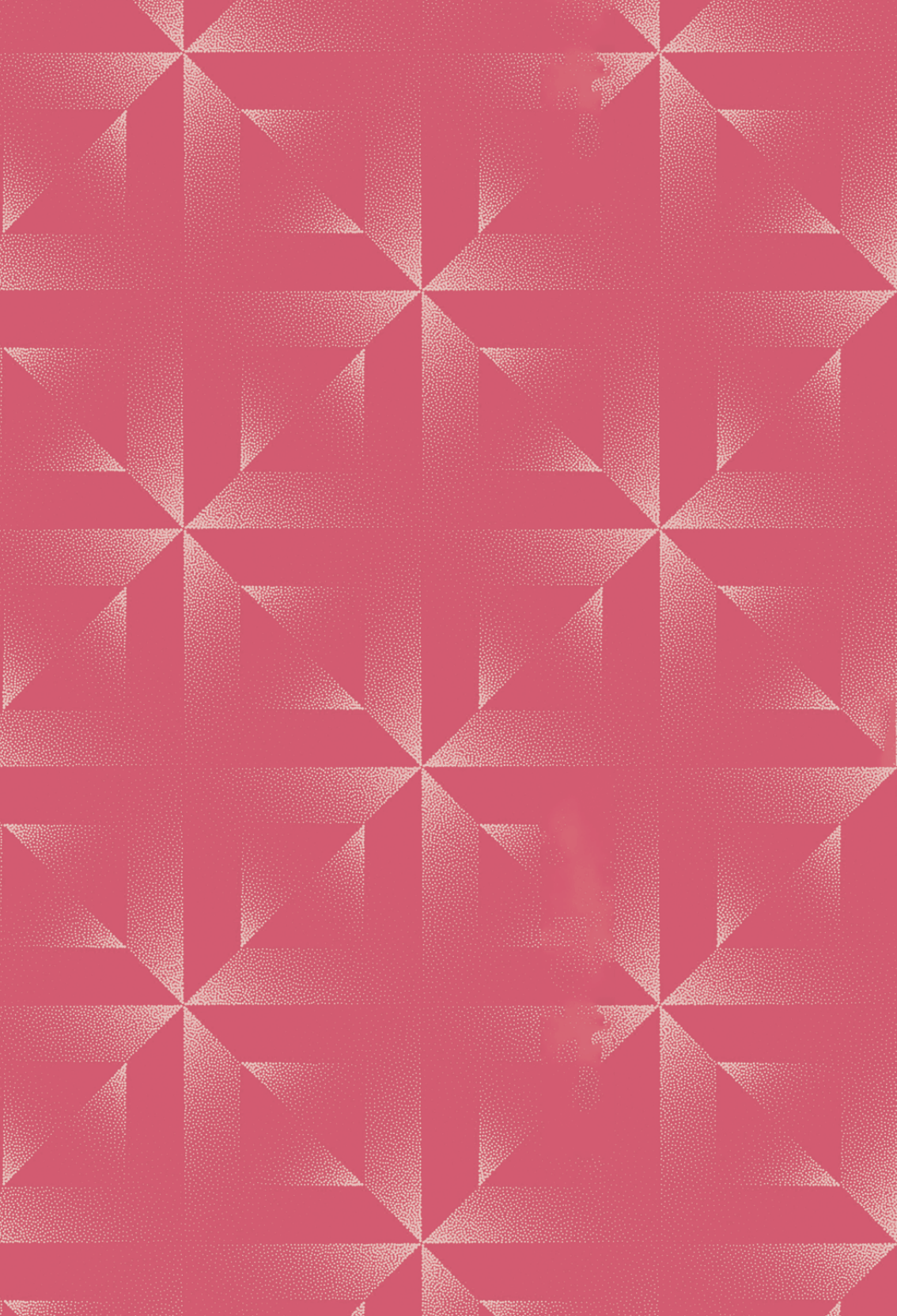
Esse fragmento compõe as primeiras linhas do livro, o narrador refere-se à 3.^a pessoa do singular, entretanto, *ele* não representa uma forma nominal anteriormente expressa, não há uma designação para a palavra, resta-nos seu significado gramatical. Assim, o leitor questiona: quem é ele? Mas *ele* assume a *persona*, está na narrativa. *Ele* agora é sujeito, o verbo de ligação no pretérito imperfeito (*estava*) denota um paradoxo no sentido temporal, é um verbo de estado, mas um estado inacabado, por isso, continuado. Então, esse verbo avança, rompe os limites do passado, não repousa. Como Deleuze aponta (2015, p. 2) “é a linguagem que fixa os limites [...], mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado”. Onde desemboca esse devir verbal? Parece-me que fica suspenso no complemento verbal do presente do indicativo, à espreita de um nome, mas o que lhe aparece é uma potencialidade, arremessando-lhe para múltiplos sentidos, pois, o complemento nominal que se avizinha, esvazia-se de nome, é incompleto, o *algo*, pronome indefinido, é uma palavra da desrazão, incorpórea, o *algo* atrai e repulsa a lógica da proposição, o significante e o significado, preenche-se com sua oposição: nada, ao mesmo tempo, essa totalidade exclusiva acrescenta-lhe o caráter inclusivo: tudo, “um elefante ou um peixe-voador”.

O narrador apresenta-nos *ele*, irrepresentável e *algo*, inominável. Temos a primeira série, a da linguagem desarrazoada, matéria indócil. A segunda série recai sobre o escritor sem vontade, “não estou com vontade de escrever”, mas escreve. O escritor, impulsionado para nada escrever, encontra sua possibilidade no incontrol da linguagem, pois, para declarar sua incapacidade, escreve; nessa forma, o domínio da escrita escapa à figura do escritor, deslizando em busca da linguagem. Por isso, essas duas séries estão em paralelo, o escritor e a linguagem formam um paradoxo, a linguagem não representa, não nomeia; o escritor escreve para dizer que não consegue escrever, a palavra surge para professar a falta das palavras. O jogo entre essas proposições paralelas movimenta-se na desrazão da linguagem, separando-se do significado lógico, profundo, emergindo em um sentido da superfície, liso, deslizando, escorregadio. A linguagem desse escritor-narrador obtém sucesso ao fracassar o nominalismo com a palavra incorpórea, ao escrever a incapacidade de escrever.

A conclusão de um escrito, tratando-se de uma análise literária, exige resoluções encorpadas, por outro aspecto, as soluções desse trabalho agregam-se ao incorpóreo; não no sentido do impalpável do texto, mas na sua determinada criação de incômodos, no avesso das respostas. Iniciei no terreno normativo da loucura, em *O esquizoide: coração na boca*, onde encontrei limites, estabelecimentos através da linguagem: a fixidez dos verbos, mas também, a vontade de ir além da forma fixa da palavra ao enlouquecê-los. Nas marcas de parada da linguagem, o Rodrigo-narrador, duvida do nominalismo, porém, a dúvida arrasta uma voz do poder-saber do juízo, das instituições, a narrativa move-se, estagna e manca. Em *Me roubaram uns dias contados*, para burlar o nome, as designações, o narrador-escritor desloca as proposições de significado, embutindo-lhes um sentido da desrazão, separando-se e avizinhandose das palavras, com verbos em devir, pronomes indefinidos e o paradoxo de escrever não escrevendo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, LAURA DE OLIVEIRA SANTOS. **AUTOFICÇÃO E LOUCURA EM TODOS OS CACHORROS SÃO AZUIS, DE RODRIGO DE SOUZA LEÃO**. 2018. 154 f. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM LETRAS) - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019
- LEÃO, Rodrigo de Souza. **Me roubaram uns dias contados**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. **O esquizoide: coração na boca**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MELLERIL: comprimidos. Responsável técnico Dra. Andréia Marini . São Paulo: Valeant Farmacêutica do Brasil Ltda. , 2018. 1 bula de remédio. 13 p. Disponível em: https://img.drogasil.com.br/raiadrogasil_bula/Melleril-Valeant.pdf. Acesso em: 25 out. 2023.
- PARTEKA, Thamara. **Rodrigo de Souza Leão: esquizofrenia e literatura na composição da Vida como Obra de Arte (Rio de Janeiro 1985-2009)**. 2016. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2016.
- PELBART, Peter Pal. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Iluminuras, 2009.



Ser e estar homem e/ou mulher: uma análise do cordel “O vaqueiro que virou mulher e deu a luz”, de Manoel D’almeida Filho

ALEXSANDRO MELQUIADES DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

MICAELA SÁ DA SILVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

INTRODUÇÃO

A literatura, desde suas primeiras manifestações, tem sido um espaço para observar, pensar e refletir acerca do contexto histórico e social, assim observar as produções literárias é construir uma interpretação e, acima de tudo, ter um olhar crítico do que foi interpretado. Essa questão pode ser explicada pelo fato de que, muitas vezes, as obras literárias falam sobre realidades vividas no cotidiano, por isso consegue-se ter noção de diferentes problemas sociais dentro de obras literárias.

Assim, um aspecto que nos chama atenção é a abordagem das questões que permeiam o ser/estar homem e mulher, partindo da interpretação desses dois verbos que podem, respectivamente, tanto aprisionar o gênero do sujeito em concepções que o delimita para fixar algo ou alguém quanto libertar, no sentido de que o sujeito pode estar entre vários lugares subjetivamente construídos, sem precisar, necessariamente, ser encaixotado, fixado, padronizado. Tais concepções, de ser e de estar, quando associadas às ideias de homem e mulher, retomam as construções sociais acerca das definições estabelecidas previamente, no que diz respeito às performances sociais dos sujeitos em nossa sociedade. Portanto, sendo essa uma questão socialmente relevante e recorrente em nosso contexto, tem sido percebida nas produções literárias brasileiras nos mais variados gêneros.

Com isso, este trabalho aqui abordado tem como escopo a literatura de cordel, manifestação que chega de Portugal até o Brasil, disposta em folhetins, e perdura até a atualidade, uma importante expressão artística que faz parte da história brasileira, sobretudo na porção Nordeste do país. Dado o exposto, além dessa dimensão poética, como afirmam Rodrigues e Silva (2018), é uma literatura popular e pode mostrar estereótipos do Nordeste e do sujeito que mora nessa região. Por isso, decidiu-se usá-la nesta pesquisa, a fim de haver uma reflexão dos problemas intrínsecos dentro das narrativas dispostas nesse tipo de obra, sobretudo nos óbices relacionados às questões de gênero.

Nesse sentido, diante da riqueza de temáticas apresentadas na produção dos cordéis, chama-nos atenção a produção de Manoel D’Almeida Filho, intitulada *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (s/d), cujo enredo é ambientado no interior de Alagoas e narra a história da personagem José João, que, desde a infância, veste-se — conforme esperado pela sociedade — com roupas geralmente associadas aos homens, a exemplo do gibão em que ele aparece vestido na capa, além de se relacionar com várias mulheres, performando o estereótipo de “cabra macho” nordestino. Todavia, no desenrolar do enredo, o vaqueiro José João se relaciona com outro homem, José Augusto, engravida e, no nascimento da criança, entende que é uma mulher, diante de sua marcação biológica e do desejo de exercer a maternidade.

A partir do exposto, objetivamos analisar a construção do ser/estar homem e mulher no cordel *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (s/d), de Manoel D’almeida Filho, com base nas discussões propostas por Albuquerque Júnior (2013), que nos levará a pensar sobre a invenção do Nordeste, mais especificamente dos estereótipos ligados ao local e povos dessa região; Silveira (2014), responsável por nos explicar as questões do ser e do estar sujeito, possibilitando um outro dispositivo, o do entrelugar; Diniz (2021), que também estudou questões de gênero em literatura de cordel; além de Bourdieu (2002), para pensarmos sobre elementos relacionados à dominação masculina; Beauvoir

(1967), sobre a mulher ser tratada como um ser inferior, além de outras contribuições teóricas que subsidiam a presente análise.

SER E ESTAR: O VERBO QUE DELIMITA OU O QUE POSSIBILITA?

Ao realizar leitura atenta do cordel *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz*, fica evidente, desde o título e capa, como as questões de gênero emergem nesta produção. Iniciemos pelos aspectos visuais para construir a nossa análise, pois no que concerne à capa (Figura 01) do cordel em questão, é possível identificar, em primeiro plano, a imagem de um sujeito que aponta traços que estão associados aos aspectos masculinos e femininos, ao mesmo tempo, sendo respectivamente, o gibão – vestimenta típica dos vaqueiros – e o desenho de traços que estão direcionados ao estereótipo feminino da personagem retratada, com os olhos fechados, podendo indicar uma delicadeza, cuidado e afeto ao segurar uma criança em seu colo, sugerindo a materialização do título do cordel (linguagem verbal) com a própria capa (linguagem não verbal), conforme figura abaixo:

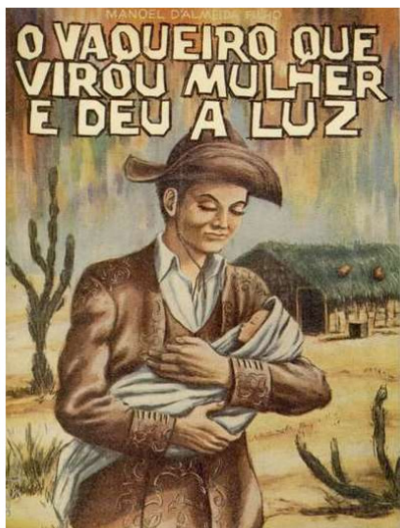


Figura 01 – Capa do cordel *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz*

Fonte: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=35473>

Além da representação da personagem em primeiro plano, é perceptível também outros elementos que nos chamam atenção, como o ambiente frequentemente ligado ao cenário nordestino, a exemplo da casa de taipa, facheiros e areia, dispostos em segundo plano. Essas observações podem nos fazer pensar sobre como algumas questões do Nordeste são representadas na literatura de cordel, como também refletir sobre até que ponto as representações influenciam em estereótipos e imagens atreladas à vida do nordestino. Em *A representação do homem do Nordeste no cordel*, Rodrigues e Silva (2018) apontam que

[...] o Nordeste, ao desenhar suas cenas de representação social, acaba por recorrer às tradições populares e ao imaginário local para reafirmar sua identidade cultural. Fato que reafirma a tradição do cordel de textualizar, através de seus mais variados temas, representações do imaginário popular e da cultura do homem do Nordeste (2018, p. 55-56).

Dessa forma, quando há a ideia de promover uma identidade visual do Nordeste, já na capa da obra, reafirma-se e perpetua-se os conceitos dispostos na sociedade sobre as características não apenas do lugar em que se vive, mas do próprio nordestino. Sobre essa reflexão, Albuquerque Júnior (2013) denota que “O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo.” (2013, p. 30). Diante disso, as representações dispostas ainda na capa levam-nos a pensar o contrário do que o autor expõe, uma vez que, ao trazer as representações de gênero no título, sobretudo, nos aspectos visuais da capa do cordel em análise, como uma possibilidade da construção identitária do nordestino, conseguimos visualizar, por meio das características de vestimentas e traços corporais na personagem retratada na capa, uma espécie de fusão do ser homem e do ser mulher em um só sujeito, permitindo compreender, portanto, a existência de um “entrelugar”, em que se pode experienciar as vivências do ser homem e do ser mulher. Na esteira desse pensamento, salientamos que estamos levando em considera-

ção a definição de “entrelugar” proposta por Silveira (2014), ao definir tal conceito como “[...] um dispositivo capaz de desmistificar a necessidade social de enquadrar – em uma categoria ou outra – e de romper com os limites impostos ao sujeito para que este seja apenas aquilo que as concepções binárias permitem, possibilitando a não fixidez de uma identidade” (SILVEIRA, 2014, p. 54).

O dispositivo apresentado por Silveira (2014) aponta para as possibilidades de o sujeito não precisar ser fixado em determinadas categorias convencionadas socialmente, fugindo das tradições criadas pelos itinerários da vida humana. Estar em um entrelugar sujeito, portanto, permite uma liberdade de caminhar por lugares – ora homem, ora mulher – sem se manter estático e fixado em uma identidade por toda a existência, entendendo que as vivências podem nos movimentar, a partir do desejo que nos move nas relações afetivas e sexuais. A leitura do cordel nos indica essa mobilidade, pois a personagem principal não se fixa em ser só homem ou ser só mulher, ela se movimenta no decorrer da construção literária, a partir das suas vivências e experiências.

Entretanto, há uma espécie de ambivalência nas entrelinhas do texto de Manoel D’Almeida Filho, uma vez que a capa, e alguns versos, nos apontam para uma mobilidade do sujeito, no entanto, ao término do texto, fixa a personagem que inicialmente se movimenta experienciando suas relações. No cordel, o sexo da personagem é ocultado pelos seus pais, isso por esses vestirem a filha com roupas que não seriam convencionalmente indicados pela sociedade, como a correta:

Ninguém não sabe porque
Foi o sexo escondido,
Pelos pais dêsse inocente,
Logo depois de nascido,
Que sendo menina foi
Como menino vestido.
(D’ALMEIDA FILHO, s/d)

Na estrofe acima, há algumas informações sobre a personagem principal do cordel, especificamente quando é exposto que o sexo dela foi escondido, uma vez que não se vestiu como a sociedade espera que uma mulher seja vestida, ou seja, deixa evidente como as vestimentas das crianças já são marcadores de sua sexualidade. Assim, agora é mais visível a ambivalência apontada anteriormente, visto que o “entrelugar” identificado pela capa analisada, embora trate da mesma situação, a da representação da personagem principal, ela se contrapõe ao texto do cordel, pois a personagem precisa vestir roupas pensadas para ela quando ainda uma criança, impondo um ser sujeito. A ideia de haver vestimentas voltadas para o sexo feminino também é verificada quando Diniz (2021) expõe sobre o modo como Chica Bananinha se vestia no cordel *Chica Bananinha, a sapatão barbuda de lá da Paraíba*, pois “O cordelista ironiza a personagem, dizendo que ‘é mulher só na fachada’, [...] o que significa que sua configuração social aparentemente não destoava do modelo de mulher para a sociedade, querendo [...] impor uma identidade fixa à Chica [...] ” (2021. p. 8).

Da mesma forma que acontece uma tentativa de manutenção fixa do “ser mulher” em Chica Bananinha, no sentido de que ela permaneça em suas características físicas e de comportamento, acontece na personagem que analisamos. No cordel, D’Almeida Filho diz “Que sendo menina foi como menino vestido”, frisamos, à luz desse exemplo, que essa afirmação não é uma escolha da personagem, é uma imposição social das roupas que também recai como uma pressão sofrida por José João no sentido de padronização social até no modo em que se veste. Assim, a manutenção da fixidez do ser sujeito é mantida, diferente da Chica, discutida por Diniz (2021), aqui, a personagem escolhe mudar para permanecer no estereótipo de mulher no contexto nordestino. Com isso, ao invés da personagem José se manter como quer, ela teria que assumir o ser mulher, pois o contexto social considera correto a quem torna-se mãe, como ficará evidente no cordel e que discutiremos adiante.

As convenções do que é correto são impostas para a personagem principal, isso por causa do que entendem pelo seu gênero, também aparecem em outras estrofes do cordel, a exemplo dos versos “Por José João batizado, / Como um menino viveu / Até que se tornou homem, / Farreou, jogou e bebeu, [...]” (D’ALMEIDA FILHO, s/d). Evidentemente, o estereótipo da identidade “homem” se evidencia na estrofe anterior. Aqui, podemos notar que o sujeito “homem” só tem a sua existência validada quando começa a ter contato com festas, jogos e bebidas. Diante dessa questão pensemos nas próprias convenções que também forjam o ser homem, é como se ele tivesse mais liberdade para poder sair de casa desde jovem, o que implica dizer que a mulher, por exemplo, deve ficar em casa, pois é uma obrigação dela enquanto pertencente a um gênero delimitador. Não há sujeito algum que esteja livre das imposições sociais, ou seja, quase não há a existência de uma liberdade de escolha do sujeito. Sobre essa questão da separação entre o que faz um homem ser um homem, podemos pensar no exposto por Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2002):

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos hábitos dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (2002, p. 17)

Nota-se, pois, que as três ações dispostas na estrofe acima (farrear, jogar e beber) são, segundo o que expõe o cordel, únicas e exclusivas do sexo masculino, logo, não poderiam ser realizadas pela mulher, pois estão intrínsecas ao que se convencionou para o ser homem. Conforme essa exposição, o cordel que estamos analisando traz aspectos da própria realidade do mundo, pois os “hábitos” dos sujeitos, como acontece com José João, são ações estabelecidas pela sociedade sobre o que ele, enquanto homem, deve ou não fazer. Essa realidade continua durante outras par-

tes do cordel, como no momento em que José Augusto, parceiro de José João, descobre que seu parceiro é mulher, “Era que José Augusto, / Por um motivo qualquer, / Tinha descoberto que / José João era mulher, / E na panela de Joana / Meteu a sua colher...” (D’ALMEIDA FILHO, s/d).

A questão do que é ser mulher começa a ter a sua aparição na estrofe acima, uma vez que, “por um motivo qualquer”, conforme está disposto no segundo verso, José Augusto entende que José João era mulher e passa a ter relações sexuais com a personagem. Silveira (2014), ao permitir algumas reflexões acerca do que seria um ser rígido, sem mudança, fala que “[...] Essa ideia de sujeito fixo nos remete diretamente ao verbo ser – que apresenta essa estrutura fixa e imutável –, levando a crer que a formação dos indivíduos não está associada a um constante conhecer a si, aos outros e ao meio em que se vive para se construir” (2014, p. 24). Assim, entende-se que essa concepção do verbo ser também está fixada para a personagem principal do cordel que estamos a analisar, visto que mesmo a personagem tendo características e ações que convencionalmente forjam o ser homem, houve um detalhe que faz José João passar a ser mulher. Todavia, essa nomeação de que José João passa a ser mulher não parte dele enquanto conhecedor de si mesmo, é pelo outro, alguém externo, apesar de, no final do cordel, ele dizer que quer ser mulher e mãe.

Para além disso, uma vez visualizada a característica que permitiu a nomeação de José João como uma mulher, por José Augusto, problematizemos: o que autorizou esse “meter a colher”? Podemos pensar na questão de abuso sexual, pois só bastou esse último assimilar alguma característica do ser mulher em João, que “meteu a sua colher”, como disposto no último verso da estrofe transcrita acima, o que pode ser lido de modo abusivo, pois ele não se impõe diante deste parceiro que agora é nomeada de mulher. Pelo que se infere do texto, é como se o Augusto nem se importasse com o que João iria pensar, pois o que prevaleceria era a dominação daquele corpo, como se José João não

fosse dono do seu próprio corpo, como se, por ser homem, José Augusto entendesse que tinha a liberdade de fazer o que quisesse com José João, que agora era visto como uma mulher, e isso acabasse sendo sinônimo de submissão, ou seja, o corpo sendo objetificado e submetido.

O cordel aqui apresentado ainda continua contribuindo para a fixidez do verbo ser, atribuindo a José João, que passa a ser Joana, o sexo feminino:

José João abriu os olhos,
Foi avistado um menino,
Compreendeu que mudava
Nessa hora o seu destino
De homem para mulher,
Teve o maior desatino...
José João foi com o filho
[...] Pelo fato acontecido.
José agora era Joana.
(D'ALMEIDA FILHO, s/d)

O cordel apresenta diversos entraves no que se refere às construções que delimitam o gênero do sujeito desde quando este nasce. José João, quando dá à luz a um outro sujeito, passa a ter o seu destino mudado, como se fosse algo natural. Em outras palavras, por José, agora Joana, ser mãe, automaticamente seria mulher. Diante disso, José João passa do ser homem para o ser mulher, sem abrir margem para o estar homem e, muito menos, estar mulher. A fim de compreender isso, “podemos perceber claramente **estar** como algo provisório e indefinido, passível de mudanças e alterações”. (SILVEIRA, 2014, p. 23, grifo nosso). Todavia, notamos a existência de uma ferrenha e extrema imposição — no sujeito — oriunda das criações sociais, pois além de ele não poder *estar*, muito menos pode ficar entrelugar. Tal confirmação se verifica, por exemplo, não só depois de José João ter o seu gênero mudado quando deu à luz a uma criança, mas o seu nome, visto que passou a ser chamado de Joana, além de que precisou da confirmação

de outras pessoas para definir o seu ser, conforme os versos “Examinada por médicos, / Foi vista a realidade, / Joana desde que nasceu / Era mulher de verdade / Porém vestida de homem, / Enganou a humanidade.” (D’ALMEIDA FILHO, s/d).

Considerando a exposição acima, temos a confirmação de que a rigidez do “ser alguém” é, e sempre foi, uma convenção, uma vez que Joana precisou ser examinada por médicos para que a dissesse que ela era biologicamente marcada como mulher. Além disso, ainda é destacado, no fim dessa estrofe, que a personagem enganou a humanidade. No entanto, ela nem sabia o que era na infância, foi ensinada a ser homem. Depois disso, é como se ela devesse um grande favor ao corpo social, que seria justamente ser mulher e não ser homem. Sobre essa questão, não há uma preocupação para saber como a Joana se sente, essa personagem é visualizada como se não fosse um ser histórico, social, subjetivo e muito menos tivesse uma jornada antes de ser examinada pelos médicos, a imposição de delimitar o que era é mais necessária e urgente.

Sobre isso, já expôs Beauvoir, em *O segundo sexo* (1967), que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; [...]” (1967, p. 9). Podemos, pois, refletir a partir da exposição de Beauvoir sobre o ser mulher. Pensando nisso, aqui confirmamos o contrário do que foi apontado no último verso da estrofe acima, não foi Joana quem enganou a humanidade, foi, sim, a própria humanidade quem enganou Joana por ter convencionado critérios definidores para os dois gêneros, por terem forjado que ela precisaria, também, mudar o próprio nome, a própria identidade para se moldar aos padrões do coletivo. Por isso, não se nasce mulher, é a sociedade que delimita o gênero a partir da binaridade, do que considera correto para um e para o outro.

Com essa pressão social definidora de quem é quem, Joana, mesmo que inconsciente (ou não), abre margem para a mudança do seu eu, do seu *ser* “Estou muito satisfeita / Por descobrir a verdade / Do meu

estado de vida / Na sexualidade, / Cumprindo o dever de mãe / Na lei da maternidade.” (D’ALMEIDA FILHO, s/d). Compreendendo a fala da personagem, nos deparamos com dois grandes empecilhos: o primeiro se refere sobre ela descobrir a verdade, isso pelo fato de agora entender que é mulher. Essa barreira só escancara que ela também foi enganada, pois só se descobriu uma mulher a partir da necessidade de manutenção social para os sujeitos, que cria uma verdade absoluta com o intuito de denominar se o sujeito é isso ou aquilo. A problemática eleva-se ainda depois, uma vez que, por José João se descobrir mulher, também fala que cumpre a obrigação de ser mãe, ou seja, o que é imposto, em uma tentativa de pensar que toda mulher precisa, necessariamente, seguir a lei da maternidade. Dessa forma, nomear Joana como uma mulher, nos aparece aqui como uma dificuldade que se engrandece, visto que a existência de uma convenção no que se refere ao *ser mulher*, agora imposto para Joana, nos mostra que as convenções da sociedade pesam e influenciam na identidade de uma pessoa a ponto de modificar o seu eu.

Além disso, ainda podemos trazer a última estrofe do cordel aqui analisado, a fim de problematizar um outro agente que perpetua a fixidez de *ser* sujeito:

A vida tem muita coisa,
Lendo tudo é que se sabe,
Mentira nunca valeu,
Em canto nenhum cabe,
Isso é uma realidade,
Deus mostra a luz da verdade,
Até que a mentira acabe.
(D’ALMEIDA FILHO, s/d)

Ao finalizar o cordel, D’Almeida Filho utiliza o próprio nome (ALMEIDA) em acróstico. Assim como o acróstico utilizado, a questão dessa estrofe também é profunda e nada horizontal. Aqui, pensemos nos dois últimos versos para entender o que, provavelmente, seria um dos maiores fatores para que o pertencer entrelugar não tenha êxito.

Vejamos: “Deus mostra a luz da verdade, /Até que a mentira acabe”. Sobre esses versos, refletimos acerca do poder do cristianismo na ideia de que ninguém deve, sequer, ter uma identidade única que destoa do padrão estabelecido pelos indivíduos. É como se, por Deus evidenciar a verdade, sujeitos como a própria Joana, que antes se identificava com o sexo masculino, sofrem com dogmas que forjam um pecado por parte de quem se distorce do ser homem e do ser mulher. Logo, também podemos pensar que a própria religião, que também é uma convenção, separa os sujeitos utilizando a imagem do seu maior supremo como detentor do que um sujeito deve ou não *ser*.

À luz das exposições, visualizamos que o cordel analisado denota ideias convencionadas pelo corpo social, principalmente no que se refere ao gênero de um sujeito. Pudemos problematizar, a partir disso, as questões de ser e de estar, mais especificamente para a Joana que antes era um ser homem e depois de uma marcação biológica, quando foi definida por um alguém externo, se sentiu na obrigação de ser uma mulher, sem abrir margem para poder estar e transitar entre essas duas extremidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho nos apresentou a importância de analisar o cordel, sobretudo por ser uma literatura popular, ou seja, muitas vezes desvalorizada pelo fato de os poetas e poetisas não estarem no cânone literário. Além disso, essa literatura abre margem para uma análise profunda sobre múltiplas questões sociais, no nosso caso, de gênero. Assim, notamos a pertinência desse texto literário como uma fundamental manifestação poética, mais especificamente para o Nordeste do Brasil.

Ainda podemos enfatizar a necessidade de pensar o ser e estar homem e/ou mulher, a fim de abrir novos caminhos e nos distanciar das convenções socialmente impostas, principalmente no que se refere ao modo como ser e estar não se resumir apenas a uma marcação biológica, pois essa marcação abre novos problemas, como no desrespeito

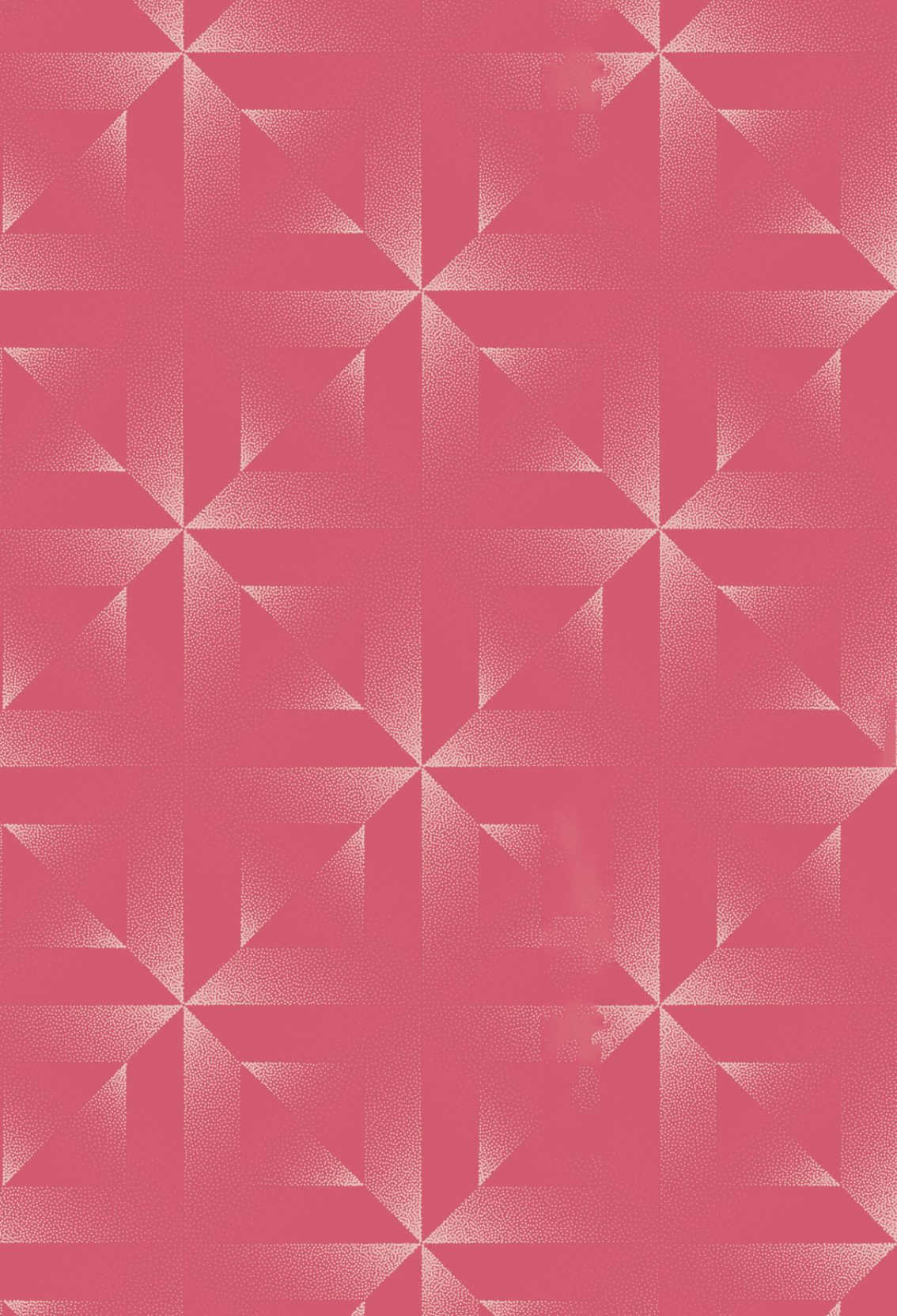
ao outro por pertencer a um gênero, a exemplo do ser homem que é socialmente visto como superior e liberto, diferente do ser mulher.

Outra evidência destacada diz respeito à personagem principal da obra (José João/Joana), que é enganada pelas construções da sociedade e se deixa ser influenciada por isso, permitindo uma mudança não só do seu nome, mas da sua identidade. Além de que, por depois de algum tempo ser considerada uma mulher, como exposto no cordel, ela precisou se submeter a algumas situações, a exemplo da naturalização do papel de mãe para a mulher e no abuso cometido pelo seu parceiro.

Logo, consideramos que as questões de ser e estar homem e mulher são vistas no cordel como uma resposta às convenções sociais, muitas vezes desconsiderando as subjetividades dos sujeitos e a ideia de movimento, a do entrelugar sujeito, dispositivo que não se fixa em padrões dispostos pelo corpo social.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M.. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**, vol. II. A experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil, 2003.
- DINIZ, R. P. Chica Bananinha, a sapatão barbuda de lá da Paraíba: quando Sapatão é “Revolução”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 1, e62012, 2021.
- RODRIGUES, L. P.; SILVA, R. N. A representação do homem do Nordeste no cordel. **Discursividades**, v. 2. n. 1. 2018.
- SILVEIRA, M. S. **A interface literatura e geometria: problematizando as matizes sexuais em Álex Leilla**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação. Campina Grande, PB, 2014.



A desumanização das pessoas negras na sociedade contemporânea brasileira: uma análise do conto “afrodisíaco”, de Cristiane Sobral

LÍVIA MARIA PONTES MOURA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

TÁZIA BEATRIZ GURGEL BRAGA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

MICAELA SÁ DA SILVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

INTRODUÇÃO

O racismo estrutural tem sido um tema cada vez mais recorrente em nossa sociedade, nos debates sociais, políticos e também culturais. Diante disso, para contextualizar a presente análise e entender o propósito da abordagem da referida temática, é importante adentrarmos um pouco sobre a origem do racismo estrutural em nosso contexto, que vem desde a divisão das pessoas por “raças”. O conceito de “raça” é complexo e controverso, que vem se discutindo ao longo da história e, para se compreender seu significado, é importante considerar as perspectivas dos teóricos que abordaram o tema ao longo dos anos.

Nesse sentido, cabe destacar que Silvio Almeida, em seu livro *Racismo Estrutural* (2019), irá destacar que “Raça não é um termo fixo ou estático, seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas.” (ALMEI-

DA, 2019, p. 20). Podemos entender, então, que há toda uma construção pautada em poder político e ideológico, no que diz respeito a nomear as pessoas por raça, na nítida intenção de estabelecer uma separação entre os sujeitos, visto que se há mais de uma raça, haverá também uma sobreposição de uma em detrimento da outra, por meio de poder.

Essa relação de poder de determinados grupos faz parte de toda a construção da civilização ocidental, que esteve nas mãos dos brancos e que, no Brasil, se materializa com o processo de colonização realizado pelos europeus, sobretudo os portugueses. Essa supremacia branca ainda é cultivada pelo racismo estrutural, fazendo com que toda a população que não se encaixe nesse padrão seja posta a margem; por isso pessoas pretas vêm sofrendo um processo cruel e contínuo de desumanização, tendo seus próprios anseios e vivências ignoradas, sendo reduzidas a papéis impostos pela branquitude, que os enxerga como objetos úteis às suas necessidades.

Segundo o psiquiatra e filósofo norte-americano Frantz Fanon, em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008), a desumanização não é apenas um processo psicológico, mas também uma ferramenta política e ideológica utilizada para manter o poder e o controle sobre as populações colonizadas. No contexto colonialista, os colonizadores frequentemente retratavam os negros como sub-humanos, desprovidos de racionalidade, cultura e civilização, servindo apenas para um único propósito: a escravidão. Dessa forma, eram colocados à venda como mercadorias e reduzidos apenas a sua força de trabalho. Podemos comparar este processo sofrido pelos afrodescendentes escravizados, na contemporaneidade, com a constante sexualização que as mulheres e homens negros sofrem, corroborando a visão convencionada socialmente de que são brinquedos sexuais, sem sentimentos, sem subjetividades ou angústias.

Todavia, há, hoje em dia, uma grande mobilização para tentar quebrar esse ciclo de poder e supremacia branca, que constantemente desumaniza e exclui os negros, e é essa mobilização que nos possibilita repensar como as estruturas de poder se organizam, os privilégios aos

quais determinados grupos têm acesso, a fim de mudar essa perspectiva racista em nossa organização social, tentando, mesmo que a passos graduais, combater o preconceito existente, fruto de anos de exploração de toda uma população que ainda sofre com estereótipos racistas.

Dessa forma, podemos relacionar a temática do racismo com a representatividade negra na literatura, que tem sido cada vez mais comum nos estudos literários contemporâneos. Essa possibilidade acontece devido a aparição de vozes anteriormente silenciadas pelo cânone literário, formado em sua maioria por homens brancos, héteros e de classe alta. Nesse sentido, podemos entender o porquê de a pesquisadora contemporânea brasileira Dalcastagné (2012) nomear a literatura brasileira de território contestado, no qual aponta que “(...) a entrada em cena de autores ou autoras que destoam desse perfil causa desconforto quase que imediato” (2012, p. 8). Assim, a literatura brasileira contemporânea abre espaço para que novas autoras e autores pretos, que não constituem o padrão canônico vigente, sejam conhecidos e reconhecidos por sua escrita, ao abordar diversas temáticas, inclusive a violência e objetificação, tratando de conteúdos que anteriormente eram falados de forma idealizada por pessoas que não viviam determinados contextos. É nesse cenário que se insere a autora Cristiane Sobral, atriz e escritora negra, que possui inúmeras obras que perpassam questões sobre racismo, objetificação, desumanização e sexualização dos corpos negros, empoderamento negro feminino, dentre outros temas relevantes.

Diante disso, este trabalho pretende investigar, sob a perspectiva de uma escrita de autoria feminina e representatividade preta, como ocorre o processo de desumanização dos corpos pretos na sociedade, a partir da análise do conto “Afrodisíaco”, da autora Cristiane Sobral (2018), que traz aspectos relacionados à constante objetificação e sexualização destes corpos, apresentando brevemente uma possível inversão de papéis de gênero no conto. Para isso, utilizou-se como embasamento as discussões de Almeida (2018), Davis (2016), Dalcastagné

(2012), Fanon (2008) e Souza (1983), assim como outras autoras e autores que perpassam ideias norteadoras para o presente trabalho, no que se refere à configuração do racismo estrutural, como ele ocorre coletivamente e suas representações na literatura contemporânea.

O PROCESSO DE DESUMANIZAÇÃO EM “AFRODISÍACO”

O conto “Afrodisíaco”, publicado em 2011¹⁰ no livro *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*, é uma narrativa sobre uma mulher de classe média alta, Celeste, que deseja fugir de seus problemas pessoais e acaba encontrando um anúncio de um “afrodisíaco”, que é Augusto, um homem de 40 anos, negro e garoto de programa, que vende seu “produto” para a mulher. No começo do conto, Augusto não tem sua identidade relevada. Tudo o que sabemos sobre ele são descrições feitas por Celeste, que anseia por passar por um tratamento ortomolecular que a tire do tédio da sua vida. Assim, ao longo desta narrativa, nos deparamos com aspectos como a denúncia da desumanização e sexualização dos corpos pretos, além da inversão de papéis de gênero, criando um conto que proporciona uma reflexão sobre a visão racista que ainda faz parte da sociedade contemporânea.

Primeiramente, é interessante nos atentarmos ao próprio título da narrativa, “Afrodisíaco”, um termo dado a substâncias que aumentam o fluxo sanguíneo no corpo, elevando o apetite sexual e estimulando hormônios relacionados ao prazer. Desde o título, já temos um preâmbulo de que se tratará algo carnal, relacionado a um estímulo sexual; porém, é muito mais comum que pensemos em algum tipo de substância, como uma pílula ou um chá natural que causaria esse estímulo. E para reforçar essa ideia, na narrativa o próprio garoto de programa se vende como um produto ao prometer “Curo qualquer problema em uma semana, aumento a sua disposição e alegria de viver(...) a cura está ao seu alcance” (SOBRAL, 2018, p. 91). Como a propaganda de algum remédio ou receita de algum tratamento estético.

10 Neste trabalho utilizaremos a 2ª edição do livro, publicado em 2018.

Essa postura assumida pelo personagem é o que acontece, fora da ficção, de forma recorrente em nossa sociedade, em que pessoas pretas, para serem vistas e até mesmo ter algum sustento precisam vender sua força de trabalho e seus corpos, assumindo, muitas vezes, posturas de submissão em relação aos brancos, pois são eles que em sua maioria detêm de maior poder aquisitivo, já que fazem de tudo para impossibilitar que pessoas não-brancas ascendam a esses espaços de poder. Essa atitude inicial tomada por Augusto irá refletir ao longo de toda a narrativa, justamente por abrir um pretexto (por ele ser um garoto de programa), para que se estabeleça uma relação de subordinação entre ele e Celeste.

Passemos, agora, para a construção dos personagens na narrativa: Celeste é apresentada como uma mulher de classe média alta, cansada da vida monótona e do desinteresse do marido e, devido ao esgotamento mental diante de seus problemas pessoais e de não conseguir lidar com eles, procura por algo que diminua os seus “sintomas”, até que encontra o anúncio publicitário sobre “O afrodisíaco”, o Augusto, apresentado como um garoto de programa que fornece seus serviços em anúncios de jornais e promete ser a cura de todos os problemas de suas clientes. Deste modo, o personagem é construído já de forma pouco subjetiva, reduzido à uma única função, a de satisfazer os desejos da mulher, não como um homem, mas como um medicamento, o “tratamento ortomolecular” que Celeste necessitava: “Celeste, (...), procura nos classificados um método ortomolecular que possa aliviar a dor dos olhos míopes e da alma cansada do desprezo do marido.” (SOBRAL, 2018, p. 91).

De modo convencional, um tratamento ortomolecular consiste na ingestão de substâncias naturais que ajudam contra o estresse e proporcionam um equilíbrio fisiológico e químico no corpo, mas o seu afrodisíaco não é uma substância (assim como o afrodisíaco do título) ingerida, mas um homem que a faz sentir-se bem consigo mesma: “Não sabia o que era a vida. Nunca conhecera um garoto de programa. Gostou. Gozou. Ele era realmente afrodisíaco” (SOBRAL, 2018, p. 91). Há uma relação estabelecida entre as nomenclaturas com o personagem Augus-

to, que são propositalmente pensadas, já que Celeste não o vê como um homem, mas como um remédio, uma pílula que se ingerida diariamente a proporciona ótimos resultados no tratamento de seus males: “Em três meses, perdeu quinze kilos, muitos problemas de ansiedade foram banidos, já não vivia para os filhos, acordava para o sol, para a sua caminhada matutina, para a sua meditação, e depois lá ia tomar o seu afrodisíaco, às vezes até repetia uma segunda dose à noite” (SOBRAL, 2018, p. 91).

Além de mencionar os sintomas do seu marasmo (ansiedade, sobrepeso, estresse, etc) e os resultados alcançados com o uso de Augusto, a personagem nos remete às receitas de medicamentos passadas pelos médicos, as bulas que acompanham comprimidos e xaropes, utilizadas como guias de uso para bons resultados; é exatamente isso que ela faz com Augusto, pois usa o verbo “tomar” e os “relatos das doses diárias” que precisava para ter sucesso no tratamento. Há, ainda, uma espécie de contrato entre as personagens, “Não havia volta. Fez um carnê para consultas semanais permanentes” (SOBRAL, 2018, p. 91), uma relação explícita de negócios, profissional, sem demonstração alguma de carinho e afeto.

É a partir dessas primeiras construções das duas personagens que se estabelece a relação de poder entre Celeste e Augusto, pois ela, por ter pago para usufruir do corpo da personagem e ter suas necessidades atendidas, passa a enxergá-lo apenas como uma mercadoria, um remédio, chegando a indicar “seu tratamento” para outras amigas, atitude ilegal se olharmos do ponto de vista farmacêutico e comercial, já que repassar receitas médicas e automedicação não é recomendado. Além disso, tal atitude só reforça o quanto Celeste usufrui de seu privilégio por estar em uma posição social superior a Augusto, tanto pelo quesito raça quanto pelo poder aquisitivo que possui, enquanto ele, por talvez pensar-se incapaz de se impor por causa de toda a construção historicamente racista em que vive, apenas contenta-se a submissão.

A autora Neusa Dos Santos Souza (1983), em seu livro *Tornar-se negro*, vai retratar como se estabelece essa relação entre o branco e o negro, no sentido da violência, ou seja, a resposta de uma pessoa negra

diante do ataque do branco, e como é afirmar-se negro em uma sociedade branca. A autora pontua que “Afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de tornar-se gente” (SOUZA, 1983, p. 7). Podemos notar esse comportamento apontado pela autora no conto, uma vez que Augusto sente-se inferior a Celeste e por isso busca sempre atender as suas vontades, relação que se compara a que os cristãos têm com o próprio Deus, pois precisam da aprovação divina para se sentirem dignos. Augusto, por ser um homem negro que desde muito cedo esteve inserido nesse contexto de se vender como um produto sexual para se manter, involuntariamente coloca em Celeste a expectativa de ser visto como digno, por que agora é ela que o tem, ela que precisa dele para atender suas necessidades, ainda que ele seja inferior. Neste trecho podemos notar claramente a postura de submissão de Augusto diante da violência cometida por Celeste ao vendê-lo:

Com a prosperidade caminha a inveja, a passos velozes. Suas “amigas” estavam curiosas, queriam saber onde estava conseguindo disposição. Ela desconversava, atribuía tudo à medicina ortomolecular. Indicava falsos médicos, etc. Até que uma amiga tentou o suicídio e Celeste teve dó. Ligou para o Afrodisiaco e pediu um atendimento de emergência. Ele relutou, disse que não fazia caridade, que precisava de um primeiro encontro para uma avaliação. Mas Celeste pediu que desse à amiga às portas da morte apenas uma noite afrodisiaca, um despertar, e devido ao seu pedido insistente, meio desconcertado, ele cedeu (SOBRAL, 2018, p. 92).

Augusto, mesmo diante do claro desprezo de Celeste, ainda aceita atender mais uma de suas amigas, mesmo colocando em risco sua própria saúde, sendo explorado sexualmente e sem nenhum tipo de culpa pela personagem, de maneira similar ao que era feito na época da colonização com os corpos pretos que chegavam ao Brasil; os homens tinham sua força bruta explorada até o fim, já as mulheres eram estupradas e exploradas sexualmente pelos senhores, além de também precisarem trabalhar no campo e serem privadas de formarem famílias por estarem sendo obrigadas a cuidar da família da casa grande.

Voltando ao conto, é perceptível que a personagem mais uma vez o equipara a um mero objeto, um remédio que pode ter a receita compartilhada, sem sentir culpa alguma, uma vez que para Celeste a relação deles é vista como normal, já que paga pelo afrodisíaco. A culpa que não é sentida pela personagem, além de advir dessa herança colonialista de que os corpos negros são tratados como meros objetos e não como pessoas, como aponta Fanon (2008), também acontece porque o conto é pautado sob a ótica de uma relação machista, em que há propositalmente uma inversão dos papéis de gênero, estratégia da autora que serve como parte das denúncias observadas na tessitura na narrativa, que coloca Augusto em um papel convencionalmente feminino (de ser constantemente sexualizado e objetificado, explorado sexualmente por Celeste e suas amigas), tendo em vista a construção de nossa sociedade para os papéis de homem e mulher, e o machismo estrutural sob o qual estamos reféns.

É fato que, em nossa sociedade racista e separatista, mulheres e homens pretos foram ridicularizados, objetificados e desumanizados ao longo dos anos, no entanto, as mulheres sofreram muito mais a violência de serem transformadas em meros objetos sexuais, mesmo que o machismo estrutural atinja ambos. A teoria da interseccionalidade, desenvolvida por Kimberlé Crenshaw (2002), irá pontuar que a experiência da opressão não pode ser compreendida de forma isolada, mas sim como a interseção de múltiplas identidades e sistemas de opressão. As mulheres negras enfrentam uma dupla opressão, de gênero e raça, tornando sua experiência única e frequentemente mais desafiadora do que a dos homens negros. Essa interseção de identidades torna as mulheres negras mais vulneráveis a uma variedade de formas de discriminação e violência, no entanto, em *Afrodisíaco* quem irá passar por todas essa violência é um personagem masculino, colocado propositalmente no papel da mulher negra perante a sociedade, com os mesmos estereótipos: garoto de programa, fogoso, bonito e “exótico”.

Assim, para as mulheres negras, a violência não atinge apenas a cor da sua pele, mas também o seu gênero. Davis (2016) aborda isso ao falar sobre os abusos praticados pelos senhores às escravas, em uma perspectiva histórica:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (DAVIS, 2016, p. 25).

Essa violência abordada pela autora Davis (2016), em uma perspectiva histórica será sofrida na narrativa por Augusto, que assume essa condição de “fêmea”, ao ser explorado sexualmente sem escrúpulos, similarmente ao que acontecia as escravas na época colonial e é como as mulheres negras continuam sendo vistas pela sociedade machista, racista e patriarcal contemporânea. Assim, retomamos a ideia de inversão de papéis, pois Celeste poderá ser lida como aquela que assume o papel do senhor, exercido na lógica patriarcal por um homem, que possui poder aquisitivo para tanto e se acha no direito de explorar os corpos que adquiriu, chegando a levar Augusto para uma viagem para que ela não ficasse sem o seu “remédio” e suas doses, fazendo de tudo (cobrindo despesas, ajeitando hospedagens) para que ele a acompanhasse. Essa inversão de papéis pode ser percebida no trecho:

Tudo isso para que tivessem direito a um contrato de exclusividade sem alforria. Concessão total dos poderes afrodisíacos. Sem direito à revogação. Augusto, que finalmente teve que revelar o seu nome, parecia expressar certo desgosto, sim, Augusto assinou meio a contragosto, aquela estranha documentação. Mas estava feito. Não tinha do que reclamar. Atingira o ápice da pirâmide social vendendo a alma no país do mito da democracia racial. Seu produto tinha peso de ouro, ainda que estivesse sendo vendido em um mercado restrito, negro, recheado de mistérios e de invisibilidade (SOBRAL, 2018, p. 93).

Portanto, a autora trazer essa construção de papéis invertida, apresentando um homem mais “sensível”, que demonstra no final do conto precisar de afeto, e uma mulher mais “fria” e objetiva, que deseja apenas adquirir uma alternativa para os seus problemas, usando-o e ignorando seus anseios, é uma forma de ressaltar ainda mais o processo de desumanização que ocorre fortemente com os corpos pretos, mas também pode ser

lido como uma forma de quebrar esse paradigma de relação de poder em que o homem é sempre o opressor e a mulher é a oprimida, apresentando uma outra perspectiva, ainda que igualmente problemática, dessa relação.

Os inúmeros lembretes que o personagem recebe de como Celeste e as outras mulheres o maltratam corroboram a exploração sexual dos corpos negros, mas que na trama ocorre com Augusto. Ele, no fim do enredo, se suicida utilizando o consumo excessivo de Viagra, sendo justamente um comprimido de uso exclusivamente masculino, usado para aguçar o desejo sexual e causar ereção, acaba deixando claro que foi uma escolha totalmente proposital. Na ocasião do suicídio, deixa um bilhete, conforme trecho: “(...) Garoto de programa quarentão que utilizava o codinome “afrodisíaco” foi encontrado morto em flat por overdose de Viagra. Augusto deixou um bilhete: -Você não soube me amar” (SOBRAL, 2011, p. 93), indicando que toda aquela situação o magoara profundamente e que ele se sentia usado, tentando, assim, quebrar o ciclo de exploração ao tirar das mulheres o que as fazia bem, mas o machucava: o uso de caráter exploratório de seu corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, diante do discutido até aqui, se percebe que a literatura contemporânea brasileira é extremamente precisa em suas denúncias, quebrando com o canônico literário de escritores ao possibilitar a inserção de escritoras como Cristiane Sobral, que evidencia as relações de poder racistas que perduram na nossa sociedade, fazendo com que haja essa desumanização dos corpos pretos, muitas vezes mascarada pelo racismo estrutural.

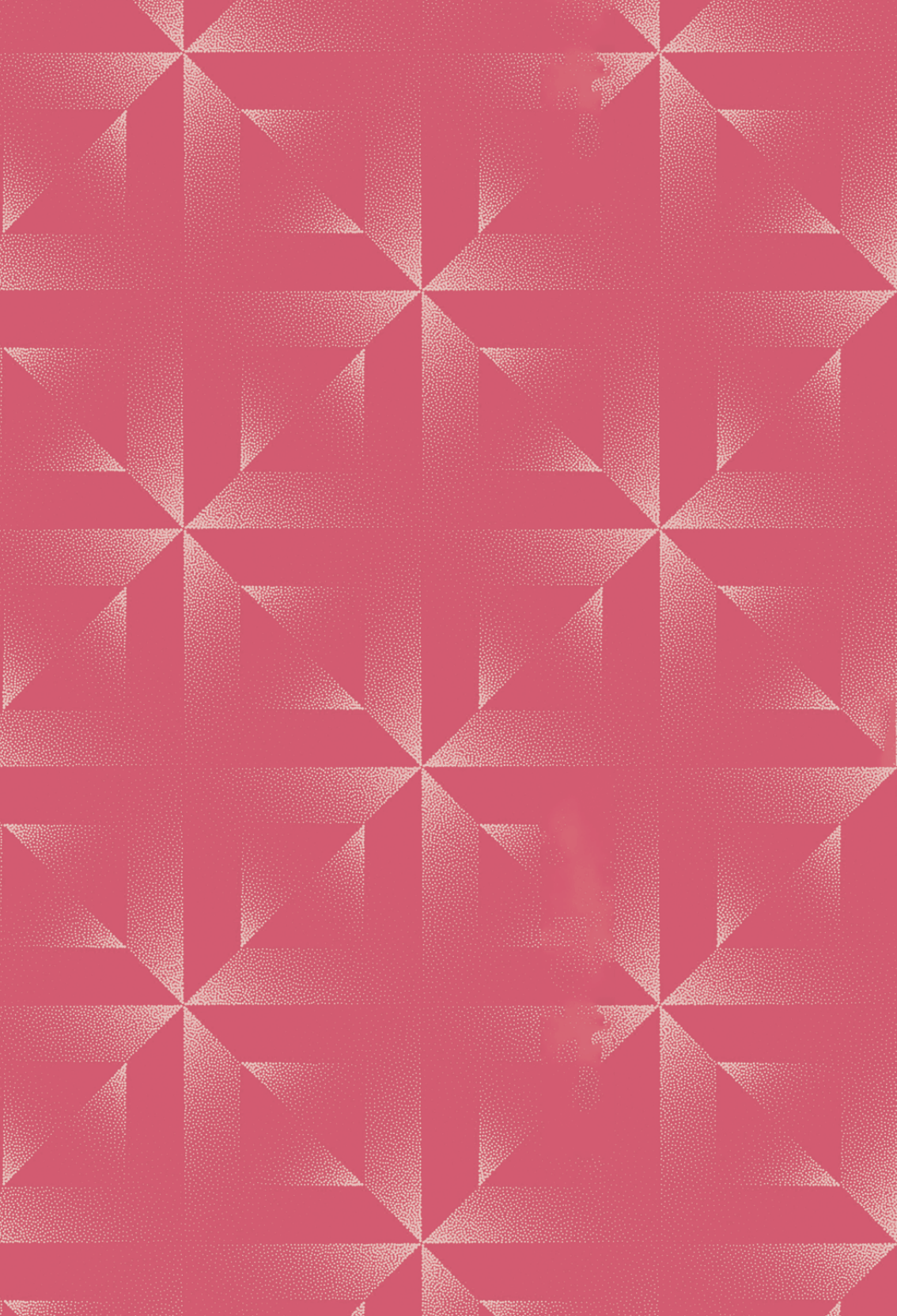
Ainda, vê-se que o personagem Augusto é desumanizado por um processo que tira sua subjetividade, diminuindo-o como ser humano ao compará-lo com tratamentos ortomoleculares ou substâncias afrodisíacas, ignorando que a personagem é um sujeito que denota a necessidade de carinho e visibilidade para se sentir bem. Ao deixar claro a relação machista entre os personagens, é perceptível também que os corpos pretos sofrem com violências para além da raça, mas também de gênero, como é o caso

das mulheres pretas que são constantemente objetificadas e sexualizadas, não tendo seus corpos respeitados, assim como o que acontece no conto quando percebemos a proposital inversão de papéis de gênero, colocada como uma maneira de evidenciar os abusos que ocorrem as mulheres pretas na sociedade e durante a história, advindo de um sistema escravocrata que trata os corpos femininos pretos como inferiores e abusa destes sem culpa, o que acontece, dentro da ficção, com o personagem Augusto.

Todo esse processo de desumanização que ocorre no conto é uma representação do que acontece a toda uma comunidade, desde a época da escravidão, que por muito tempo foi posta em posições à margem da sociedade por um discurso racista. O Brasil, por ter sido escravocrata por muito tempo, possui essa infeliz herança e apesar da maioria populacional ser composta por não-brancos (pretos e pardos), é ainda considerada como minoritária, já que o poder é concentrado nas mãos de uma pequena parcela que se incomoda, tal qual o abordado pelos teóricos comentados, com a entrada da comunidade preta em espaços anteriormente ocupados de forma majoritária por brancos, héteros e de classe alta.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Ed Horizonte, 2012.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad: Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador : EDUFBA, 2008.
- CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. - Los Angeles :University of California, 2002.
- SOBRAL, Cristiane. Afrodísíaco. In: SOBRAL, Cristiane. **Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção**. 2. ed. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2018. p. 91 – 93.
- SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



A figura feminina em *missa do galo* e *a cartomante* de Machado de Assis

ISADORA SÂNZIA DA COSTA MORAES

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

KARLA RAPHAELLA COSTA PEREIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

INTRODUÇÃO

A mulher é apresentada, nas obras de Machado de Assis, ora como um ser inocente e virtuoso, ora como traidor e dissimulado. Para a sociedade da época, o papel da mulher era apenas ser uma figura de enfeite, além de cumprir a obrigação das tarefas domésticas, ou seja, alguém que não possuía posição ativa dentro nem fora do lar. Sobre isso, Scott (2018, p. 15-16) afirma que

Por muito tempo, ao longo da história do Brasil, os valores patriarcais, que remontam ao período colonial, foram referência quando o assunto é família: pressupunham a ideia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do *pater familias*. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para o outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel.

As mulheres dos contos de Machado de Assis representam as tradições da sociedade brasileira da época: uma sociedade que não dava oportunidade à mulher de ocupar o mesmo espaço destinado aos homens, mas que guardava para elas todas as exigências do bom comportamento. Dessa forma, o objetivo deste trabalho é analisar a representação da figura feminina a partir da construção das personagens femininas nos contos *Missa do galo* [1893] e *A cartomante* [1884], de Machado de Assis, procurando entender como, ao mesmo tempo, como o autor figura a sociedade de seu tempo e critica as relações patriarcais que a estruturam.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O conto *Missa do galo*, publicado em 1893, passa-se na cidade do Rio de Janeiro e narra um acontecimento breve, mais precisamente, uma conversa entre duas personagens, na noite de Natal. O narrador em primeira pessoa mostra a história com foco no personagem Nogueira, um rapaz de dezessete anos que foi morar na casa de Menezes para estudar. Menezes, viúvo da prima de Nogueira, é marido de Conceição, escrивão e mantinha uma amante, por isso dormia fora de casa uma vez por semana, usando como desculpa a sua ida para os teatros do Rio. Conceição é uma mulher de 30 anos que sabia das traições do marido, porém mostrava-se passiva, e, por conta disso, era considerada como uma santa por aqueles com quem convivia. “[...] Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido” (Assis, 1899, p. 2).

É interessante notar a ironia machadiana presente na obra, principalmente quando o narrador se refere a D. Conceição como uma mulher santa, já que

Nenhuma mulher iria aceitar, passivamente, tal ato de infidelidade tão explícito, ela apenas se cala, se fecha em seu mundo de máscaras, como forma de neutralizar seu sofrimento, sua dor perante tal humilhação e ato de crueldade (Salomão, 2010, p. 6).

Desse modo, a condição feminina da época provavelmente fazia com que D. Conceição aceitasse ou fingisse aceitar as traições do marido, pois, como destaca Del Priore (1993, p. 180), “[...] a mulher tinha seus direitos limitados e incumbiam-na apenas e lentamente o papel de mãe devotada e recolhida”, aprendendo, desde cedo, que a esposa, sendo boa e virtuosa, devia amar seu companheiro.

A tensão da narrativa passa-se na noite da Missa do Galo, celebrada na véspera de Natal. O jovem Nogueira combina de ir à missa com um amigo, por isso fica aguardando o devido horário para o en-

contro. Na sala, passava o tempo lendo *Os três mosqueteiros*. Nesta noite, Meneses havia saído para se encontrar com sua amante. Enquanto a mãe dormia, Conceição, que havia resolvido ficar acordada, dirige-se até a sala para conversar com o rapaz, e, logo, eles começam a se aproximar, havendo nessas cenas uma grande tensão sexual entre os dois, conforme a narração de Nogueira.

Ao se ver sozinha com o rapaz, Conceição inicia um jogo de sedução. Vale repetir que o fato da narração ser feita pelo próprio Nogueira como uma reminiscência de sua juventude, cria o elemento da dúvida sobre as verdadeiras intenções de Conceição: “[...] há impressões dessa noite que me parecem truncadas ou confusas” (Assis, 1899, p. 5).

A ação de descer em roupas de dormir e engendrar um diálogo sussurrado com o rapaz, indica uma saída da passividade, “Tudo nela era atenuado e passivo” (Assis, 1899, p. 2), para a atividade, pois, em um dos momentos em que o menino vai levantar, ela o impede: “- D. Conceição, creio que vão sendo horas, e eu ... / - Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio, são onze e meia. Tem tempo” (Assis, 1899, p. 3).

D. Conceição expõe a sua sensualidade e se apresenta como mulher audaz e uma aproximação física entre ela e Nogueira se faz progressivamente: “[...] ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé”; “E não saía daquela posição que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras”; “Deu volta à mesa e veio sentar-se de meu lado” (Assis, 1899, p. 2-3).

Mesmo sem a confirmação da intenção da personagem, é notório que as atitudes de D. Conceição pareçam intencionais. São tentativas para envolver e seduzir Nogueira: a aproximação dos corpos, as partes do corpo que se mostram sutilmente, o contato físico, tudo adquire uma tonalidade sensual. “De vez em quando passava a língua pelos beijos para umedecê-los”; e ainda “[...] tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos”; [...] “não estando abotoadas as mangas [...] eu vi-lhe metade dos braços” (Assis, 1899, p. 2-3).

A linguagem corporal descrita pelo narrador, indica-nos uma mulher que explode em desejos. É evidente que ela tenta seduzir o rapaz. Eles começaram conversando sobre livros e os assuntos foram se sucedendo de forma um pouco aleatória, é como se o diálogo funcionasse apenas de desculpa para partilharem aquele momento de intimidade.

Quando o narrador se empolgava e falava mais alto, logo ela lhe dizia “Mais baixo! Mamãe pode acordar” (Assis, 1899, p. 4). Essa passagem do conto confirma o clima de segredo e de algum perigo que corriam, pois não seria ideal uma mulher casada estar conversando com um jovem àquelas horas da noite.

Em meio a isso, Nogueira esquece completamente a Missa do Galo, e fica conversando e observando Conceição. A conversa só termina quando o vizinho bate no vidro da janela, chamando-o para o compromisso marcado. No dia seguinte, ela age normalmente, “[...] natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera” (Assis, 1899, p. 7), como se nada daquilo tivesse sido real. O conto traz à tona recorrentes temas, como adultério e submissão feminina. Essa era a realidade com a qual convivia Conceição: um casamento infeliz marcado pela infidelidade, submissão dela às vontades de Meneses, o marido.

No conto *A Cartomante*, a figura feminina principal é Rita, que é casada com Vilela. A história se passa, mais uma vez, em torno de três personagens: Rita, casada com Vilela, que, por sua vez, era amigo de infância de Camilo. Camilo e Rita envolvem-se num relacionamento amoroso. “Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita” (Assis, 1994, p. 4).

Rita retrata a sociedade da época, na qual a aparência de perfeição familiar perante a sociedade deveria ser mantida quando, na verdade, era cheia de defeitos e as pessoas infelizes. Da mesma forma que Conceição, Rita possuía desejos. A narrativa começa com Rita e Cami-

lo conversando sobre a visita que ela havia feito a uma cartomante por sentir-se insegura em relação aos sentimentos de seu amante. Camilo não acredita nas adivinhações da cartomante e ri da inocência de Rita em acreditar em tal fato.

Rita é, primeiramente, colocada como ingênua, no entanto o narrador a descreve, mais adiante, como uma víbora que, aos poucos, envolve Camilo em armadilhas irremissíveis. Percebe-se, assim, uma estratégia por parte deste narrador, que insere as personagens Rita e a cartomante inicialmente como sonsas e inocentes, para, logo em seguida, revelar as suas posições dominantes no decorrer do conto.

A estratégia utilizada por parte do narrador consiste no triângulo amoroso, no qual Rita apaixona-se pelo amante amigo do marido, vivendo o adultério. Isso é a base para a rede de ocorrências que formam o desenrolar da trama. Além de Rita, temos a personagem cartomante, cuja estratégia do narrador se revela, inclusive, no cuidado com que ele descreve a personagem que assume um sentido emblemático. O autor não revela seu nome, apenas a caracteriza como italiana, magra, de 40 anos e com grandes olhos, mas é sua profissão que nomeia o conto e é ela que determina as principais situações.

Certo dia, Camilo recebe um bilhete de Vilela que o convida à sua casa. Camilo teme que o amigo tenha descoberto a traição, mas vai até lá mesmo assim. Enquanto ia à casa de Vilela, uma carroça lhe impede a passagem, a personagem percebe estar parada em frente à casa da cartomante mencionada por Rita. No momento de tensão, resolve consultar-se com a mulher.

[...] declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita...Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta (Assis, 1994, p.3).

Assim, a cartomante diz a Camilo para não se preocupar, garantindo que seu futuro é cheio de amor. Dessa forma, sentindo-se mais seguro depois da fala da cartomante, Camilo segue para a casa de seu amigo. Porém, ao chegar no local, percebe o corpo de Rita caído no chão. Por fim, é surpreendido com um tiro; seu amigo Vilela esperava para se vingar da traição.

No trecho “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, 1994, p.2), pode-se notar que o autor usa a personagem de Shakespeare como um meio para justificar a atitude de Rita ao ir à procura de uma cartomante e, assim, sanar sua angústia em relação ao amado e amante.

Todo o destaque da narrativa é para a personagem cartomante, começando pelo título do conto que faz referência a ela. Mesmo aparecendo apenas duas vezes no texto, é a cartomante quem domina a situação, num primeiro momento, por ter feito Rita acreditar em suas supostas adivinhações e incentivando-a a dar sequência ao romance, e, no segundo momento, encorajando Camilo a ir ao encontro de Vilela, assegurando-lhe que mal algum aconteceria nem com ele nem com Rita.

A caracterização de Rita é marcada por sua curiosidade e desejo de saber o que o destino havia reservado para ela. Rita é construída na trama como uma típica mulher da sociedade burguesa que mantém um casamento de aparências e cumpre o seu papel social de esposa apesar de estar em um casamento que não a faz feliz. Por isso, ela consultou a cartomante, na esperança de obter respostas sobre sua vida amorosa. Quando as cartas revelam que seu marido, Vilela, está envolvido com outra mulher, Rita fica perturbada e procura consolo em Camilo, o amigo da família. Assim, seu envolvimento emocional com Camilo, após as revelações da cartomante, desencadeia uma sequência de acontecimentos que levam a um desfecho trágico entre Camilo e Vilela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres representadas nos contos de Machado de Assis ilustram como se apresentava a sociedade do século XIX, na qual, escondida sob máscaras, as famílias se atinham ao padrão exigido na época, demonstrando felicidade e estabilidade, mesmo quando o ambiente familiar se encontrava devastado.

Os dois contos tratam do triângulo amoroso, e da traição não somente conjugal, mas também entre amigos. No conto *Missa do Galo*, o adultério inicialmente parte do marido, porém, no decorrer da leitura vamos perceber que há dois tipos de adultérios presentes no conto, mas ambos ficam subentendidos, pois o senhor Meneses mantém um caso extraconjugal com uma mulher separada, coisa muito mal vista na época, todos de sua casa sabiam, mas perante a sociedade mantinham as aparências como se fosse um casal feliz. Podemos perceber que Conceição preocupava-se com as convenções sociais, segundo o narrador-personagem. Ela aceitava tudo, era submissa ao marido, se sentia muito sozinha e solitária, motivo pelo qual a levou a aparecer na sala.

Por se tratar de um narrador em primeira pessoa, não fica claro as verdadeiras intenções de Conceição. Apesar de conversarem sobre a missa e livros, todas as ações e palavras da personagem estavam repleta de segundas intenções, a ingenuidade do jovem não o deixa entender o que ela queria realmente. Ao sabermos que Meneses, seu marido, tem um relacionamento extraconjugal, é ainda mais claro que Conceição almeja quase uma vingança silenciosa, ela vira a situação e deixa claro que o faz de subalterno, assim como seu esposo lhe trata.

Já no conto *A Cartomante*, ocorre o contrário, sendo o adultério realizado pela esposa. Percebe-se que o fogo da paixão em Rita dava a ela, através de sua personalidade forte, a coragem para realizar ações que outras mulheres sequer conseguiriam cogitar. A personagem apesar de toda a sua sensualidade, ela carregava uma força. Rita é uma personagem mais humana, mais realista por ser caracterizada em suas contradições, e problemas.

É notório que ela não deixou perturbar-se, quando as cartas, que provavam haver mais alguém sabendo de seu romance com Camilo, começaram a chegar. Ou seja, a personagem não aparece com dúvidas em relação ao marido, ou remorso. Sua dúvida ao buscar a cartomante era saber se era amada pelo amante. Contudo, a forma como Rita encarou essa adversidade é mais uma prova de sua natureza intensamente feminista.

Detecta-se que, nos contos em destaque apresentam a crítica machadiana à sociedade da época, que, conforme Gimenez (2012), era uma sociedade cheia de máscaras e que vivia presa na dicotomia essência versus aparência, ora se apresentando como seguidora da moral e dos bons costumes ora se escondendo na hipocrisia das relações humanas, aspectos verificados nos dois paradigmas de mulher apresentados nos contos: de um lado a mulher submissa, obediente e dependente, e de outro, uma mulher dissimulada e apaixonada, capaz de trair seu marido. A leitura dos contos nos permite ver que o autor criticava esses papéis, por isso ele recorre frequentemente aos temas do adultério, da frustração, dos ciúmes, do mistério, da obscuridade, do triângulo amoroso, dentre outros.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ASSIS, Machado. Missa do Galo. In: ASSIS, Machado. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro. Editora: Garnier, 1899.
- DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- GIMENEZ, C. S. Izabel, O Discurso do Poder: de Machado a Trevisan. In: **Literatura Brasileira: Sociedade e Mito**- Cascavel, 2012.
- SALOMÃO, J. M. Aspectos de crueldade e ironia no conto: missa do galo, de Machado de Assis. *Revista Acadêmica da Graduação em Letras*, 2010.
- SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; MARIA PEDRO, Joana. (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 15-42.

O jogo de sedução no conto *Uns braços* de Machado de Assis

JULIANA GUMERCINA GALDINO DA SILVA

UNIVERSIDADE RURAL DO SEMI-ÁRIDO

CÍCERA ANTONIELE CAJAZEIRAS DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

INTRODUÇÃO

O conto *Uns braços*, escrito por Machado de Assis, um dos grandes autores da época do realismo, teve sua primeira publicação em 1885, contando com um narrador em terceira pessoa, narrador onisciente, que conhece as intimidades e sentimentos de todos os personagens. O texto já começa introduzindo o leitor no meio da história assim, técnica chamada de *In media res*. O conto retrata a história de Inácio que, devido ao trabalho, vai morar com o solicitador Borges, entretanto, dado sua juventude e inexperiência, encanta-se pelos braços de D. Severina, mulher de Borges.

O objetivo desta pesquisa é analisar o jogo de sedução que ocorre no conto “*Uns braços*” de Machado de Assis, entre os personagens: Inácio e D. Severina. Para desenvolver esse objetivo, foi realizada uma análise e interpretação do texto, observando a figuração do comportamento dos personagens tendo foco na construção da personagem feminina.

Fica entendido como jogo de sedução o que Inácio e D. Severina vivia implicitamente pois esse jogo de sedução envolvia olhares, sentimentos que era criados por ambas as partes, sendo assim ficando mais intenso o que não poderia acontecer entre os dois, pois ela era casa e ele um adolescente, então esse jogo de sedução é construído no meio desses aspectos.

A condição da mulher daquele século estava relacionada às várias questões, entre elas não ter o poder de escolha ou de questionar

as escolhas feitas por terceiros, pois bem sabemos que os casamentos das daquela época eram arranjados, e desde muito nova a mulher era preparada para ser mãe, servir seu marido e ser dona de casa.

Durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor (D’Incao, 2010, p. 223).

A configuração familiar que a sociedade brasileira conhece e vivencia até hoje não é uma forma apriorística ou natural, mas produto de um modelo de sociedade que, como afirmado pela autora acima, relaciona-se com o desenvolvimento da sociedade burguesa e do capitalismo. A posição da mulher nessa sociedade, então, também muda, conforme abaixo.

Presenciamos ainda nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. Verdadeiros emblemas desse mundo relativamente fechado, a boa reputação financeira e a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo também marcaram o processo de urbanização do país (D’Incao, 2010, p. 223, grifos nossos).

Sendo assim, as mulheres tinham que aceitar as condições impostas pela sociedade da época sem ter o poder de decidir se era isso que elas queriam, pois já sabemos que as mulheres que não queriam se casar e ter um pouco mais de liberdade era mal vista pela sociedade e nenhum homem queria casar com uma mulher que não os obedecesse. “Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase

integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada’” (Priori, 2010, p. 229).

Com isso, vale dizer que naquela época o amor era muito importante mas, os problemas financeiros ou o “dote” eram muito mais importantes do que o amor.

A papel da mulher da família era muitas vezes para o simples fato de procriação, para da herdeiros aos seus maridos sendo assim o mulher obedecia ao pai na sua casa e isso não mudava quando a ela se casava pois, tinha que obedecer e ser praticamente submissa ao seu marido. “O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana” (Scott, 2018, 16). Mas a partir do século XX, alguns valores das mulheres começaram a ser repensados, trazendo consigo o poder da modernidade.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O conto *Uns braços* trata da história de Inácio e D. Severia. Inácio está no início da sua adolescência e vai viver na casa de Borges para trabalhar, mas ele se encanta pelos braços de D. Severina, que é esposa de Borges. D. Severia percebe os olhares de Inácio, fica um pouco constrangida, mas sente-se lisonjeada com a atenção do rapaz. Com o passar do tempo, ela muda o seu comportamento com ele, tratando, muitas vezes, com afeto e, em outros momentos, com rispidez. O ponto chave do conto ocorre quando ela o beija enquanto ele está dormindo, momento em que a realidade, para ela, e o imaginário, para ele que, juntam-se.

D. Severina era uma mulher muito solitária, pois seu marido não dedicava a ela atenção, inclusive ela demonstra ter medo de fazer carinho nele, pois ele poderia ficar mais irritado com o gesto, sendo assim é possível entender que ela não é feliz no seu casamento, não se sente

satisfeita com um homem muito grosseiro ao seu lado, embora não haja indícios de violência física: “E foi por ali, no mesmo tom zangado, fuzilando ameaças, mas realmente incapaz de as cumprir, pois era antes grosseiro que mal” (Assis, 1998, p. 301).

Inácio indica certa culpa de D. Severina em ficar com os braços à mostra. A exposição dos braços nus da mulher é o que inicia a observação do rapaz direcionada ao corpo dela e os desejos que o olhar dele desperta em ambos. “Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra” (Assis, 1994, p. 299).

Vale destacar que a percepção destacada acima indica que o que se esperava da mulher era que andasse com o corpo coberto para evitar, justamente, os olhares desejosos dos homens, conforme o que a sociedade exigia: dedicação exclusiva ao lar. Mesmo estando em sua própria casa, deixar os braços nus era uma atitude quase escandalosa. Na rua, ela usava vestidos de manga longa, mas, em casa, ela usava roupas que mostravam seus braços. O narrador, no entanto, destaca que ela não mostrava seus braços para ser faceira. D. Severina vivia em uma sociedade na qual as mulheres casavam cedo sem poder trabalhar e passavam a depender totalmente do marido, assim ficando presa às condições sociais, conforme citado na introdução deste texto.

Inácio, muitas vezes, queria ir embora daquela casa e voltar para a sua família, por não se sentir parte da família de Borges: “Deixe estar, — pensou ele um dia — fujo daqui e não volto mais. Não foi; sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos” (Assis, 1998, p. 300-301). Ele se sentia preso aos braços de D. Severina; mesmo sendo praticante humilhando pelo seu empregador, tinha uma única coisa que o prendia naquela casa, eram os braços dela.

Isso indica que não havia uma liberdade concedida por parte dos patrões, ao contrário, a convivência entre eles era mínima, justificando o fato do rapaz pensar que tudo estava ocorrendo apenas em sua imaginação. “Borges não lhe dava intimidade na família, que se compunha apenas de D. Severina, nem Inácio a via mais de três vezes por dia, durante as refeições” (Assis, 1998, p. 300). Não havia uma relação de proximidade dos dois personagens, então não havia essa provocação direta de D. Severina em relação a Inácio.

O momento chave do conto, como dito anteriormente, ocorre quando D. Severina percebe os olhares de Inácio para ela.

No dia seguinte pôde observar melhor, e nos outros otimamente. Percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo. D. Severina compreendeu que não havia reccar nenhum desacato, e concluiu que o melhor era não dizer nada ao solicitador; poupava-lhe um desgosto, e outro à pobre criança (Assis, 1998, p. 302).

D. Severina fica em dúvida se conta ou não sobre esses olhares para o marido, pois pensa que ele não estava fazendo nada demais, já que ele era um garoto de quinze anos. A percepção do desejo que provocava no rapaz deixa a mulher desnorreada, pois, ao mesmo tempo em que se sente constrangida pelo papel de esposa, sente-se lisonjeada e quase feliz com a atenção que recebia. A contradição de pensamento aparece na forma com a qual passa a tratar Inácio: “E assim fez; Inácio começou a sentir que ela fugia com os olhos, ou falava áspero, quase tanto como o próprio Borges” (Assis, 1998, p. 303), mas em outro momento

D. Severina tratava-o desde alguns dias com benignidade. A rudeza da voz parecia acabada, e havia mais do que brandura, havia desvelo e carinho. Um dia recomendava-lhe que não apanhasse ar, outro que não bebesse água fria depois do café quente, conselhos, lembranças, cuidados de amiga e mãe, que lhe lançaram na alma ainda maior inquietação e confusão (Assis, 1998, p. 303).

Machado de Assis justifica a ingenuidade de Inácio diante do comportamento de D. Severina: “Cabeça inculta, mas bela, olhos de rapaz que sonha, que adivinha, que indaga, que quer saber e não acaba de saber nada” (Assis, 1998, p. 298). Indica, em seguida, a posição social do rapaz: “O pai é barbeiro na Cidade Nova [...]” (Assis, 1998, p. 298). Com o passar dos dias, ela vai mudando seu comportamento, uma hora trata-o melhor, como se fosse uma verdadeira mãe cuidando do seu filho. O tom de falar mudou, uma voz mais meiga e, às vezes, até ri. Inácio estava gostando disso, pois ela nunca tinha o tratado assim. Ao passo, crescia no rapaz o desejo.

A agitação de Inácio ia crescendo, sem que ele pudesse acalmar-se nem entender-se. Não estava bem em parte nenhuma. Acordava de noite, pensando em D. Severina. Na rua, trocava de esquinas, errava as portas, muito mais que dantes, e não via mulher, ao longe ou ao perto, que lha não trouxesse à memória” (Assis, 1998, p. 303).

Inácio fica muito eufórico pela atenção que D. Severina começa a depositar nele, mesmo que seja implicitamente. Ele percebia que ela o queria bem e que já tinha notado suas olhadas, com isso ele não para de pensar mais nela e nos seus braços.

Certo dia, Borges sai de casa e D. Severina fica esperando esse momento para ir ver Inácio dormindo em seus aposentos. Muitas dúvidas começam a passar por sua cabeça, pois ela nunca tinha sido tão admirada assim e até fica receosa, mas ela, então, dá-lhe um beijo.

Duas, três e quatro vezes a figura esvai-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas, ou atravessando o corredor com toda a graça robusta de que era capaz. E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca (Assis, 1998, p. 306).

Ocorre uma mistura entre a realidade e o sonho: ele sonha, pois estava dormindo e não atenta para a objetividade do momento, porque D. Severina o beija de verdade. Depois do beijo, D. Severina se martiriza, conjecturando se Inácio estava mesmo dormindo ou fingia e a entregaria ao marido. Conforme o peso do adultério na vida de uma mulher em fins do século XIX, D. Severina passa a sentir muita vergonha e remorso do que tinha acontecido, mesmo que ninguém tenha visto. “Fosse como fosse, estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele. O medo de que ele podia estar fingindo que dormia apontou-lhe na alma e deu-lhe um calafrio” (Assis, 1998, p. 306), tal percepção indica como as mulheres já introjetavam as exigências sociais em sua consciência.

O momento de ousadia e liberdade vivenciado pela personagem, ao atrever-se a beijar outro homem fora do casamento, teve como consequência uma atitude muito mais fechada e contida por parte da mulher, o que não escapou aos olhos de Inácio, por mais que ele não percebesse o motivo: “Não reparou que D. Severina tinha um xale que lhe cobria os braços; reparou depois, na segunda-feira, e na terça-feira, também, e até sábado” (Assis, 1998, p. 307). Ela muda o comportamento para com o rapaz: não o olhava mais nos olhos e nem trocava uma palavra com ele. “Inácio saiu sem entender nada. Não entendia a despedida, nem a completa mudança de D. Severina, em relação a ele, nem o xale, nem nada. Estava tão bem! Falava-lhe com tanta amizade! Como é que, de repente...” (Assis, 1998, p. 307).

Inácio é demitido e, ao despedir-se, pergunta por dona D. Severina, que não aparece para falar com ele. O fato narrado se coloca, então, como uma recordação, como dito anteriormente, de um homem feito que, ao olhar para o passado, busca compreender o mistério que se passou, mas que, principalmente, relembra de seus primeiros interesses sensuais. “E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele do-

mingo, na Rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: E foi um sonho! Um simples sonho!”(Assis, 1998, p. 307). Muito tempo depois de tudo, ele ainda pensa nela, procurando em outras mulheres, ao longo da sua vida, a sensação de admirar os braços de D. Severina.

O conto *Uns braços* caracteriza a situação da mulher em fins do século XIX, entretanto expõe as relações que as mulheres vivenciam hoje. Percebe-se que o jogo de sedução, no conto, não é simplesmente amoroso, mas se relaciona com o papel social da mulher, com a função da família brasileira burguesa ou pequeno burguesa que necessita de conter o corpo feminino, aqui representado pelos braços, mas também os desejos e perspectivas que as mulheres pudessem construir de vida autônoma.

CONCLUSÃO

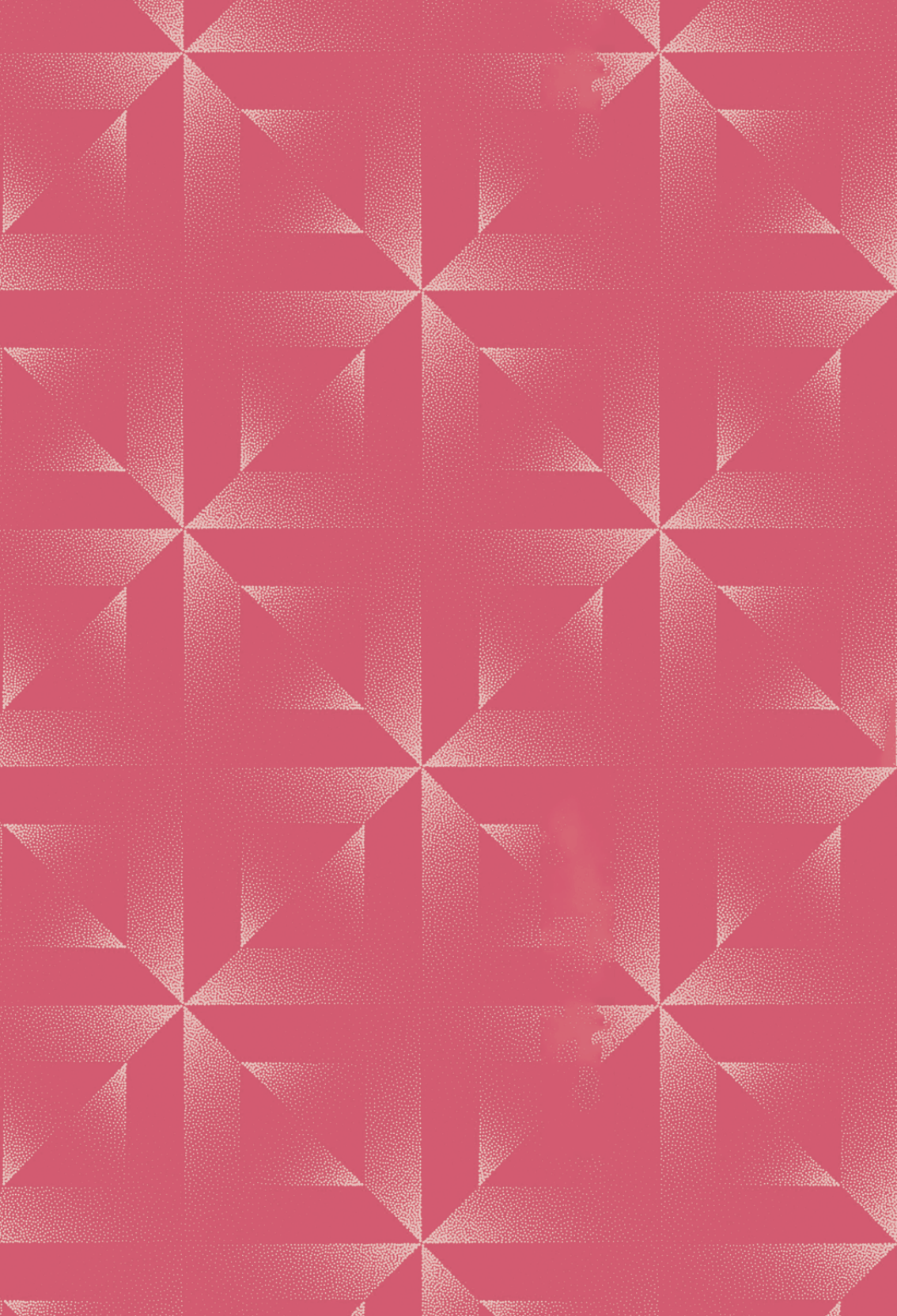
Em muitos os contos de Machado de Assis é notório uma certa ironia, da qual subjaz uma crítica da sociedade daquela época, pois, como já sabemos, ele estava além do seu tempo. Muitas posições que o autor retratou reverberam na atualidade, por exemplo o triângulo amoroso, mesmo que muitas vezes não ficando explícito na leitura, é uma temática que sempre aparece revelando a infelicidade e insatisfação da mulher no relacionamento, pois a figura feminina está presa nas condições impostas pela sociedade, enquanto o homem tem a liberdade de fazer o que quiser, mas a mulher ter que servir a família.

Nesse sentido, o conto tem muita relação com a sociedade, pois revela o que se esperava de uma mulher, naquela época: que ela se casasse jovem e amasse o marido. D. Severina, no entanto, tinha os desejos e compreendemos que não eram supridos pelo marido, por isso seus apetites são despertados quando Inácio aparece na vida dela, olhando-a como nem o próprio marido a olhava. O resultado da ousadia da mulher ao ceder aos desejos sexuais, é a angústia por não ter cumprido com o dever que a sociedade impõe, mesmo que negando seus próprios sentimentos.

D. Severina é seduzida por se sentir desejada por Inácio, enquanto Inácio é seduzido pelos braços dela que ficam à mostra e por ele estar também desabrochando sua sexualidade. O jogo está muito mais na imaginação de D. Severina, já que o rapaz não realiza o beijo ou a reciprocidade do desejo, mas pensa que o vivido estava apenas no campo dos sonhos.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Uns braços. **Contos: uma antologia**. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 298-307.
- D'INCAO, Maria Ângelo. Mulher e família burguesa. In: Del Priori, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 223- 240.
- SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; MARIA PEDRO, Joana (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 16-42.



Literatura e audiovisual: o fantástico em *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles.

PEDRO FELIPE PRAXEDES DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

CICERA ANTONIELE CAJAZEIRAS DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A autora Lygia Fagundes Telles, mais notadamente em seus textos em prosa, tematiza questões cotidianas do povo brasileiro, especialmente no ambiente urbano. Além disso, ela também costuma explorar a psicologia e o íntimo das personagens, seja nos romances ou nos contos, gênero esse, pelo qual Lygia é fortemente aclamada.

Seus contos fisgam quem os lê, a partir da abordagem de assuntos considerados banais da existência humana, mas, a partir de uma ótica singular. Essa singularidade contempla, por vezes, o elemento fantástico, conceito sistematizado por Todorov (2004), para explicar ações não convencionais e inexplicáveis nas narrativas de ficção. Logo, a partir da análise desta noção, esta pesquisa se propõe a identificar o elemento fantástico no conto *Natal na Barca*, presente na coletânea de contos *Antes do Baile Verde* (1970), além de aferir a ocorrência desse elemento na adaptação cinematográfica intitulada *A barca* (2020), do diretor Nilton Resende.

Por intermédio da leitura do material bibliográfico referenciado, e da comparação analítica entre a obra literária e a audiovisual, esta pesquisa obtém o resultado acerca da viabilidade proposta pela teoria da adaptação, e mais especificamente, do redimensionamento do fantástico do conto ao curta-metragem. Desse modo, o presente artigo organiza o progresso dessa compreensão em: O Fantástico em *Natal na Barca*; A adaptação cinematográfica; O curta-metragem *A barca*; e Considerações finais.

A escrita da autora Lygia Fagundes Telles possui um valor estético que é, por vezes, permeado pela ambiguidade, e isso pode atrair o leitor pela curiosidade de compreensão do que se passa na história, tal qual teoriza Pereira (2007), Lygia “engendra o leitor na tessitura do texto, fazendo com que ele promova deslocamentos ao longo de sua leitura”. Mas, realça que ainda assim, o que o prende é a capacidade de “seus textos não proporcionarem ao leitor “uma ‘resignação confortável’ ou ‘conciliação enlevante’ com a realidade [...]”. Ou seja, há uma peculiaridade nessa “não realidade” cultivada e que potencialmente instiga à atenção.

Nesse viés, consideremos que o aspecto da dúvida e do inexplicável é um traço marcante na obra literária da autora, e que por consequência, ele propicia o teor de mistério. A exemplo disso, o conto *Natal na Barca*, publicado na coletânea *Antes do Baile Verde* (1970), se apropria dessa sensação. Nessa história, a narradora é uma personagem que, mesmo sem saber o porquê, está numa barca descrita como “tosca” e “desconfortável”, durante a noite, sob um vasto lago silencioso, e compartilhando o espaço com outros três passageiros, sendo eles: um senhor de idade avançada e uma mulher que carregava e ninava uma criança em seus braços.

No decorrer dessa passagem, a ambientação descrita como “silêncio e treva” se adequa a vontade da personagem, que pretende evitar qualquer tipo de comunicação com os outros passageiros. No entanto, impossibilitada de controlar as ações das demais, cede ao responder uma fala da mulher que segurava o bebê. Sua indagação foi o princípio do diálogo entre as duas mulheres. Falando sobre sua vida, e relacionamentos passados - a mãe - dá ênfase ao aspecto da maternidade, e foca o discurso acerca de seu primogênito já falecido, e da febre que assola seu filho vivo. Ela só interrompe o discurso para acalmar sua criança que chora durante a viagem.

A mãe retoma sua história, e enquanto despercebida olhava para outra direção, a narradora homodiegética se aproxima e descobre o xale do rosto do bebê nos braços da mulher. E ao fazer isso, se espanta ao deparar-se com uma criança morta. Aterrorizada com essa situação, ela aguarda, com um desespero contido, o fim do trajeto da barca:

Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para o chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto. (TELLES, 1970, p.82)

Por fim, ao chegar em seu destino, a mãe desce, deseja um “Feliz natal” e, despretensiosamente, descobre o xale e mostra seu filho à narradora, que mais uma vez se choca ao ver o menino, que desta vez, estava vivo e sem traços mórbidos. Vale mencionar que, apenas nesse momento da narração é que o texto faz menção à noite de 24 de Dezembro, ainda que seja mencionado o “natal” no título. Como vemos em: “Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. — Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço.” (TELLES, 1970, p.83)

Esse princípio de mistério envolvendo a morte ou não da criança está associado à ambiguidade. O que nos leva a associar esse conto de Lygia ao que Todorov chama de fantástico, posto que “o fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem”. (TODOROV, 2004, p.47)

A obra *Introduction a litterature fantastique* (2004), de Tzvetan Todorov, exemplifica:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou

se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p.30)

Assim, o fantástico se manifesta na narrativa quando há dúvidas se os acontecimentos da trama podem ser explicados de maneira lógica, tal qual o mundo real, ou de qualquer outra maneira que fuja aos preceitos convencionais do nosso mundo, logo, pertencendo a outra cosmologia.

Os eventos narrativos construídos pelo conto podem ser considerados fantásticos uma vez que os elementos da história não estão condicionados de maneira a justificar tais acontecimentos omitindo da narrativa o plano da explicação ligada ao senso comum. No texto, a narradora está inserida em uma descrição do ambiente completamente real, ao lado de supostas personagens humanas com ações e discursos humanos e também sofre da vacilação ao não compreender racionalmente como a criança que ela, a pouco, viu morta, agora, gozava da vida.

Por outro lado, o sobrenatural não se apresenta como possibilidade de compreensão de tamanha singularidade, posto que a fé, como uma alternativa que justificasse a ressurreição do bebê, não é tão presente na personagem. Notamos a fragilidade dessa possibilidade do sobrenatural ser definidor dos acontecimentos, quando ela, antes mesmo do momento de clímax, se surpreende com a magnitude que essa suposta “fé” conforta a difícil vida da protagonista, caracterizando-a como não religiosa. Observamos na passagem:

A senhora é conformada. — Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou. — Deus — repeti vagamente. — A senhora não acredita em Deus? — Acredito — murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas... (TELLES, 1970, p.82)

Nota-se, a partir do supracitado, que a narradora ao “murmurar” que acredita em Deus, não possui uma relação de proximidade com a divindade, haja vista que somente ao fim de sua fala com, inclusive, o uso das reticências do texto, percebemos o quanto não era concluída, em sua concepção, a razão de tamanha conformação da outra personalidade decorrente de uma fé tão forte que é capaz de mover montanhas.

Compreendido isso, relacionamos mais uma vez ao que postula Todorov (2004), sobre o lugar central do fantástico, pois se a personagem ou o leitor “[...] decide que as leis da realidade [...] permitem explicar os fenômenos descritos, [...] a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, [...] entramos no gênero do maravilhoso.”

Do mesmo modo, a descrença e a incerteza se manifesta na personagem até o desfecho de *Natal na Barca*, em que não existe um posicionamento definitivo ou plausível entre a personagem ter imaginado a criança morta por uma manipulação indireta de seu subconsciente ao ouvir a declaração da mulher ao seu lado ou, a criança de fato ter morrido e ressuscitado naquela barca, como um milagre na noite de natal. Logo, há pertinência da centralidade impassível de resolução entre o natural e o sobrenatural.

Ao se cercar de elementos que possam potencializar a sensação de dúvida vigente, o texto nos leva à completa inconformidade, que não será sanada, e não obstante, ainda será seguida pelo final da história que retornará à suposta “realidade”, e por se tratar de um conto, há uma adequação equivalente em: retomar rapidamente o sentido do mundo racional e chegar ao desfecho da história após o clímax, haja vista que se trata de um conto que finaliza assim:

Encarei-a. Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. E acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite. Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim reiniciando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível. Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente. (TELLES, 1970, p.83).

Assim, percebemos que, ao fim da narrativa, a personagem exterioriza rapidamente seu embaraço e, após a hesitação, se conforma com a impossibilidade de resolução dos fatos vivenciados e, sem contestação, segue seu itinerário na barca. Nesse caso, há falta da realidade tanto quanto da fé na mente da personagem, a levando por fim, a tolerar o insólito. Essa lógica está consoante à ótica de Calazans (1988), pois o fantástico se manifesta “pela aceitação de uma pesquisa das dimensões da realidade que é homóloga e (não-igual) na sua estrutura.”, nos impondo sem maiores elucidações aos fatos, haja vista que a tendência fantástica é uma “convenção literária que se opõe às convenções ‘realistas’”.

Portanto, esses elementos que constituem a escrita de Telles, indicam o teor fantástico do conto, e na oportunidade de se adaptar à linguagem cinematográfica, necessitam da utilização de recursos próprios dessa linguagem que “explorem a ambiguidade para que ela incite o senso comum ao promover o contato e a coexistência entre insólito e familiar e admitir a interpenetração das noções de real e imaginário.” (SILVA, 2008, p.103)

Através de seus mecanismos audiovisuais, a adaptação cinematográfica do conto *Natal na Barca*, induz à sensação de constante alternância entre a familiaridade/realidade de uma viagem de barca com outros seres humanos, e o fator insólito/imaginativo de uma suposta ressurreição.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

O processo de adaptação cinematográfica se propõe a recriar, de maneira declarada ou não, um texto que sirva de base em outro. No caso de uma adaptação de texto literário, assim como argumenta Silva (2008), essa reconstituição é feita fundamentada na transmutação da matéria verbal - que constrói seu sentido narrativo a partir da abstração e outros elementos selecionados pelo autor - para a iconicidade fílmica, que por sua vez se utiliza de recursos ligados ou não a linguagem

não verbal para produzir seu sentido. Assim, é declarada uma relação entre essas duas linguagens que em função do propósito de narrar, se unem no que chamamos de adaptação.

Tal processo ocorre a partir de um salto da unidade da linguagem textual para todas as outras linguagens adjacentes ligadas ao audiovisual, posto que para que se transmitir um sentido da literatura, é necessário um conjunto de meios que auxiliem a transmutação da mesma ideia, porém, que sejam compreendidas por outras percepções que não apenas a leitura. Dessa forma, a adaptação, “também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, [...]” (STAM, 2006, p.23).

Ademais, esse hibridismo dito por Robert Stam é associado a outros conceitos, numa tentativa do autor de esclarecer o que é, de fato, uma adaptação. Ele relaciona com o conceito de Dialogismo de Bakhtin:

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (STAM, 2006, p.28).

Nessa lógica, confere-se ao produto fílmico a autonomia de se estabelecer enquanto original de sua própria mídia, pois mesmo que faça referência a outra obra, seus mecanismos narrativos e de construção do sentido são distintos, por isso, trata-se de uma retransmissão e não uma cópia ou repetição.

Expandindo o horizonte, Stam (2006), aproxima-se das ideias de Genette, associado à prática da adaptação, a característica do conceito de “Transtextualidade”, haja vista que em ambos há “[...] um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. Ou seja, não é primordial para o texto adaptado conter sua declaração direta da referência.

Em outras palavras, a adaptação não se restringe aos limites do texto base, reproduzindo obrigatoriamente as mesmas personagens, mesmas histórias e mesmas tramas. Diante disso, pode-se declarar que a adaptação ocorre de formas diferentes, podendo se configurar como: “[...] Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011, p.30).

A retransmissão do texto, como outra alternativa, pode denotar suas referências ao nível interpretativo do cineasta, adicionando ou retirando elementos que à adaptação não sejam pertinentes, pois como Hutcheon (2011) também menciona, o processo adaptativo se assemelha ao processo de tradução.

Dado o exposto e compreendidos os ideais e possibilidades da adaptação, é lícito analisar a adaptação cinematográfica baseada no conto *Natal na Barca* (1970), de Lygia Fagundes Telles, e o processo pelo qual o curta-metragem transporta o sentido de mistério do conto, através do elemento fantástico para o audiovisual.

O CURTA-METRAGEM *A BARCA*

O curta-metragem dirigido por Nilton Resende, intitula-se *A barca* (2020), e nele podemos resgatar alguns elementos do conto, tais como a ambientação, as personagens, os diálogos e, sobretudo, o insólito que permeia a história.

Nesse aspecto, cabe à linguagem cinematográfica orquestrar seus recursos em favorecimento - equivalente às suas possibilidades - da reconfiguração dos elementos de sentido que o texto literário em questão possui. Desse modo, por intermédio da iluminação, dos planos e ângulos, da sobreposição de imagens e da sonoplastia, é possível construir nuances que correspondem ao fantástico no conto.

As primeiras cenas do curta mostram a personagem a qual iremos acompanhar de perto chegando no porto até subir na barca. Ela caminha sozinha para o cais, seguindo o procedimento padrão de uma embarcação e, por se tratar de uma viagem à noite, há, na cena, uma ausência completa de iluminação, especificamente dos 45 segundos aos 54 segundos, restringindo a luz à lanterna do celular da personagem que aponta para o lago, sinalizando sua presença ali. A escuridão total, contrastando com a pouca luz emitida pela lanterna, pode suscitar uma atmosfera misteriosa que aproxima-se do fantástico, pois o jogo de sombras na imagem contribui para “uma significação elíptica”, que por sua vez produz uma sensação de confronto com o desconhecido (MARTIN, 2005, p.74).

Além da ausência de luz nessas primeiras cenas, percebe-se que o mesmo elemento contribui na ambientação mística de todo o restante do filme, pois ao concentrar a iluminação na barca, distinguindo-a de toda vastidão escura que é o lago, o filme transmite uma sensação de “lugar singular”, único dentro da alocação real. A claridade restrita manipula os sentidos da personagem, haja vista que, como pontua Marcel Martin (2005), “a iluminação serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos”. De maneira que seja sugerido uma outra atmosfera, uma “menos natural”. E esse efeito só acaba quando a barca chega ao seu destino do outro lado, aos 15 minutos e 39 segundos, consoante a fala da mãe sobre o despertar do filho.

Na sequência, é pertinente compreender o efeito de dualidade causado pelo contraste sobreposto entre os símbolos imagéticos com a fala da personagem. Aos 08 minutos e 47 segundos a mulher que segura seu bebê fala a respeito da saúde dele, sendo este um assunto de teor racional, pois trata-se da condição biológica da criança em estado de febre, e assim como apontada por ela, diagnosticada por um “especialista”. Sequencialmente, aos 08 minutos e 56 segundos, a fala

da personagem muda de teor - agora mais religioso - ao mencionar que independentemente da febre da criança, Deus, figura pertencente à mitologia cristã, “não vai me abandonar”.

Sobreposto a essa fala, a câmera nos mostra dois detalhes da embarcação: aos 08 minutos e 47 segundos, enquanto o discurso possui tema biológico e racional, o foco da câmera nos apresenta um enfeite natalino presente na decoração da barca, sugerindo uma correspondência mitológica, portanto irracional, baseada na religião cristã; em seguida, na cena dos 08 minutos e 56 segundos, também com efeitos opostos, a fala pautada na crença fatídica em Deus como força real e onipresente está ao fundo da cena a qual a câmera foca em uma flor, que, além de ser um elemento pertencente à natureza, a flor é de papel, logo, foi criada em forma (de flor) pelo homem, e teve a matéria (o papel) também forjado pelo homem.

Logo, a montagem de uma cena após a outra e ambas sobrepostas no áudio, juntas, sugerem intencionalmente uma significação de dúvida na narrativa audiovisual, pois a alternância dos símbolos em evidência - no curta-metragem - potencializa essa sensação duvidosa que as cenas promovem entre o racional e o religioso, posto que as cenas unidas dispõem de planos que “[...] mais ou menos arbitrariamente, reunido dois fragmentos de realidade para brotar da sua confrontação um significado mais largo e mais profundo [...]” (MARTIN, 2005, p.123)

Outrossim, é inegável que ao se apropriar da mesma história, *A barca* (2020), carrega consigo o momento de maior tensão e de maior manifestação do fantástico: a vacilação diante do bebê morto. Aos 12 minutos e 56 segundos, em primeiro plano, para que seja possível visualizar o objeto principal de perto, a câmera nos coloca diante da imagem de uma bebê com traços mórbidos de cadáver - acentuado pelas suas cores frias -, mesmo tendo reproduzido, em cena anterior, o som da criança chorando. E na sequência, aos 13 minutos e 06 segundos, outro primeiro plano, porém, dessa vez no rosto da personagem que

vê a criança. Segundo Martin (2005), o uso do primeiro plano confere uma tentativa de aproximação do espectador com o íntimo da personagem, que por sua vez, demonstra de modo contido seu desconforto perante a cena incomum.

Diante de tamanha vacilação, efeito recorrente nas personagens frente ao fantástico, só lhes resta a aceitação do fato insólito, incapaz de resolução definitiva como pontua Calazans (1988), tanto pela personagem quanto pelo leitor/espectador. No curta, esse momento é reproduzido aos 16 minutos e 30 segundos, no momento posterior à comprovação de que a criança, inexplicavelmente, estava viva novamente. No audiovisual, essa conformidade determinada é traduzida por intermédio do plano picado, assim como define Martin (2005), ao explicar que esse plano ao ser uma “(filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno”, pois ao ser apresentada pela câmera em plongée, a personagem é reduzida e diminuída “moralmente”, e Martin complementa que, ela torna-se “um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino”.

Por último, em discordância com a sensação emocional causada pelo efeito da iluminação do trajeto da barca, o som age como impulsionador de um realismo nítido. A sonoplastia do curta-metragem não se apropria de uma trilha sonora instrumental, pelo contrário, usa de *ruídos humanos e palavras ruídos*, sendo eles:

- os *ruídos humanos* entre os quais se encontram os ruídos mecânicos (máquinas, automóveis, locomotivas, aviões, barulho da rua, de fábricas, de estações) as *palavras ruídos* (correspondem ao fundo sonoro humano e são muito nítidas nas versões originais em que as palavras não possuem, para nós, o mínimo sentido [...]) (MARTIN, 2005, p.146)

O próprio som do motor da barca - o som real - emanado pela força mecânica da embarcação, e o barulho provindo de conversas humanas (ao fim do filme), para lembrar ao espectador e as personagens da ficção, que o acontecimento ali, apesar de excêntrico, está no plano do mundo real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

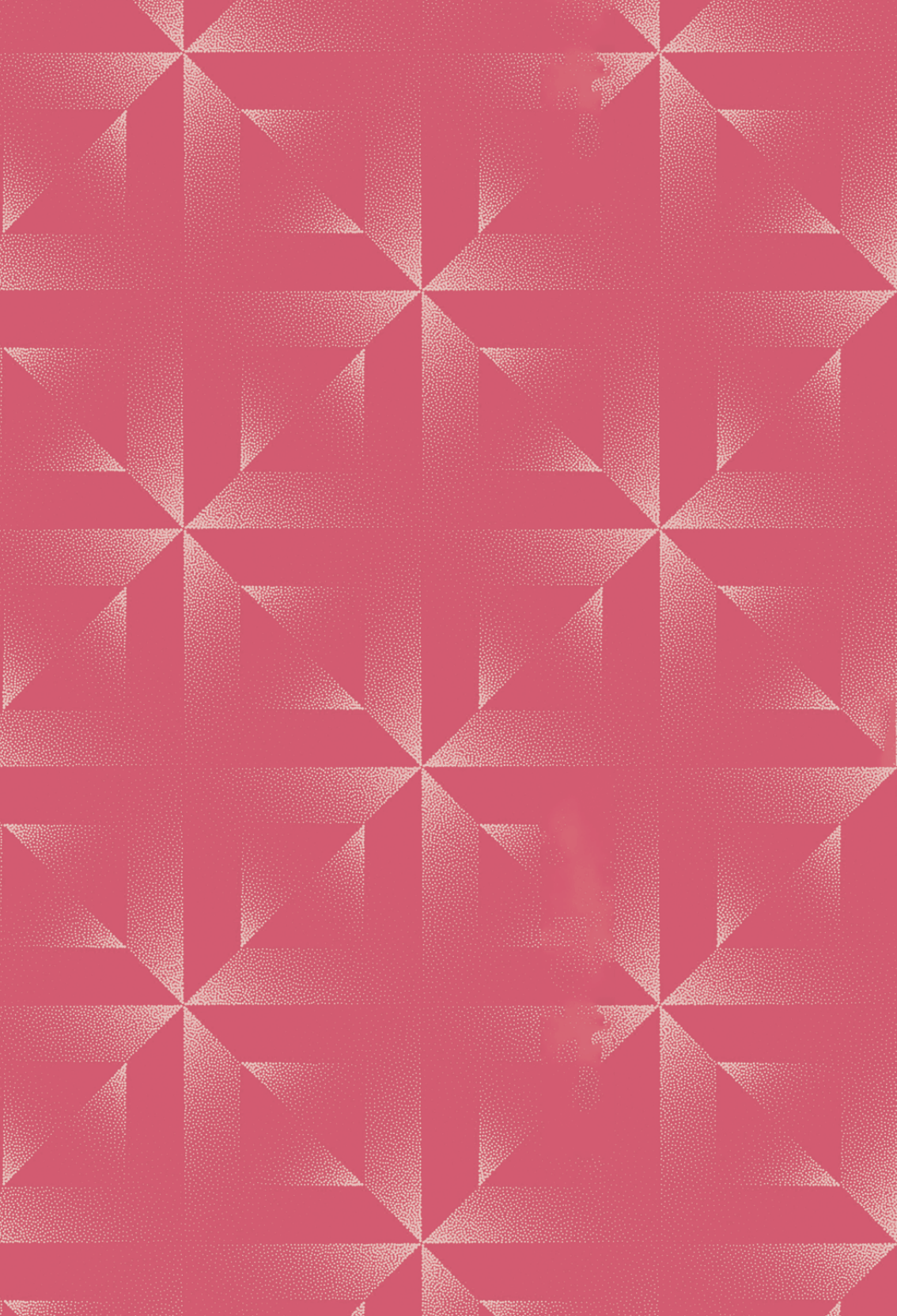
O elemento fantástico pode ser observado no conto *Natal na Barca* (1970), de Lygia Fagundes Telles, posto que a construção da história por meio das ambiguidades na trama se aproximam da sistematização de Todorov, a respeito de uma manifestação, na narrativa, que ocorre no mundo real, mas que não pode ser explicada pela própria realidade nem por leis que fogem da compreensão humana. Além disso, o conto determina o conformismo da personagem perante uma ação insólita, aspecto que entra em consonância com o que pensa Calazans acerca do fantástico na ficção literária.

Ademais, a partir da observação das formas pelas quais o fantástico emerge no texto literário, é possível transmutá-lo para a linguagem cinematográfica, pois o processo de adaptação da literatura para o audiovisual depende, potencialmente, da mobilização dos recursos técnicos peculiares ao audiovisual, permitindo a criação de sentidos equivalentes aos que o conto sugere como parte primordial a ser adaptada, conforme teoriza Stam (2006), retirando o foco da estimada fidelidade do filme com o texto literário.

Portanto, a obra *A barca* (2020), de Nilton Resende, exemplifica tal possibilidade que a linguagem do cinema tem em adaptar a linguagem literária do conto de Lygia Fagundes Telles. Aliás, há também a recriação da sensação de mistério por intermédio dos artifícios de iluminação - ao compor através da luz e sombra uma ambientação ambígua; dos planos de câmera - que nos aproximam da personagem, nos fazendo intuir acerca de seu psicológico conturbado, e também determinam sua passividade frente ao que não se pode explicar; da montagem - que sobrepõe imagens e áudios específicos para construção significativa da ideia contraposta do real e irreal; e por último, a sonoplastia - que se apropria de *ruídos humanos* e *palavras ruídos*, que suscitam o realismo da narrativa. Tudo isso com o fito de comprovar a capacidade do curta-metragem em adaptar o elemento fantástico presente na literatura, em ícone imagético do audiovisual.

REFERÊNCIAS

- A Barca. Direção: Nilton Resende. Alagoas. **Itaú Cultural Play**.2020. 19.min. Disponível em: <https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/5ffc644c2d32c23b33b2938f/62deb8677f-17826462d9b708> Acesso em: 26 de out. 2023.
- CALASANS, Selma Rodrigues. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2 edição. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivros, 2005.
- PEREIRA, Maria Do Rosário Alves . Um estudo da recepção crítica de Lygia Fagundes Telles. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Santa Cruz, Ilhéus. **XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura - Gênero, identidade e hibridismo cultural**. Santa Cruz: Editus - Editora da UESC, 2007. v. 1. p. 1-7
- SILVA, C, A ,C. **A queda da casa de Usher: (re)criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação à intertextualidade**. In: Ilha do Desterro: A journal of English language, literatures in English and cultural studies, Florianópolis, v21, n.51, jul./dez., 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. Natal na barca In: **Antes do Baile Verde: contos**. Editora Bloch, Rio de Janeiro: 1970.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



O abandono parental e a construção da personagem em pequena coreografia do adeus

TÁZIA BEATRIZ GURGEL BRAGA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

MARIA JÚLIA FERNANDES MOURA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

KARLA RAPHAELLA COSTA PEREIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira contemporânea nos apresenta diferentes obras que abordam temas sensíveis à sociedade brasileira, tratando-os de maneira que foge aos moldes clássicos. Esse é o caso de *Pequena coreografia do Adeus*, obra lançada em 2021, pela autora Aline Bei, cuja temática central, em nossa análise, é o abandono parental. De acordo com Dalcastagné (2012), uma das características mais significativas da literatura contemporânea brasileira é o desenvolvimento de um lugar de fala, seja do autor, do narrador, das personagens ou ainda da própria crítica. A autora aqui analisada apresenta uma narradora que conta sua história não apenas de um ponto de vista pessoal, mas uma visão absolutamente singular sobre a construção de sua subjetividade na relação com as demais pessoas com quem conviveu. Quem melhor poderia falar de si e de seus sentimentos? É, então, do seu lugar de fala, de vivência, de experiência que Júlia, a protagonista, fala. Não encontramos grandes discussões universais na obra, apenas se pudermos generalizar as experiências pessoais. É a expressão da micro-história.

Prestando atenção no título da obra, as palavras coreografia e pequena são felizes quando são vistas como um anúncio do que será abordado na narrativa, já que o substantivo coreografia significa a notação dos passos de uma dança; uma dança que será construída por Júlia durante seu relato, no qual cada uma das personagens terá um papel fundamental para a construção do adeus, que pode ser entendido também como o abandono que a protagonista sofre. Se desviarmos o olhar do substantivo e nos concentrarmos no adjetivo que o acompanha, teremos também um importante e cuidadoso recorte: é possível interpretar que a autora nos dá pistas, desde o título, que este não é um relato que fala sobre vulnerabilidade e classe social, tendo em vista que Júlia, apesar de sofrer abandono, não passa fome, não deixa de ir para a escola, não fica vulnerável socialmente; seu abandono é vivenciado psicologicamente. Esta dinâmica pode ser percebida no trecho: “se falavam por telefone sobre o meu comportamento na escola, a pensão ou sobre algum final de semana que meu pai não poderia vir me pegar” (Bei, 2021, p.64).

Pequena coreografia do adeus é o segundo romance da escritora, formada em Letras pela PUC-SP e em Artes Cênicas no Teatro Escola Célia-Helena. A presente obra foi finalista de prêmios como o Jabuti (2022) e o São Paulo de Literatura (2022). A narrativa está centrada na personagem Júlia que constrói, mediante exposição de diversas cenas de sua vida, uma narrativa de sentimentos perante os pais e de como seu relacionamento com eles afetou a sua percepção de si e, consequentemente, suas tomadas de decisão ao longo da vida.

Compreendemos o conceito de formação a partir de György Lukács, que afirma ser

[...] o resultado de um complexo processo de interações, nas quais e através das quais surge aquela unidade indivisível, ainda que muitas vezes contraditória, de determinações psíquico-corporais e sociais no homem singular, que passa a caracterizar sua existência humana do modo mais profundo possível (Lukács, 2013, p. 295).

Conforme a citação acima, ampliando o conceito para pensar a análise literária, é possível compreender como uma determinada personagem de um romance se conforma na caracterização que nos é apresentada. Ou seja, quais as vivências, as escolhas, as influências que a personagem viveu e que a leva a agir deste ou daquele modo.

A partir da percepção do abandono parental sofrido pela personagem Júlia, em *Pequena coreografia do adeus*, e dos sentimentos que ele gerou na personagem, analisamos a construção narrativa da protagonista e procuramos entender como o abandono parental relatado por ela interferiu em sua formação. Para isso, tentamos rastrear os efeitos desse sentimento em sua formação como pessoa e como isso reverberou nas relações que ela foi vivendo até a vida adulta, identificando outros indícios desse abandono parental para além dos sentimentos da personagem, sendo um destes a estrutura escolhida pela escritora durante a edição do livro, a relação elaborada entre sua formação como pessoa e a visão da dança criada durante a narrativa.

Para Antonio Candido, em *A personagem do romance* (1976, p. 53-54), “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. Nesse sentido, focar na personagem é também entender o enredo e os significados que ele pode apresentar ao leitor, por isso entendemos que é Júlia quem carrega as possibilidades interpretativas de sua coreografia.

JÚLIA E O ABANDONO PARENTAL

Em *Pequena Coreografia do Adeus*, a narradora/personagem Júlia aborda os sentimentos decorrentes de uma vivência solitária, relacionada com a falta de demonstração de afeto por parte da mãe e a ausência física do pai, construindo, assim, uma relação de abandono parental que será analisada pela própria personagem ao narrar sua vida e os episódios que a marcam.

Tendo em vista essa percepção sobre si mesma, há aspectos que nos levam a interpretar que esse abandono parental vivenciado pela personagem influenciará sua formação além de suas decisões, considerando que, em muitos trechos, Júlia se voltará para acontecimentos do passado a fim de explicar momentos do presente. Desse modo, exploramos, no presente trabalho, aspectos da teoria narrativa da constituição da narradora-personagem, assim como a sua própria formação como adulta diante dos traumas vivenciados na ficção.

No primeiro capítulo, intitulado *Júlia*, somos apresentados a uma cena marcante na vida da personagem: o dia em que ela flagra seu pai feliz com outra mulher, que não é ela nem sua mãe. A personagem traz à tona sua visão da infância, a dor sentida por ela ao ser invisibilizada e negligenciada por aquele que deveria enxergá-la e suprir, pela maior parte de sua vida, a necessidade de afeto que as crianças possuem para com seus pais. A partir dessa cena, podemos perceber um afastamento que aparece como uma lacuna que a personagem demonstra sentir em relação à história dos seus próprios genitores. Essa lacuna será sentida no não aprofundamento das emoções nem do pai nem da mãe, pois representa o distanciamento que a própria narradora possui para com eles, conforme o trecho: “[...] e ainda que eu caísse de um tobogã altíssimo ninguém passaria a mão no meu cabelo daquele jeito”, evidenciando que mesmo que ela se ferisse fisicamente, não teria ninguém para oferecê-la um afago (Bei, 2021, p. 15).

A focalização adotada pela narradora também é fundamental para que entendamos a formação como personagem. O foco narrativo é, propositalmente, colocado em primeira pessoa, a fim de que os leitores se identifiquem com o que é contado e se sensibilizem, afinal, se fosse o caso de um narrador onisciente, haveria um distanciamento entre quem narra e quem lê; a adoção dessa narradora personagem que analisa a si própria, abrindo seus pensamentos e vivências para os leitores, faz com que haja uma aproximação e, até mesmo, uma identificação

com a narrativa. É possível afirmar que tal ligação entre personagem-leitor pode estar relacionada com a frequência com que o abandono parental é vivenciado na sociedade brasileira, principalmente no que tange a figura paterna.

Assim, o foco narrativo da personagem é construído a partir da percepção de abandono vivenciado por ela, até que esta chegue ao ponto de perceber que a ausência de relação afetiva com os pais, poderia influenciar outras conexões afetivas estabelecidas por ela. As afirmações acima são perceptíveis em trechos como: “[...] minha mãe tinha cheiro de banana sem casca estragando, estava sempre ocupada com os afazeres domésticos e com as demandas emocionais da própria existência” (Bei, 2021, p. 9) e “Eu quis correr atrás deles, matá-los com meu hálito de fogo mastigar aquela felicidade, manter do meu pai apenas o rosto e depois obrigá-lo a dizer eu te amo anda, diga eu/te/amo” (Bei, 2021, p.13). Outro trecho marcante sobre isso segue abaixo.

Então não há segurança com nada e com ninguém? Ao longo dos anos e por trás de cada relação que eu estabelecesse, me assombrava a certeza de que as pessoas se abandonam, muitas nem se amam, se casam por medo da solidão e têm filhos pelos mesmos motivos (Bei, 2021, p.43).

Durante a narrativa, é possível perceber que Júlia deseja desesperadamente sair desse cenário em que convive com os sentimentos instáveis de sua mãe, que desconta em Júlia uma série de abusos sofridos na infância. Nesse ponto, a personagem expõe a reprodução de um ciclo relacionado aos abusos e a falta de afeto de sua mãe. Júlia descobre que sua mãe, Vera, foi abandonada por sua avó e seu avô, ou seja, o ciclo de abandono vivenciado pelas mulheres da família era antigo. A avó de Júlia passou por intensos julgamentos e precisou criar a filha sozinha, tendo em vista que, à época, o homem não levava culpa alguma pelo abandono, apenas a mulher. Esse ciclo pode ser percebido nos trechos que seguem.

[...] lembra, mãe? Quando a senhora entrou no meu banho e me chamou de suja porque a minha calcinha estava amarela do corrimento que eu comecei a ter? a senhora não me levou no médico preferiu me bater” (Bei, 2021, p. 39).

[...] a minha mãe e a minha avó ficaram anos sem se falar (Bei, 2021, p. 44).

[...] quando ele foi embora, praticamente um cantor de circo e também gostava da estrada, era do tipo que jamais viveria em uma cidade única, ele Deixou a minha mãe dentro da minha vó absolutamente devastada (Bei, 2021, p. 44).

[...] quando ela engravidou do forasteiro sentiu que a cidade lhe virou as costas, foi deserdada e passou bastante dificuldade. Trabalhou como doméstica, boleira, depois costureira, e até o fim da vida (Bei, 2021, p.45).

— a sua vó era pior do que eu, Júlia. Mas o que a minha mãe não entendia é que ser menos pior ainda era muito pouco, nós precisávamos de uma mudança radical e pra isso ela não teve forças, a dona Vera nunca soube como se levantar do que lhe acontecia (Bei, 2021, p. 49).

É importante salientar que a narrativa da personagem aponta, muitas vezes, a mãe como uma espécie de vilã. Todavia, é fundamental entender que o que a mãe da protagonista faz é reproduzir esse ciclo abusivo que vivenciou com a mãe, repetindo, também, a lógica das pressões que uma mulher é obrigada a assumir ao se tornar mãe. A maternidade compulsória, em um relacionamento heteronormativo abusivo, pode levar uma mulher ao abandono emocional, econômico e social pelo cônjuge, como acontece na configuração familiar de Júlia. Exercendo a atividade de cuidado sozinha, Vera é a única responsável por transmitir afeto (neste caso, a falta dele), responsabilidade, etc. Isso é perceptível quando Júlia fala sobre seu pai, chegando a ser mais compreensiva para com ele e com seu abandono do que com a sua própria mãe, esquecendo suas atitudes em meio as migalhas de presença que ele às vezes lhe dava: “[...] nós descemos as escadas daquela casa que era outra sem a minha mãe” (Bei, 2021, p. 52).

Metaforicamente, se pode pensar a construção da obra literária *Pequena coreografia do adeus* como uma espécie de dança, uma mecanização de passos, pensados para acontecerem em uma determinada frequência, ensaiada, levando em consideração a própria construção do ambiente familiar que a personagem Júlia apresenta na ficção. Similarmente à perspectiva do abandono parental, podemos notar que há na narrativa dimensões que se parecem com as de uma coreografia, sendo elas um possível recurso utilizado como referência ao estilo dança artística. Esses aspectos se encontram muito bem marcados na obra, sendo eles: o espaço que é narrado os acontecimentos, o tempo, os limites do corpo humano (principalmente o aspecto mental, trazendo enfoque o tema do artigo) e o efeito de musicalidade em toda a narrativa, trazendo como referência o ensaio, *o que é contemporâneo?*, de Giorgio Agamben (2009, p. 1-9) e no livro didático da licenciatura de dança, da Universidade Federal da Bahia, intitulado: dança, corpo e contemporaneidade (2016, p. 10-38), que podemos situar como embasamento no próprio estilo de composição do livro perceptível, por exemplo, no trecho que segue.

Querido diário,

Eu me chamo Júlia Manjuba Terra e não acredito no amor. Se eu pudesse escolher, gostaria de me transformar em uma música [...].

travei nessa fase

senti que estava faltando alguma coisa [...].

Aqui em casa a gente não se abraça, então quando a professora Cláudia me abarcou, porque eu ajudei a carregar os livros até a sala, eu senti um negócio no pescoço, uma vontade de dormir [...] (Bei, 2021, p. 24-25).

Posto isso, podemos situar um novo aspecto resultante dos traumas vivenciados a partir do abandono parental, ou seja, a necessidade de liberdade que a personagem Júlia encontra ao escrever um diário, pois este funciona como uma espécie de válvula de escape, sendo, ao mesmo tempo, um desabafo/reflexo (a liberdade na palavra) do que

sente (colocados nos trechos, nos quais ela expõe sentimentos que não acredita e a forma que são as coisas em casa). Sendo assim, na colocação “querido diário” (Bei, 2021, p. 24), podemos perceber a composição do espaço, dando a entender o local de escrita em que se encontra a narrativa (o diário), porém é notável, no primeiro parágrafo, a mudança da fonte para itálico, como uma espécie de introdução a algo que irá se suceder. Tal como esclarece Iannitelli (2004, p. 30) “a técnica da coreografia é uma forma de desenvolver habilidades de dança e o domínio dos seus elementos [...]”, tudo isso adentrando na forma como se apresenta a pausa contínua na escrita e estilo: (travei - enter, nessa fase - enter, senti que estava faltando algo - enter/espaço) como se, de fato, estivesse antecipando cada ação que iria acontecer, criando um cenário e, logo após, realizando uma ação (caracterizando/roteiro de um tempo), concretizando assim a construção de uma coreografia.

No que tange aos limiares e à exposição dos aspectos do corpo humano, temos a presença de expressões de sentimentalismo, exposição de sentimento para como sua infância, principalmente em relação a convivência com seus pais e seu respectivo tratamento para com ela: “aqui em casa a gente não se abraça [...]” e “o que me deixa triste é que meu pai me abandona muito. A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar” (Bei, 2021 p. 24). Já para Giorgio Agamben (2009), nos coloca a musicalidade como efeito está de complemento disso, na qual teremos a introdução, o espaço que se insere os fatos, o tempo, os aspectos humanos psicológicos e a criação do espaço e desenvolvimento.

Esses fatores influenciam diretamente quando realizamos a leitura da obra, pois a caracterização dos poucos “versos” em cada linha e a composição da narrativa em prosa poética, trazem uma visão/ideia de aproximação para com a narradora, para assim, entendermos os acontecimentos e principalmente para compreendermos o quão grave se faz o abandono parental na vida e cotidiano da protagonista Júlia e os fatores que irão influenciar em suas relações interpessoais (com as

pessoas ao seu redor), e a forma disfuncional de ver o mundo (tanto na infância, quanto na fase adulta).

Desse modo, na composição narrativa da personagem Julia, podemos notar muitas barreiras, cargas de outras pessoas (mãe e pai) que ela carrega, no sistema denominado família. Suas vivências e traumas são uma pequena parte das diversas formas de abandono parental, neste caso, o psicológico. Tais vivências geram relações interpessoais falhas, pois traumas familiares podem afetar a capacidade de estabelecer e manter relacionamentos saudáveis, tendo em vista que adultos, traumatizados na infância, podem ter dificuldades em confiar nos outros, podendo apresentar padrões de relacionamento disfuncionais.

Além disso, os traumas na infância podem afetar o desempenho acadêmico e a capacidade de alcançar objetivos profissionais, chegando a gerar uma baixa autoestima e autoimagem negativa; os adultos que sofreram traumas na infância podem sentir-se indignos de amor e principalmente sucesso. É possível notarmos todos esses fatores na narrativa, especificamente o medo de se relacionar amorosamente com os outros e até mesmo estabelecer relações de amizade, a falta de confiança, a falta de interesse em conquistas profissionais e pessoais. Tais circunstâncias se fazem presentes nos seguintes trechos.

Eu gostaria de ter frequentado a universidade, é claro. estudado filosofia. talvez. mas não deu tempo, comecei logo a trabalhar em um Café [...] (Bei, 2021, p. 124).

[...] só tive coragem de contar pra minha mãe no dia da mudança. fiquei com medo de que ela estragasse tudo, e também não encontrava as palavras certas para dizer isso, mãe estou indo, me sentia muito Culpada por deixá-la assim, Sozinha (Bei, 2021, p. 130).

e o mal-estar é mútuo , as duas vêm de mundos tão distintos que vejo nascer entre bocas um muro que só cresce (Bei, 2021, p. 134).

[...] eu gostaria que fosse mais fácil estar com ele. como é fácil pra mim conversar com o Vegas, por exemplo. por que será que estranhos sempre nos pesam menos? talvez por serem terra desconhecida, é o que abre espaço para nossa imaginação [...]” (Bei, 2021, p. 139).

A falta de confiança e a instabilidade abordadas aparecem em uma outra cena, na qual a personagem se mostra evasiva e chega a se autossabotar ao negar um convite que lhe é feito.

[...]— escuta. — ele disse. — eu estou de moto, não quer dar uma volta? a cidade está muito bonita. — agora? — agora, claro! você tem algum compromisso?— puxa, na verdade eu... tenho, sim, umas coisas pra resolver (Bei, 2021, p. 191).

Apesar de não ter nenhum compromisso marcado para resolver naquele dia e naquela hora (véspera de Natal), a personagem não aceita o convite que lhe é feito por medo de ser abandonada, pois o jovem que a convidou iria embora da cidade em breve “[...] logo ele vai embora, Júlia, mentalizei na calçada enquanto nos despedíamos com um aperto de mão que acabou virando um A b r a ç o” (Bei, 2021, p. 186). Ao demonstrar o medo de se conectar com o objeto de afeto que aparentava estar, igualmente, interessado nela, Júlia demonstra que o medo do adeus acaba virando uma constante em suas relações, influenciada pelo próprio relacionamento que vivia com seus pais que constantemente se ausentaram, afetivamente e presencialmente, argumento desenvolvido até aqui.

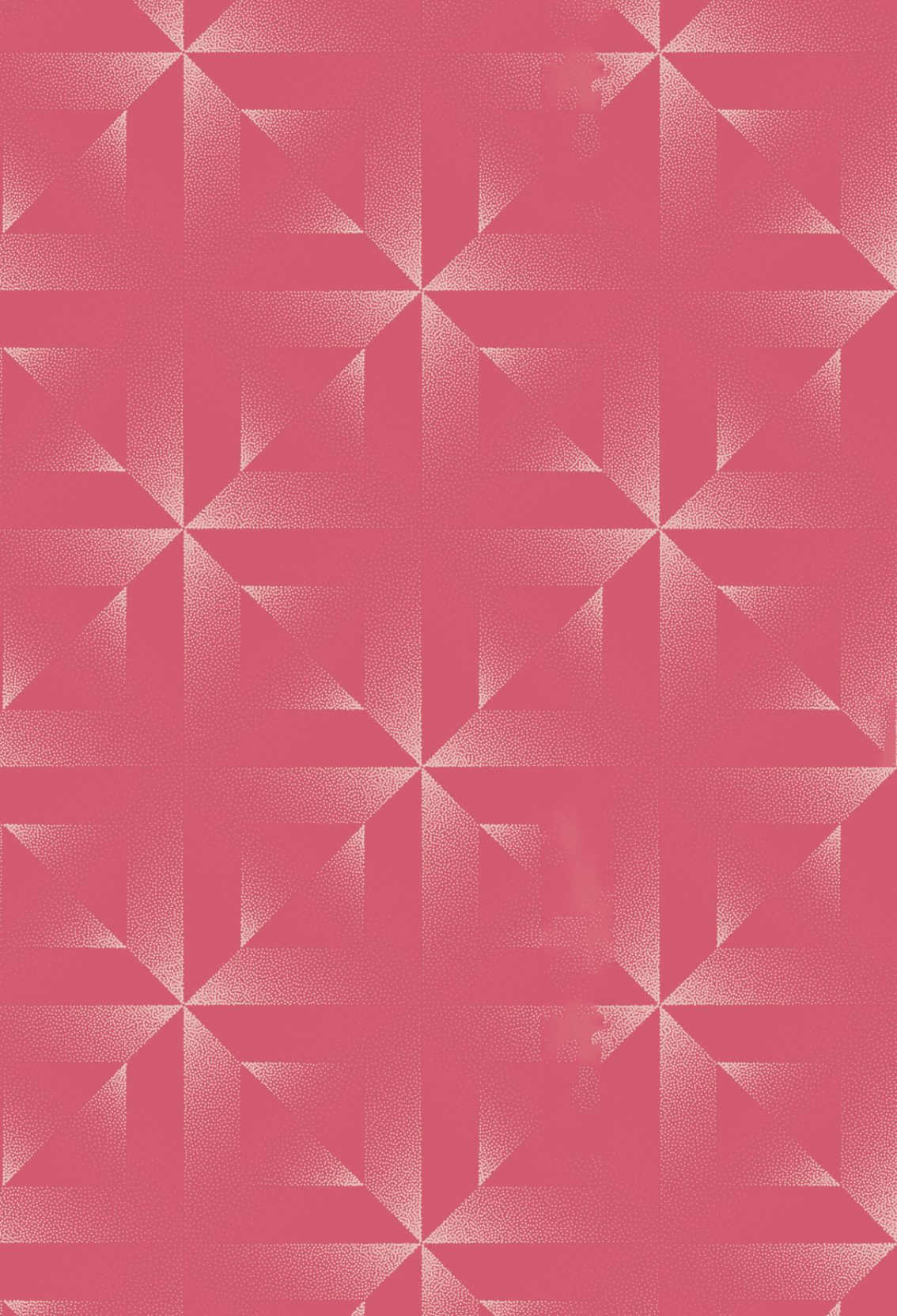
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, exploramos a complexidade e a profundidade do tema abandono parental, na obra *Pequena Coreografia do Adeus*, de Aline Bei. Ao longo desta análise, pudemos perceber como a autora apresenta as emoções, os dilemas, juntamente aos impactos que o abandono parental causa nas vidas dos personagens e, por extensão, nas vidas reais das pessoas que enfrentam essa realidade. Em viés, a literatura serve como forma de desenvolver um papel fundamental ao dar voz a experiências, muitas vezes, silenciadas (abandono parental, por ambos os lados) e ao promover a compreensão acerca do meio social.

A empatia para com o pai e a antipatia para com a mãe são frutos de uma cultura que delega à mulher a maternidade como algo natural, mas, para a sociedade, a figura masculina é isenta de quaisquer responsabilidades. É possível perceber como a personagem Júlia sofre e passa a se auto abandonar, negligenciando suas vontades, muitas vezes, se auto sabotando por temer sempre a volta do abandono que sofreu com seus genitores quando criança. Assim, a personagem desenvolve sua própria coreografia do adeus, evidenciando um ciclo que atinge suas emoções.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?**. Jornal Clarín, 2009.
- BEI, Aline. **Pequena coreografia do adeus**. Ed Companhia das letras, 2021.
- CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem da ficção**. Ed perspectiva, 1976.
- LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social II**. Tradução de Nélcio Schneider, Ivo Tonet e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.
- IANNITELLI, Leda Muhana. **Técnicas de dança: Redimensionamentos metodológicos**. Salvador, Revista Repertório Teatro & Dança n. 7 Salvador: 2004.
- RENGEL, Lenira; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. **Dança, corpo e contemporaneidade**. Salvador, BA: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2016. p. 10 - 38.



O conto “Maria”, de Conceição Evaristo, e a importância da leitura literária no espaço escolar

ADRIANA DO CARMO FERREIRA DOS SANTOS

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

MARIA APARECIDA DE ALMEIDA REGO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

A literatura é um instrumento de possibilidades desafiadoras nos diversos âmbitos da natureza humana, tendo em vista que cabe ao sujeito leitor o papel ativo na interação com o texto literário partindo da premissa de que “a literatura é um exercício de pensamento” (Compagnon, 2009, p. 52).

Em consonância com o professor e crítico literário Antoine Compagnon (2009, p. 24), ao afirmar que “evocando o futuro da literatura, sejamos, portanto, realistas, não derrotistas”, compreende-se a importância da literatura e seu poder de transformação na sociedade com vistas à formação crítica do sujeito.

Desse modo, entende-se, ainda, que a literatura tem o seu poder libertador, instrutivo, que educa deleitando, e, portanto, tem sua função humanizadora (Candido, 2011; Compagnon, 2009).

Destarte, este trabalho propõe uma reflexão acerca da formação do leitor literário tendo como *corpus* a leitura do conto “Maria”, da escritora Conceição Evaristo, que integra a obra *Olhos d’agua* (2016), tendo como objetivo refletir e discutir acerca das relações étnico-raciais por meio do texto literário, contribuindo para a formação do leitor de literatura na escola.

Para efetivação da proposta, adota-se como metodologia a mediação de leitura por andaimagem, defendida por Graves e Graves (1995), além do estudo dos elementos textuais, estéticos e imagéticos da obra.

Propendendo contribuir ao leitor pesquisador novas possibilidades de leitura que versem o tema proposto, qual seja, a discussão das relações étnico-raciais por meio do texto literário, evidencia-se a literatura como ferramenta que possibilita a promoção da compreensão, da reflexão crítica e do diálogo acerca das questões étnico-raciais.

Para corroboração deste trabalho, apontamos como resultado a discussão e envolvimento dos sujeitos/professores da Educação Básica acerca das questões étnico-raciais por meio do texto literário contribuindo para a formação do leitor de literatura (estudante) no espaço escolar.

Na primeira seção, discorre-se sobre a biografia da autora, fonte de inspiração da proposta apresentada, e nas seções subsequentes, a explanação da obra *Olhos d'água* (2016) e do conto “Maria”, cuja narrativa disserta a vida de uma trabalhadora doméstica negra que enfrenta as dificuldades da vida cotidiana, a discriminação racial e as desigualdades sociais.

Abordamos como aporte teórico para entendimento da importância da história da literatura a partir da tríade autor, leitor e crítico, no que tange à estética da recepção (Jauss, 1979), da efetivação, por meio de estratégias da leitura literária como processo de escolarização da literatura (Cosson, 2009) e da produção intelectual contra-hegemônica (Spivak, 2010).

Face ao exposto, justificam-se as contribuições desse trabalho, tendo em vista que possibilitará a valorização da leitura literária na escola, mediante a exequibilidade de ampliação dos aspectos inerentes à relevância na mediação da leitura de literatura, reiterando o uso do texto literário na evocação do leitor na escola, favorecendo a práxis docente frente à formação do leitor.

DESAFIANDO ESTEREÓTIPOS POR MEIO DA ESCRIVÊNCIA:

Conceição Evaristo (1946 -) nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em uma família de classe trabalhadora e foi obrigada, em virtude da vulnerabilidade social, a conciliar os estudos com o trabalho como empregada doméstica. Estreou na literatura em 1990, com obras publicadas na série *Cadernos Negros*¹¹. É *Mestra em Literatura pela PUC-Rio, e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense*.

*A escritora é reconhecida por sua contribuição significativa para a literatura contemporânea. Criou o termo Escrivência*¹² para destacar uma abordagem literária que valoriza as experiências e vozes da comunidade afrodiáspórica¹³, sobretudo das mulheres negras e defende que a literatura deve ser uma ferramenta para dar visibilidade às experiências, lutas e identidade do povo negro.

Por meio do engajamento com a representação da cultura afro-brasileira, a escritora e poetisa lança mão das questões que exploram as relações étnico-raciais, a saber, racismo, discriminação racial, desigualdades sociais, ancestralidade, memória, tradições religiosas, em consonância com o estilo literário peculiar com vistas à contribuição para a literatura afro-brasileira e a literatura feminina negra. Tornando seus escritos como fundamental para dar visibilidade às questões raciais e de gênero no Brasil inspirando inúmeros leitores e escritores.

Com uma escrita carregada de significados no que tange à memória, ancestralidade, cultura e identidade do povo negro, com ênfase na mulher, a escritora afirma que “toda minha criação surge marcada

11 A série *Cadernos Negros*, criada em 1978, é o principal veículo brasileiro de produção literária referenciada na cultura e herança de matriz africana. Organizados coletivamente por escritores e leitores negros ultrapassando mais de quatro décadas de publicações periódicas.

12 *Escrivência* é a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil (Evaristo, 2007, p. 20).

13 Na obra *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, o jamaicano Stuart Hall (2003), aborda a diáspora pós-colonial de maneira complexa e interdisciplinar, considerando-a como uma característica cultural e política em constante evolução. A diáspora africana, portanto, é uma experiência de identidade híbrida e fluida, na qual as pessoas em diáspora constroem suas identidades a partir de uma variedade de influências culturais e históricas.

pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira” (Evaristo, 2017, p. 7), dialogando, consequentemente, com o que defende o professor universitário e escritor Rildo Cosson ao assegurar que “o corpo linguagem, o corpo palavra, o corpo escrita encontra na literatura seu mais perfeito exercício” (Cosson, 2020, p. 16).

E é pela escrivência que Evaristo dá voz às mulheres que são historicamente, culturalmente e socialmente marginalizadas, desafiando as narrativas dominantes que as têm negligenciado e estigmatizado seu potencial por séculos, possibilitando a inclusão dessas mulheres na literatura e na sociedade.

OLHOS D'ÁGUA: UMA VISÃO PROFUNDA E COMOVENTE

Olhos d'água é uma obra de autoria da escritora Conceição Evaristo, lançada em 2014, que desvela, sobretudo, o cotidiano das mulheres negras no Brasil e destaca as complexidades de suas histórias; reverbera a força, a resiliência, a afirmação identitária e a resistência de mulheres em situação de vulnerabilidade social e racial diante das adversidades em detrimento de um país racista.

A obra, vencedora do prêmio Jabuti, em 2015, na categoria contos e crônicas, é uma coletânea de contos que retrata a crueldade das desigualdades sociais e raciais caracterizando, desse modo, uma literatura implicada com a questão dos direitos humanos.

Nesse sentido, acerca dos direitos humanos e o combate às desigualdades, a filósofa, escritora e ativista Sueli Carneiro, salienta que “[...] a prevalência da concepção de que certos humanos são mais ou menos humanos do que outros o que, consequentemente, leva à naturalização da desigualdade de direitos” (Carneiro, 2011, p. 15).

Consoante, *Olhos d'água* permite ao leitor refletir acerca dos direitos violados de um grupo supostamente minoritário¹⁴, trazendo

14 Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2022), 56,1% dos brasileiros autodeclaram-se negros, grupo que reúne pretos e pardos.

uma riqueza metafórica da obra homônima com uma linguagem poética e narrativa pungente, resgatando as experiências das personagens de forma visceral e emocionante.

Reportar-nos-emos ao influente teórico da literatura e da estética literária, cuja teoria defende a experiência estética do leitor em que desempenha um papel fundamental na interação comunicativa entre leitor e obra literária em contraponto às teorias estruturalistas e formalistas predominantemente da década de 1960 (Jauss, 1979).

De acordo com Jauss (1979, p. 69), “a experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”, ou seja, a experiência estética por tratar-se de uma interação dinâmica entre autor, leitor e crítico é influenciada por diversos fatores, quais sejam, as vivências e experiências do leitor, além das expectativas e o contexto histórico em que a obra foi escrita.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que *Olhos d'água* é uma obra que não apenas enriquece a literatura brasileira, mas também é primordial na ampliação do entendimento das experiências das mulheres negras no Brasil, contribuindo para um debate mais inclusivo e crítico sobre a sociedade e a cultura brasileira, com vistas às relações étnico-raciais, por meio do texto literário.

O CONTO “MARIA”: UM ENTRELAÇAR DE SIGNIFICADOS E EMOÇÕES

O conto “Maria” narra a história de uma mulher, de nome homônimo ao conto, trabalhadora doméstica que enfrenta as dificuldades da vida cotidiana, a discriminação racial e as desigualdades sociais; o narrador, onisciente, revela ao leitor os pensamentos, sentimentos e experiências da protagonista enquanto navega pelas complexidades de sua existência como mulher negra, “mãe solo”¹⁵ de três filhos e a identidade subalternizada imposta pelo racismo no Brasil.

15 O termo faz parte das discussões mais amplas sobre diversidade familiar e questões de gênero, também pode variar culturalmente e individualmente, refletindo diferentes perspectivas sobre família e papéis parentais.

Acerca da identidade subalternizada, a crítica literária Gayatri Spivak (2010), argumenta que certos grupos colonizados e marginalizados não têm voz na cultura dominante e, portanto, são subalternizados.

Nesse sentido, o conto “Maria” revela por meio das atitudes e ações das personagens a crueldade estereotipada em detrimento à cor da pele e vulnerabilidade social. Através das circunstâncias vivenciadas pela protagonista Maria, o conto aborda questões como a pobreza, a violência urbana, a hipersexualização¹⁶ do corpo negro no momento em que associam a protagonista à uma mulher imoral quando os antagonistas gritam: “*Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões*” (Evaristo, 2016, p. 42, grifo da autora). Além disso, as dificuldades, desafios e lutas diárias para educar e alimentar os filhos de maneira digna, no entanto, é obrigada a levar para casa as sobras da mesa farta da patroa e o osso do pernil que seria jogado fora.

Ademais, a estrutura da narrativa, o estilo literário, o uso da linguagem, o tempo e o espaço dispostos no conto evidenciam o que defende Gotlib:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. [...] Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (Gotlib, 1985, p. 29).

Em consonância com o exposto, o conto propicia ao leitor refletir acerca das relações de poder e opressão sofridas pela protagonista, desafiando expectativas em relação à estrutura e organização narrativa contrariando às formas convencionais, haja vista a viabilidade de uma visão mais profunda da subjetividade, multiplicidade de perspectivas e/ou da complexidade humana. Tais situações são possíveis de visualizarmos no conto em análise a partir do excerto a seguir:

16 Fenômeno que compreende como caráter sexual a um comportamento ou a um produto que não o seja (Bouchard; Bouchard & Boily, 2005).

Os assaltantes desceram rápido. Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho (Evaristo, 2016, p. 41).

O narrador no decurso do conto possibilita uma exclusão de uma narrativa linear previsível, isto é, o conto “Maria” está inserido em uma proposta de narrativa que questiona e/ou desafia uma estrutura predefinida buscando formas mais experimentais e inovadoras de contar uma história, pois “a sequência dos elos que motivam a ocorrência de um conto tende, também, ao desdobramento, em mil e uma contingências” (Gotlib, 1985, p. 82).

Na narrativa, há também o que é explorado por Spivak (2010, p. 15), no ensaio *Pode o subalterno falar?*, haja vista que “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”.

Portanto, em um entrelaçar de significados, emoções, paixões, subalternidade, racismo, sexismo etc., Maria dialoga com as muitas mulheres negras, sofridas e discriminadas expostas pelo Brasil, apesar de estarmos no Século XXI.

AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NO CONTEXTO ESCOLAR

A intersecção entre as relações étnico-raciais e leitura literária no contexto da escolarização é indispensável para promover um ambiente educacional inclusivo e que estimule o pensamento crítico. Por esse caminho, o reconhecimento da importância da representatividade na literatura pode ter um impacto significativo no desenvolvimento integral do professor/leitor/pesquisador na construção de uma sociedade justa e equânime.

Dessa forma, visando contribuir com a formação docente continuada com possibilidades de leitura que versem o tema proposto, qual seja, a discussão das relações étnico-raciais por meio do texto literário,

evidenciando a literatura como ferramenta que possibilita a promoção da compreensão, da reflexão crítica e do diálogo, adotamos a mediação de leitura por andaimagem, defendida por Graves & Graves (1995), assim proposta: pré-leitura com levantamento de inferências e ideias prévias acerca do texto que será lido, leitura em voz alta e pós-leitura com a proposição de instigar a discussão acerca da narrativa.

Compreendemos a metodologia da andaimagem como fio condutor na mediatização da leitura literária (Santos & Silva, 2021), tendo em vista que “a experiência de leitura com andaimes desenvolveu-se a partir da percepção de uma necessidade educacional que tem suas raízes no senso comum, na experiência de sala de aula e em pesquisas” (Graves; Graves, 1995, p. 01).

Ainda de acordo com Santos & Silva (2021), os estudos de Vygotsky (1999) contribuíram para o entendimento da mediação por andaimagem como um processo que permeia à presença do sujeito mais experiente considerando a Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) que caracteriza-se pela distância entre o que se sabe (Conhecimento Real) e o que pretende-se aprender (Conhecimento Potencial).

Ademais, em interlocução com o que afirma Cosson (2020, p. 47) acerca da literatura que “é um polissistema, que compreende as várias manifestações literárias” em um movimento que é necessário permeiar, por meio de estratégias, o ambiente escolar possibilitando o que ele defende de letramento literário, ou seja, refere-se à capacidade de compreensão, análise, apreciação estética dos diversos textos literários para desenvolver no leitor a ampliação de repertório e o incentivo à leitura crítica e reflexiva como processo de escolarização da literatura (Cosson, 2020).

No que tange à ideia de que todos os sujeitos têm o direito de acessar e participar da produção literária, ancorar-nos-emos no crítico literário e sociólogo brasileiro Antonio Candido ao explorar a literatu-

ra como forma de expressão que reflete a diversidade da experiência humana, desse modo definindo a literatura como “[...] o sonho acordado das civilizações. [...] fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade” (Candido, 2011).

O crítico literário reitera que o direito à literatura não é exclusivo de uma elite cultural ou social e propõe que o acesso à leitura não seja restrito a determinados grupos privilegiados, por conseguinte, ele alega que:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática (Candido, 2011, p. 177).

Assim, salientamos que a literatura como direito universal deve fazer parte integrante de uma sociedade que respeita as identidades e pluralidades do sujeito leitor no espaço escolar, expandindo as vozes subalternizadas conforme ampara Spivak (2010, p. 14), “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a)”.

A literatura que dá voz aos subalternizados também pode ser uma forma potente de resistência e crítica social, desafiando sistemas de poder e opressão, possibilitando questionamentos às estruturas dominantes ao promover a justiça social e racial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apontamos como resultado deste artigo a discussão e envolvimento dos sujeitos/professores da Educação Básica, no contexto do trabalho acerca das questões étnico-raciais por meio do texto literário contribuindo para a formação do leitor de literatura (estudante) no espaço escolar.

Assim sendo, constatamos que a literatura é fator *sine qua non* na promoção do diálogo e da compreensão acerca da equidade racial, contribuindo para a conscientização e a transformação dos sujeitos envolvidos, desde o professor/pesquisador ao estudante da Educação Básica para o fortalecimento de uma sociedade leitora.

Concluimos que a literatura dos subalternizados exige que seja incluída nos currículos escolares visto que a diversidade racial, cultural e social, de forma deliberada e estruturada, envolve a seleção de materiais didáticos, a formação docente de qualidade para desempenho de um papel transformador na construção de ambientes educacionais mais inclusivos e representativos.

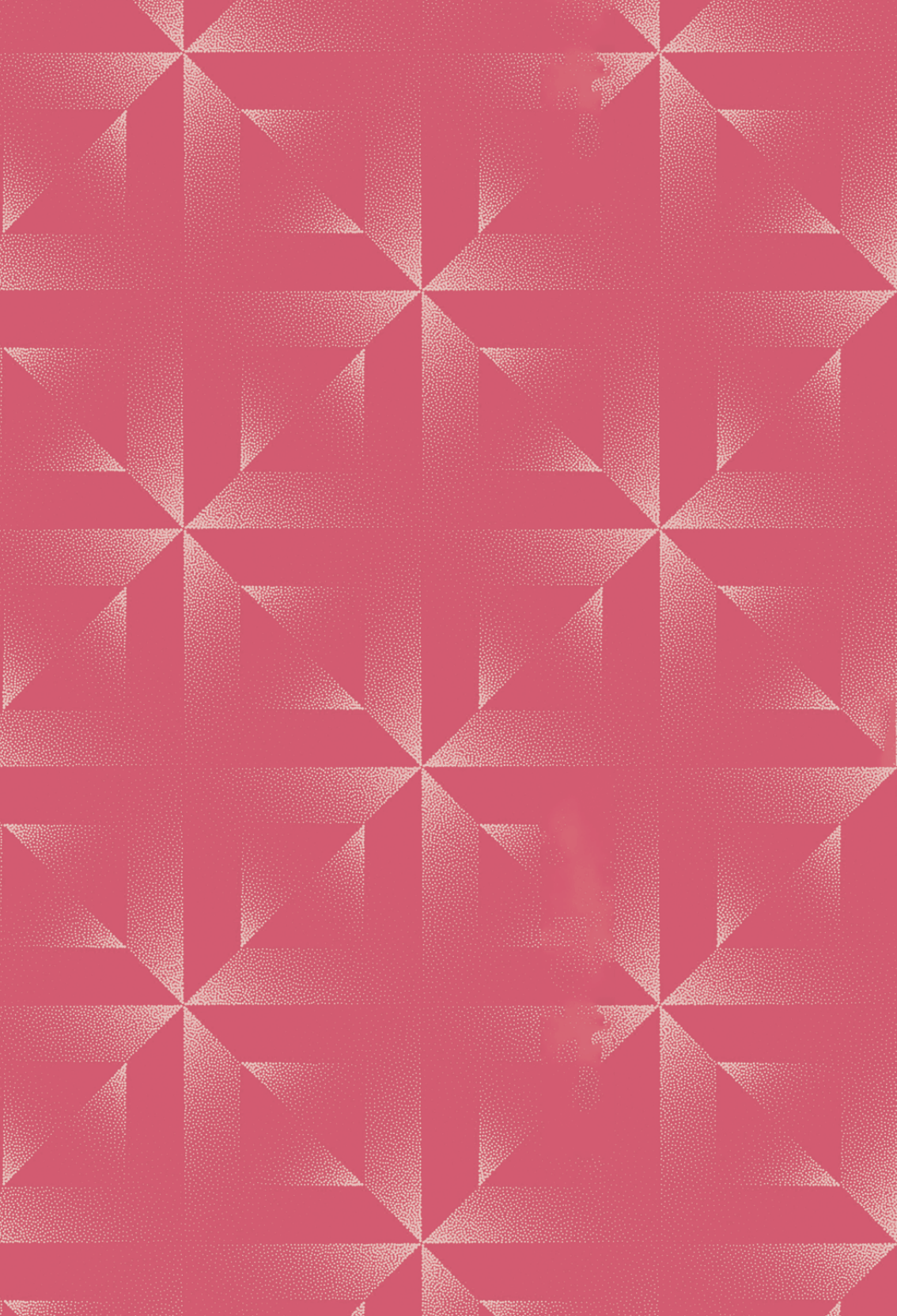
REFERÊNCIAS

- ANTONIO, C. F. **Cadernos Negros**: esboço de análise. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo, 2005.
- CANDIDO, A. **O direito à literatura**. In: _____. *Vários escritos*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- COMPAGNON, A. **Literatura para quê?**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. 2ª. ed. 10. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.
- EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Alexandre, M. A. (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.
- EVARISTO, C. **Olhos d'água**. 1ª. ed. 12. reimpressão. Rio de Janeiro, Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, C. Entrevista a Ademir Pascale. **Conexão literatura**. v. 24, 2017, p. 5-10. Disponível em: <https://revistaconexaoliteratura.com.br>. Acesso em: 15 out. 2023.
- GRAVES, M. F.; GRAVES, B. The scaffoldingreadingexperience: a flexible framework for helpingstudentsgetthemost out oftext. In: **Reading**. UK. April.1995. (Tradução de Marly Amarelha, para estudo exclusivo do grupo de pesquisa Ensino e Linguagem - GPEL - Programa de Pós-graduação em Educação - UFRN).
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- HALL, S. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JAUSS, H. R. et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2ª. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SANTOS, A. C. F.; SILVA, S. F. A voz narrante no texto literário: a experiência estética de leitura com professores em formação. *In: Anais do IV Seminário de Estudos do Texto e do Discurso (SETED): leitura e escrita em qualquer língua, suporte ou perspectiva*. Sulemi Fabiano Campos *et al* (org.). p. 417-428. Natal: Pedro & João Editores, UFRN, 2021.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



Quarto de despejo: leitura literária na escola e diário de leitura como estratégia metodológica

AURIDÉA SANTOS DA COSTA DE MELO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

MARIA APARECIDA DE ALMEIDA REGO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado do Estágio Curricular Supervisionado II, do Curso de Licenciatura em Letras, Habilitação em Língua Portuguesa, do Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy – IFESP, realizado na Escola Instituto Padre Miguelinho, no Bairro Alecrim, Natal/RN, na turma de 1ª Série do Ensino Médio. A proposta pedagógica da escola, enquanto instrumento de reflexão coletiva, possibilita o diálogo permanente entre os processos do ensinar e aprender, desenvolvendo junto à comunidade escolar competências cognitivas e interativas, previstas na LDB de 1996, que orienta a Educação numa perspectiva integradora dos conteúdos escolares com a prática social.

É importante compreender que o Ensino Médio é uma etapa importante na Educação Básica que não pode ser vista apenas como preparação para o Enem (Exame Nacional do Ensino Médio), pois é um momento em que os estudantes, especialmente os jovens, em suas singularidades, devem enfrentar os desafios que definirão boa parte de seu presente e de seu futuro. Por isso, precisam de apoio e atenção para aprenderem a construir expectativas em relação à sua formação, ao seu momento atual e aos seus projetos de vida.

É nesse contexto que o Ensino Médio assume tais problemas com desafios a enfrentar, por exemplo, o acolhimento às juventudes é

uma necessidade nesse processo que deve se traduzir em intenções de práticas educativas no Ensino Médio, como destaca a Base Nacional Comum Curricular – BNCC (2018). Com isso, é importante o investimento na formação integral e na construção e viabilização dos projetos de vida desses jovens. Assim, no Ensino Médio, a área de Linguagens e suas Tecnologias, conforme orienta a BNCC, objetiva consolidar e ampliar as aprendizagens previstas nas competências de Língua Portuguesa, garantindo os direitos linguísticos aos diferentes povos e grupos sociais brasileiros. Diante disso, o componente de Língua Portuguesa, que, por muitos anos, ficou restrito principalmente ao ensino da modalidade escrita nas escolas. Com a implantação da BNCC, passou a integrar a área de Linguagens e suas Tecnologias, assumindo uma visão mais ampla das linguagens e das práticas contemporâneas, sem, no entanto, retirar a importância do desenvolvimento da língua escrita.

Para a análise a que nos propomos neste artigo, o texto se compõe de cinco movimentos: a) desenvolvimento do estágio, principalmente, a etapa de regência, momento em que trabalhamos o gênero diário de leitura; b) conhecimentos sobre Carolina Maria de Jesus; c) breve análise da obra *Quarto de Despejo*; d) análise dos diários de leitura dos estudantes e, por fim, as considerações finais.

DESENVOLVIMENTO DO ESTÁGIO

Utilizamos o Diário de Bordo como recurso metodológico de acompanhamento do estágio, compreendendo-o como instrumento didático e de pesquisa, que foi construído durante o estágio, principalmente como espaço de reflexão sobre as vivências realizadas no contexto escolar ao longo das três etapas do estágio (inserção, observação participativa e regência). O diário é um gênero textual no qual quem escreve conta os acontecimentos do seu dia a dia. São anotações que contêm uma narrativa diária de experiências de pessoas, pensamentos, sentimentos e segredos.

Sobre a escrita diarista, recorremos a prática do escritor Mário de Andrade, na obra *O turista Aprendiz* (1976), que fez reflexões sobre a diversidade cultural do Brasil ao registrar suas viagens pelo país, por exemplo, no registro de sua visita à Natal, em 1928, ao afirmar que:

Natal tem seu futuro enorme como banco de riquezas fundamentais: sal, gado, algodão, açúcar, e como pouso natural das asas europeias. As tradições delas são todos móveis, danças, cantorias. Essa felicidade americana de Natal está se objetivando neste momento como a inauguração do Aeroclube está cheinho. Os aeroplanos estão pintando o sete no ar. As natalenses são bonitas, bem vestidas, os homens de branco, venta o vento calor se agarra mais verdadeira, nenhuma Europa tradicional, te dana um bem-estar de agora (Andrade, 1976, p. 255).

Na citação acima conferimos um olhar objetivo e subjetivo sobre a capital do Rio Grande do Norte no contexto das primeiras décadas do século XX. Ou seja, a prática de escrita diarista possibilita seu autor tecer um olhar reflexivo sobre situações objetivas da observação e foi essa prática que desenvolvemos no estágio ao apresentarmos nossa visão subjetiva sobre o contexto escolar.

No que se refere a experiência de sala de aula, para nós, futuros professores de Língua Portuguesa, é de relevância entender os desafios, as dificuldades e as atitudes de superação e satisfação que o docente vivencia. Para os professores em formação, passar pelo estágio obrigatório supervisionado II é um grande desafio e também uma conquista. Vale destacar que os Estágios têm um papel de articular teoria e prática, numa perspectiva dialógica. Assim, os estágios oportunizam o ato de aprender, por meio do qual o professor pode avaliar o seu fazer pedagógico.

Na etapa de gerência docente do estágio, apresentamos o gênero Diário de Leitura para produção escrita dos estudantes a partir da leitura de uma obra literária. Para isso, recorremos aos escritos de Anna Raquel Machado como base teórica sobre diário de leitura ao afirmar

que “o *diário de leituras* é um texto produzido por um leitor, à medida em que lê, com um objetivo maior de dialogar, de ‘conversar’ com o autor do texto, de forma reflexiva” (Machado, 2005, p. 65 – destaques da autora). Desse modo, o diário de leitura é um texto no qual o leitor vai registrando de forma mais livre possível suas impressões pessoais sobre as leituras realizadas ao mesmo tempo em que o diário é um espaço para registrar sentimentos, além dos problemas de compreensão diante do texto que está lendo e ainda as relações que vai estabelecendo entre os conteúdos do texto e seus conhecimentos e experiências pessoais, suas concordâncias e discordâncias (Machado, 1998).

Em seguida, iniciamos o estudo da biografia da autora Carolina Maria de Jesus, com informações sobre o livro *Quarto de despejo* – diário de uma favelada (1960), outras obras da autora, o momento de Carolina Maria de Jesus com o jornalista Audálio Dantas, em 1958, e alguns fragmentos da obra da autora. A partir desses conhecimentos, constatamos que Carolina escrevia para viver momentos de fuga da vida miserável que levava, dando a essa escrita um caráter documental, a exemplo da citação:

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes brilhantes [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela”. Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia (Jesus, 2007, p.).

Seguimos com os registros nos diários de leitura dos estudantes¹⁷ e pedimos para eles acessarem o livro em PDF com o uso do celular. Como nem todos os estudantes tinham celular, alguns não conseguiram baixar o livro em PDF, então, disponibilizamos o livro físico e um tablete para quatro estudantes. Foi bem interessante esse momento de leitura do diário de Carolina em sala de aula. Aqui faremos a transcrição de um fragmento que chamou a atenção da turma:

17 Confeccionamos bloquinhos com folha de ofício e encadernação identificando o nome e brasão da escola na capa para servirem de diário de leitura para os estudantes.

15 DE JULHO DE 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice.

Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne, 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se.

Passei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doía-me. Comecei tossir. Resolvi não sair a noite para catar papel.

Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto o mercadinho. O ônibus atirou um garoto na calçada e a turba afluíu-se. Ele estava no núcleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco Dei-lhe uns tapas e em cinco ele chegou em casa. Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me. Esperei até 11 horas, um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhrá e deite-me novamente. Quando despertei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: - Vai buscar água mamãe! (Jesus, 2007, p. 9).

É importante destacar a reflexão apresentada por um estudante (no momento da leitura), no que diz respeito a escrita de Carolina de Jesus, que corresponde ao que esperávamos: “Professora percebi que a escrita da autora está faltando acentos nas palavras”. Consideramos Fantástica essa observação, o que nos revela um olhar atento do estudante sobre o registro da língua escrita. Porém, explicamos que a escrita de Carolina refletia o contexto de formação escolar que certamente ela não teve e não era nosso objetivo fazermos correções gramaticais sobre a escrita da autora, mas refletir sobre as temáticas presentes em seu diário.

A partir do comentário desse estudante, discutimos sobre a diversidade de registro da língua portuguesa e a necessidade da prática do registro formal em algumas situações, por exemplo, no diário de leitura que eles estavam produzindo. Ou seja, a prática do letramento que corresponde à consciência de uso língua nas diversas situações sociais. Essa etapa de leitura, registro e socialização foi bastante prazerosa, pois muitos fizeram, espontaneamente, a leitura oral de seus registros do diário de leitura, socia-

lizando para a turma seu entendimento sobre o diário de Carolina de Jesus. Entretanto, percebemos que alguns estudantes, apesar de estarem no Ensino Médio, ainda têm dificuldades de expressarem tanto na escrita quanto na oralidade seu entendimento sobre as leituras realizadas.

Do ponto de vista pedagógico, é fundamental trabalhar a literatura a partir de uma abordagem que considere, por um lado, a diacronia, ou seja, estudo do texto literário por meio de uma perspectiva histórica e, por outro lado, a sincronia, que aproxima autores de diferentes épocas, mas com projetos estéticos semelhantes em relação a representação do objeto literário (Cereja, 2013).

Assim, a partir dessa experiência, observamos alguns aspectos. Durante a leitura: verificar a compreensão de leitura, fazendo indagações para averiguar se os estudantes estão compreendendo o que está sendo lido e, caso haja alguma expressão não compreendida, orientar o estudante a retomar a leitura. Levantamento de conhecimentos prévios: relacionar a leitura realizada com outras leituras anteriores e, quando possível, pontuando questões significativas.

Desse modo, entendemos que a leitura literária, nas aulas de Língua Portuguesa, pode ser vista como ação prazerosa capaz de levar o estudante a fazer reflexões sobre seu contexto e relacionar com outras obras de modo que contribua para sua formação.

Sobre a escrita diarista, o autor não precisa escrever diariamente e pode ainda variar o ritmo de sua escrita. Diante disso, ao registrar o cotidiano de sua leitura/escrita, o diarista assume uma prática frequente colocando em sua vida a presença do texto literário. Nessa perspectiva, o gênero discursivo diário de leitura enfatiza uma prática de ensino condizente com a realidade social e cultural do estudante, estabelecendo uma relação entre o livro lido e a sociedade. Com isso, valoriza uma prática de leitura e escrita na qual o leitor relaciona a leitura com sua própria realidade, uma vez que a leitura literária, enquanto objeto de conhecimento, constitui-se para aquisição de aprendizagem.

Entretanto, embora a leitura e a escrita seja algo de extrema importância, infelizmente, no contexto atual, as escolas têm enfrentado muitas dificuldades para conscientizar os estudantes a desenvolverem essas habilidades e registrar suas ideias através da língua escrita.

Nas turmas que desenvolvemos o estágio, observamos que o contexto pandêmico (2020-2022), com aulas remotas, de certo modo, interferiu nas práticas de leitura e de escrita, apesar de sabermos que essas dificuldades já existiam antes da Pandemia da Covid-19.

CONHECENDO CAROLINA MARIA DE JESUS

Nascida aos 14 de março de 1914, na cidade de Sacramento, no Sudeste de Minas Gerais, Carolina Maria de Jesus veio de origem humilde, neta de um escravizado e um dos oito filhos de uma lavadeira analfabeta. Desde a infância, Carolina mostrou um forte desejo de aprender a ler e curiosidade sobre o mundo, queria saber de tudo que se passava. Carolina não era aceita pelos vizinhos e sofria preconceito dentro da favela pelo fato de saber ler e escrever e pelas oportunidades de sair da favela e ir a reuniões e encontros literários. Assim, sua escrita foi uma grande oportunidade de poder melhorar de vida.

Carolina faleceu no 13 de fevereiro de 1977, aos 63 anos, numa fazenda em Parelheiros/SP, estava cansada, com problemas nos pulmões e relegada ao ostracismo pelo mercado editorial, tendo em vista que os livros publicados após *Quarto de despejo* não tiveram sucesso quanto à sua primeira obra. O fato de suas outras publicações não atenderem às expectativas geradas por sua obra de estreia na literatura, bem como o fato de ser mulher negra fizeram com que a autora fosse esquecida pelo cânone literário.

QUARTO E DESPEJO E OS DIÁRIOS DE LEITURA

Para entender o contexto da obra *Quarto de despejo* é necessário entender o momento histórico e social vivenciado pela autora. A década-

da de 1960 foi um momento de tensões na política brasileira em função da Ditadura Militar que se iniciou em 1964 e teve seu término em 1984. Ainda, foi um período de intensas transformações referente aos processos de expansão industrial e urbanização do país. Vale destacar, a importância da escrita da autora, que diz: “Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a História do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria” (Jesus, 2014, p. 53-54). Diante disso, Carolina Maria de Jesus, já compreendia que a mulher não tinha espaço em quase nada na sociedade brasileira e ainda mais sendo uma escritora. Assim, a mulher tinha um papel na subordinação e secundário nas suas dores e dificuldades.

A escrita de Carolina Maria de Jesus é uma autobiografia intimista nos escritos do livro, além disso a palavra mais repetida é “FOME”. Desse modo, constatamos que essa obra tem um grande valor tanto para estudo literário, quanto para estudo sociológico do país, apresentando uma visão crítica sobre o mundo com aproximação entre linguagem e realidade que se encontram no texto literário. Contudo, a obra apresenta funções política, histórica, social e cultural que precisam ecoar em sala de aula, a fim de garantir que o estudante perceba o significado de estudar literatura brasileira e que compreenda a literatura como parte de sua vida e sua história numa construção simbólica da realidade.

A seguir transcrevemos dois fragmentos dos diários de leitura dos estudantes sobre a obra de Carolina de Jesus:

“Sou mulher negra e de pouca idade, tenho 15 anos, mas já vivi muitas coisas que estão me tornando uma pessoa com mentalidade e perspectiva de vida diferente”.

“No dia 13 de maio é a comemoração da libertação dos escravos e ela [Carolina] defendia negros e brancos e assim no dia 13 de maio de 1958 ela lutava contra a escravatura atual que era a fome”.

Observa-se no registro desse diário a voz do leitor crítico que desenvolve uma escrita contextualizada a leitura realizada, evidenciando o maior inimigo de Carolina que era a FOME e sua condição de miséria em um país contraditoriamente tão rico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar o estágio supervisionado, percebemos na prática educativa do professor em sala de aula momentos de tensões diante da complexa realidade em que os estudantes vivem que nos ensina a refletir sobre a missão de ser educador. Foi uma experiência positiva e proveitosa de conhecimento, mesmo por pouco tempo. Desse modo, constatamos que não é uma tarefa simples ser professor de Língua Portuguesa, mas é possível, o graduando(a), professor(a) em formação, na prática pedagógica do ensino de Língua Portuguesa, transferir seus saberes da graduação às experiências em outras áreas de conhecimento para o campo da educação.

É necessário salientar que o estágio mostrou uma aproximação na relação dos estudantes com os objetos de conhecimentos apresentados pelos estagiários. A partir disso, constatamos que a literatura é um importante recurso para as aulas de Língua Portuguesa. Com isso, as etapas de observação participativa e de regência foram momentos de extrema relevância para nossa formação profissional, além de contribuir e ampliar práticas metodologias, mesclando no processo de ensino-aprendizagem.

Nessa perspectiva, o nosso objetivo em ministrar as aulas não era para que os estudantes lessem somente o livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, mas sim que pudessem compreender a mensagem que a escritora passava. Assim, despertar o gosto pela leitura e formar um leitor com a visão humanizada.

No entanto, se faz necessário que o educador exija de si mesmo buscas constantes para sua prática pedagógica em Língua Portuguesa, pois o docente sempre deve buscar conhecimento, aperfeiçoamento técnico na área da tecnologia e métodos de acordo com a necessidade

de cada turma e ano. Por fim, o momento do estágio é crucial para o professor e sua formação, na qual o estágio tem a vivência do cotidiano escolar, pois a educação precisa de investimento do governo para formação continuada e melhores salário para os educadores, equipamentos e infraestrutura para as escolas da educação básica.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4.ed. São Paulo. Martins Fontes, 2003.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- CEREJA, William Roberto. O dialogismo como procedimento no ensino de literatura. In: **Ensino de Literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. 2ª ed. São Paulo: Atual, 2013.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.
- COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário** 1. Ed., 7ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2023.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática; 2007.
- MACHADO, Anna Rachel. Diário de leitura: a introdução de um novo instrumento na escola. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MACHADO, Ana Rachel. Diários de leituras: a construção de diferentes diálogos na sala de aula. **Revista linha d'água**, n. 18, 2005, p. 61-74. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linnhadagua/>>. (acesso em 26 de jan de 2022).

Estrada para lugar nenhum: o conflito de pertencimento no personagem Adonias, do romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito

GABRIELA GONÇALVES DE SOUSA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MANOEL FREIRE RODRIGUES

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com a transformação das escolas literárias e com a dissolução das delimitações que envolveram as diferentes fases e vertentes da escrita, no decorrer da história literária a criação de personagens passou a ser cada vez mais elaborada, deixando de obedecer a estruturas pré-moldadas e utilizando-se das características da literatura contemporânea. O escritor moderno possui uma liberdade criativa para pertencer ou não a uma vertente. A escrita está mais fluida e mais livre das regras que definiam os gêneros.

Mas, também há aspectos atemporais na criação dos personagens literários. De acordo com Candido (2009, p. 35), “Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que revelam aspectos essenciais da vida humana [...]”. Isto é, as personagens de um romance podem ser construídas a partir de conflitos, dessa forma, apresentando semelhanças com os seres humanos.

Nesse sentido, partindo da premissa de que as personagens de hoje podem ser construídas a partir de fatores comuns a todo ser humano, destaca-se Adonias, protagonista e narrador do romance *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito. Desse modo, a individualidade de Adonias, nesse romance, é apresentada por intermédio de embates internos que são resultados da relação conflituosa que possui com a fazenda em que nasceu, chamada Galileia. Devido a essa neces-

sidade de escolha, Adonias encontra-se em um dilema para definir-se pertencente a algum lugar e, assim, firmar a sua identidade.

Visando isso, o objetivo deste artigo é analisar como os acontecimentos que decorrem dentro do enredo do romance, partindo dos demais elementos da narrativa, atuam para os conflitos internos de Adonias acerca de seu sentimento de pertencimento no mundo. Para isso, usou-se como referencial teórico Brait (1985), Kristeva (1994), Candido (2009), no que tange à reflexão sobre a composição de personagem; Moura e Andrade (2010), Vasconcelos (2013), Pinto (2017) e Medeiros e Pelinser (2020) sobre a discussão e análise literária acerca da obra *Galileia*.

A RUÍNA DO ESPAÇO E DO TEMPO REFLETIDA NO EU

O romance *Galileia* (2008) narra as mazelas da família Rego Castro, no interior do sertão cearense, em decorrência da doença de seu patriarca Raimundo Caetano, que está prestes a morrer. Diante disso, Adonias (protagonista e narrador), Davi e Ismael - primos de Adonias, irmãos entre si e todos os netos de Raimundo Caetano - se veem obrigados a retornar para a decadente Fazenda Galileia (que intitula o livro), onde reside o avô, mesmo com todos os sentimentos angustiantes que os três possuem a respeito dos familiares e do lugar que deixaram há alguns anos. Desse modo, o enredo se dá pela narração de histórias do local, dos familiares e dos antepassados, revelando que a veracidade de alguns fatos ali é questionável.

Os Rego Castro vêm enfrentando a ruína não somente do espaço físico, mas também de aspectos morais e de poder, o que traz à tona inúmeros conflitos; a ruína das casas principais, nos romances desse autor, são um elemento relevante, sobretudo quando acompanham o declínio familiar,

A derrocada familiar pode, portanto, ser vista tanto na fazenda quanto na cidade; tanto no interior quanto na capital do estado [...] a derrocada das casas nos romances de Ronaldo Correia de Brito espelha, pois, o declínio e o desespero dos personagens, que não encontram conforto e não alcançam uma vida plena tal qual imaginada no passado. (Pinto, 2017, p. 7; 13).

Portanto, a decadência que Adonias observa ao retornar para a fazenda reflete diretamente no aspecto de declínio interno do personagem, que se sente cada vez mais perdido e decaído com essa nova realidade que ele passa a enfrentar, tendo que lidar não só com as questões individuais que a situação desperta nele, mas também lidando com os fantasmas despertados pelo encerramento dos períodos de glória, tendo em vista que a morte próxima do avô representa um encerramento de ciclo em sua vida.

Outro fato que merece destaque perante a rejeição de Adonias é o fator temporal, a Galileia parece ter parado no tempo e não acompanha os avanços tecnológicos, científicos e sociais do restante do mundo “[...] Adonias busca ir embora da fazenda [...], indicando, dessa forma, que o espaço habitado pela família Rego Castro é, além de uma casa em ruínas, [...] um tempo arcaico inscrito na contemporaneidade, quase perdido no sertão nordestino. (Pinto, 2017, p. 9). Afinal, a família foi construída em cima de lendas, superstições e histórias com um respaldo teórico-histórico completamente amador, em que diferentes versões foram sendo alinhadas para chegarem a uma versão final da origem, como evidencia o trecho a seguir: “Tio Salomão descobriu nas leituras e pesquisas que as narrativas fantasiosas do nosso antepassado nada mais era do que a história real de um ilustre personagem da comunidade judaica de Amsterdã [...]” (Brito, 2008, p. 26).

Ao final do romance, quando Adonias precisa voltar para a cidade em que reside, Recife, é apresentada uma nova faceta do personagem ao leitor, porque o protagonista que passa todo o enredo rejeitando a Galileia demonstra resistência ao voltar à cidade onde mora, o que evidencia um conflito de pertencimento. Ou seja, a coexistência de sentimentos que entram em combate. Adonias, ao mesmo tempo que possui uma certa rejeição à Galileia também se sente desorientado por uma sensação antiga de pertencer àquele local, isso ocorre devido ao retorno para as suas raízes e pelo despertar de suas memórias.

Adonias assume um constante lugar de estrangeiro, independentemente do local que ele ocupa. Segundo aponta Kristeva (1994, p. 4), “o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia”. Dessa maneira, tudo transforma o protagonista em um estranho no lar, sendo o lar seu próprio eu, que sempre se sentirá deslocado, não importando o local que adote como estadia.

OS PERSONAGENS E OS MOTIVOS PARA IR OU FICAR

“Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas. Para o avô Raimundo Caetano somos um bando de fracos, fugimos em busca das cidades como as aves de arribação voam para a África.” (Brito, 2008, p. 16). Essa passagem do romance é um exemplo marcante dos sentimentos conflitantes que há em Adonias, pois revela que ao mesmo tempo que ele despreza o sertão, ele também é fascinado pelo lugar e, ao buscar melhorias para a sua vida e tentar construir uma família longe e prosseguir em sua carreira de médico, não consegue fazer isso de forma completa, ainda há resquícios de culpa por deixar o lugar de sua origem e que esteve presente durante anos de sua vida. O personagem também sente que está abandonando o avô Raimundo Caetano e as tradições da família.

Um segundo aspecto que interfere nos sentimentos de Adonias em relação à Fazenda Galileia, quando se trata das motivações partidas de outros personagens, é a aproximação com os primos, desde o início do romance, quando eles ainda se encontram no trajeto de carro, no seu retorno à fazenda. Com o passar do tempo, por meio da convivência resultada pela viagem, a conexão que possuía com o primo Ismael reacendeu, Ismael transparece ter uma ligação com Adonias - já que ele é um dos poucos parentes que não o rejeita por ele ser o bastardo da família. Isso pode ser visualizado a partir do fragmento em que Adonias apresenta estar confortável na margem da barragem, ao deitar perto de Ismael, onde ambos divagam sobre o passado:

Arrumo o braço direito sob a cabeça e sonho nunca mais levantar dali.
Isso ainda é bonito.
As vezes é.
[...]
Nós vamos mesmo para um aniversário?
Vamos, Ismael. Um aniversário que virou funeral.
Acho que estamos adiando a chegada.
Talvez.
Então, vamos voltar!
Só desejo isso! Mas não posso.
Brincadeira! Eu sei que não podemos. O avô não merece tanta ingratidão.
E nós não merecemos a angústia de rever a Galileia. (Brito, 2008, p. 43)

Percebe o sentimento positivo que Adonias nutre pelo primo nessa passagem, embora esteja com sentimentos negativos na maior parte da narrativa, pois esse é um dos momentos em que o personagem sente muita felicidade e conforto. Desse modo, interpreta-se uma negação em relação ao seguimento da viagem e, naquele momento vivido com Ismael, evidencia-se a ânsia de permanecer no local, evitando a chegada à fazenda decaída e o retorno ao Recife, um meio termo entre os lugares que sentia não pertencer.

Além disso, é relevante observar que Ismael e Davi funcionam como representação da relação de Adonias com os seus polos geográficos de existência, isto é, a Galileia e o Recife. Ismael representa esse sentimento dicotômico de aproximação e rejeição, representando justamente o que Adonias sente em relação à fazenda; enquanto Davi atua como reprodução no que tange ao Recife, porque, em um primeiro momento, Adonias exalta seu primo Davi e depois o rejeita. Portanto, ele oscila em relação a Ismael; e, em relação a Davi, ele provoca uma brusca mudança de paradigmas.

Ademais, Ismael é o primo que decide ficar na Galileia e possui uma vida problemática e controversa, é ainda de descendência indígena, o que suscita na família um sentimento de que ele figura o atraso e a ignorância, geradas pelo preconceito racial perante suas origens. Davi, por outro lado, representa a modernidade que Adonias encontra vivendo não só no Reci-

fe, mas também em suas viagens internacionais nos tempos de estudante. Sendo assim, Davi é a evocação da modernidade e da intelectualidade, mas que, no entanto, ao final da narrativa, fica em posição de negado por Adonias, e é o único primo a, de fato, sair da Galileia: “Elias partiu com a mulher e os filhos, bem antes da invernada. Davi foi com eles. Nem se despediu de Ismael e de mim.” (Brito, 2008, p. 226).

Sendo assim, com Ismael ficando e Davi partindo, Adonias encontra-se no meio do caminho (literalmente, pois o romance se encerra com ele partindo da Galileia, mas, possivelmente, perdendo o avião para o Recife), evidenciando essa sensação de não pertencimento, pois apesar de Ismael ser estigmatizado pela família, ele pertence ao sertão tanto que sua estadia fora do Brasil é a Noruega, que ele define como um deserto gelado: “A Noruega é um sertão a menos trinta graus. [...] Habituar-se aos desertos de gelo, como nós à caatinga. Acho que as pessoas são as mesmas em qualquer latitude.” (Brito, 2008, p. 73).

Já Davi encontra-se na extremidade oposta ao retornar para a cidade grande, afinal ele pertence a ela, tanto que, no decorrer de toda a narrativa, é mencionado que Davi usa aparelhos eletrônicos, como o computador, em vários momentos, como no percurso até a fazenda, no bar em que eles param no início do livro, durante os encontros gerais da família na sala da Galileia, enquanto o avô repousa no quarto, entre outros. Tudo isso faz o leitor visualizar esse personagem como um indivíduo diretamente ligado às metrópoles, às zonas urbanas, áreas em que a tecnologia avança demasiadamente.

Mas isso nunca ocorre com Adonias, ele tem momentos de ligação com o sertão e também com o Recife, o personagem protagonista nunca age de forma definitiva quando se trata de demonstrar pertencimento a algum lugar. Com Adonias tudo oscila, tudo varia, nas palavras de Medeiros e Pelinser (2020, p. 4), “esse sujeito está sempre em conflito com o seu lugar no mundo, dilacerado em seus pensamentos, pondo em dúvida sua ida à fazenda, ou seu retorno ao Recife”. Como um pêndulo, sua percepção acerca do pertencer sempre hesita em estagnar-se em um dos lados.

Visando isso, a construção de Adonias pode ser observada a partir de uma perspectiva dual, que o faz oscilar entre aceitação e rejeição ao ser-tão em diferentes momentos da narrativa. À primeira vista pode parecer contraditório esse conjunto de sentimentos que se anulam, mas, partindo do pressuposto de que o personagem representa esse arquétipo daquele que não pertence, as atitudes que o envolvem passam a ser uma resolução lógica. Dessa maneira, de acordo com Brait (1985, p. 42), “como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas.”, ou seja, como o bruxo mistura as poções, o autor mistura em Adonias as características que compõem as justificativas do protagonista para atitudes tão conflitantes. Assim, ele é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas [...]” (Hall, 1999, p. 14 apud Moura, Andrade, 2010 p.4), mas que fazem sentido na sua composição de homem angustiado e confuso.

Em vários momentos da leitura, pode-se acreditar que Adonias finalmente se entregará à nostalgia da Fazenda Galileia e passará a ter um tratamento amigável com a casa, com os familiares ou com as circunstâncias, porém logo essa percepção é desfeita por alguma ação dele. Um momento que evidencia isso é a seguinte passagem:

Quando saio para o terreiro, ainda encontro um resto de sol. As costureiras largam o trabalho, felizes porque voltam para casa. Esaú irá levá-las de carro e eu posso acompanhá-lo. Talvez me divirta um pouco, ouvindo conversas amenas. [...]

- Quem de vocês namora tio Salomão? [diz Adonias] [...] A conversa besta me anima. Provoco.

- E Esaú, tem chance com alguém? [Adonias novamente]

Elas se agitam, apontam supostas apaixonadas, e a mais atrevida puxa o cabelo do rapaz. [...] Aonde chegaremos? Se eu continuar a brincadeira, saberei a resposta. As moças querem mais jogo. Eu canso ligeiro das zombarias e me calo. O mau humor retorna implacável. [...]

Sou instável, vario ao sabor do Aracati, o vento que muda do lugar tudo o que existe. (Brito, 2008, p. 170-171)

A variação de humor de Adonias é recorrente, e em praticamente nenhum dos trechos em que isso ocorre a oscilação tem uma justificativa evidente e plausível para as funções lógicas, apenas aparece subitamente, apontando a narração para um novo curso. É por isso que o percurso do enredo parece se alterar a todo momento, enredo e personalidade do personagem em questão oscilam ostensivamente como uma bússola que, ao ter seu campo magnético interrompido, perde o trajeto. Até mesmo a relação com Ismael, que se apresenta relativamente estável no início da narrativa, passa por uma significativa guinada no meio do romance, como já mencionado.

AMBIENTAÇÃO - AS MOTIVAÇÕES SILENCIOSAS PARA O DESEJO DE PARTIR

Em *Galileia* (2008), percebemos um ambiente imerso em muitos aspectos negativos. A ambientação é construída a partir de diversos acontecimentos ruins ou passagens que referenciam algo ruim, a estória está cercada de desgraças: assassinatos, pedofilia, abuso, adultério, xenofobia, preconceito racial, e conforme os primos Adonias, Davi e Ismael se aproximam da fazenda, se deparam com situações miseráveis, o puro estereótipo de uma região pobre, um estigma que assombra o Nordeste. Os primos se deparam com a extrema pobreza, em que crianças recorrem à prostituição para conseguirem sobreviver e as autoridades ignoram os acontecimentos do local onde os caminhoneiros passam, os comércios e casas estão em estados deploráveis. Ademais, a partir da narração de Adonias, nota-se que não somente a fazenda Galileia em si está ruindo, mas também os lugares próximos. No fragmento a seguir percebe-se claramente essa questão:

O lugar se revela através dos sentidos, um cheiro de fossa [...] Ismael estirou-se num colchão, no piso sujo de cimento [...] No banheiro de paredes sujas, sem nenhum revestimento cerâmico, tenho ânsia de vômito por causa do cheiro forte de merda. Lavo o rosto com uns pingos de água que caem da torneira. Água escura e mal cheirosa, nem escovo os dentes. (Brito, 2008, p. 83)

A partir dessa descrição, feita por Adonias acerca do motel em que acordou desorientado depois que tomou remédios e sentiu um sono profundo, observa-se o quão decadente era o estabelecimento, sendo difícil de permanecer no local sem sensações desconfortáveis. O cheiro e a estrutura física estavam em um péssimo estado, assim como muitas outras estruturas que os três primos encontraram pelo caminho e também na fazenda que estava em ruínas.

Uma particularidade que também merece destaque é a dualidade entre tradição e modernidade, já comentada em outro tópico deste artigo. O contraste encontrado por Adonias entre esses dois elementos faz com que ele passe a repelir o interior, o sertão, tanto que uma de suas primeiras reclamações em estrada foi a ausência de sinal para celular, quando ele recorda que no Recife estaria seguindo sua rotina, rodeado de tecnologias: “Nessa hora, estaria em casa [...]. O mundo parece sem assombros, com luzes acesas, televisão ligada, computadores, telefones tocando.” (Brito, 2008, p. 13). Assim, Moura e Andrade (2010) contribuem na elucidação do distanciamento de Adonias diante dessa perspectiva, quando dizem:

Nota-se então que, a postura pós-modernista de Adonias, por exemplo, corrobora e define a história concreta do processo de globalização da ‘modernidade tardia’ no século XXI. Esse processo parece causar não só o dilaceramento da identidade do sujeito, mas de todo um espaço sócio-cultural, ainda que aconteça de modo lento no sertão. (Moura; Andrade, 2010, p. 4)

Ou seja, é possível perceber que a fazenda Galileia e os arredores sofrem de uma “modernidade tardia”, significa que apesar da sociedade passar por diversas evoluções, por exemplo as tecnologias lembradas por Adonias em viagem, o sertão não acompanhou tais avanços.

Logo, considerando a discussão acima, pode-se dizer que por Adonias ter experimentado o que vai além dos limites da Galileia, tendo convivido com os benefícios e mazelas dos dois extremos, há a ten-

tativa de aproximar-se do que ele já possui uma familiaridade antiga, isto é, a fazenda, e de manter-se preso ao que ele já está habituado. Vasconcelos (2013) explica esse sentimento alocado em personagens na prosa diante do fenômeno da volta ao local de origem:

Uma vez marcados pela cultura exterior, os homens “traduzidos” viverão o dilema do voltar sempre, mas não ficar nunca. O fenômeno do partir está intrinsecamente ligado ao mundo globalizado, ao capitalismo, que oferecem ofertas sedutoras de conforto e conquistas. Inevitavelmente influenciados pela cultura original, tornar-se-ão críticos ferrenhos dessa cultura exatamente por conhecê-la de perto. Do convívio com o novo, serão sempre juízes a aferir valores e estabelecer comparações entre os sistemas de sociedade. Seus espíritos heterogêneos se converterão em permanentes adeptos do sincretismo, buscando novas formas de expressão, mais apropriadas às modernidades, desafiadoras do obsoleto e redefinidoras do sujeito social. (Vasconcelos, 2013, p. 66).

Portanto, em consonância com o autor, pode-se perceber as motivações inerentes ao personagem de Adonias em resistir ao sertão, apesar do fascínio que ele mesmo admite sentir pelo local. Estando essa personagem já imbuída na convivência com as metrópoles que vão, inclusive, além do Brasil, a comparação que rodeia os aspectos existentes entre os dois polos de extremidades passa a ser uma característica indissociável de sua personalidade, sobretudo ao ter de enfrentar a volta ao seu local de origem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

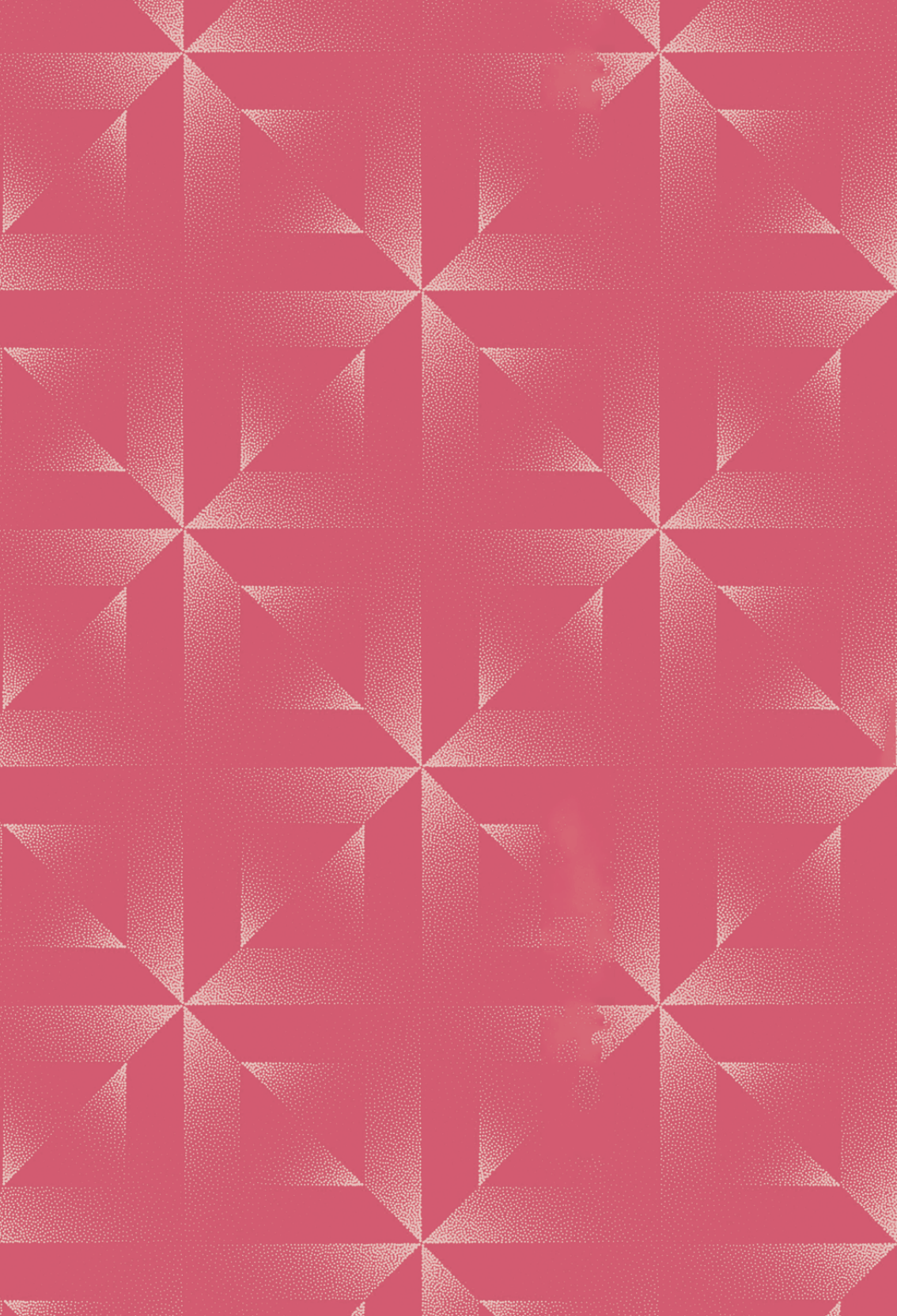
O romance *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, aborda diversas questões extremamente pertinentes, sendo os pontos marcantes da narrativa a ambientação e a construção das personagens. Desse modo, o presente artigo trata como objeto de análise o personagem principal, e também narrador, Adonias, objetivando discutir como determinadas partes do romance influenciam diretamente nos seus sentimentos e comportamentos. No que diz respeito aos outros persona-

gens, é possível compreender as sensações e comportamentos gerados em Adonias, um personagem extremamente observador e descritivo, seja falando sobre os seus próprios sentimentos, descrevendo o espaço físico, a ambientação, as atitudes de seus familiares ou as consequências refletidas na sua forma de enxergar os lugares e acontecimentos e também em sua capacidade de tomar as decisões.

Diante disso, Medeiros e Pelinser (2020, p. 5) conseguem sintetizar bem tudo o que o presente artigo apontou acerca do protagonista, ao afirmarem que “a personagem Adonias passa por toda a narrativa de forma sempre conflituosa a respeito do lugar a que pertence, é um sujeito dilacerado, marcado por uma relação de pertencimento mal resolvida”. Portanto, é pelos elementos que envolvem a narrativa que se observa um diálogo tão bem estabelecido entre os anseios de Adonias sobre seu lugar no mundo e os demais constituintes do enredo.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. A construção da personagem. In: BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática S.A., 1985. cap. 4, p. 52-69.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 240 p.
- CANDIDO, Antonio. Et al. A personagem de ficção. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiro para nós mesmos**. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 207 p.
- MEDEIROS, Hayonara; PELINSER; André Tessaro. O lugar do sujeito contemporâneo no sertão: o tradicional e o moderno em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito. **Navegações**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-9, 2020.
- MOURA, Maria Cândida Santos e; ANDRADE, Francisco Gomes de. X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL. TESTEMUNHOS: HISTÓRIA E POLÍTICA, 2010, Recife. Literatura e Memória: O ser-tão no romance *Galiléia* de Ronaldo Correia de Brito [...]. [S. l.: s. n.], 2010.
- PINTO, André de Souza. A casa em ruínas na obra de Ronaldo Correia de Brito. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). **Criadores e criaturas na literatura**. Belo Horizonte MG: Viva voz, 2017. cap. 1, p. 7-14.
- VASCONCELOS, Carlos Roberto Nogueira de. **Sertão de pedra e argila: Tradição, ruptura e modernidade no romance Galileia, de Ronaldo Correia de Brito**. 2013. 92 f. Dissertação (Pós-Graduação em Letras, Letras) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.



Experiência no ensino remoto: um diálogo com o romance *Iracema*

THEOQUENIDES ODÍLIA DE MEDEIROS

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

MARIA APARECIDA DE ALMEIDA REGO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

A experiência relatada trata-se de um estudo sobre o romance *Iracema*, de José de Alencar, no Componente Curricular Literatura de Língua Portuguesa I¹⁸, ministrada pela professora Maria Aparecida de Almeida Rego, relativo ao 3º período de 2021.1, com 50h/a, desenvolvida no Curso de Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, entre os meses de julho a setembro de 2021, na Instituição de Ensino Superior Presidente Kennedy (IFESP).

Em virtude da pandemia da Covid-19¹⁹ (decretada em março de 2020) as aulas do semestre ocorreram em formato remoto, pela plataforma *Google meet*, com encontros semanais. O ensino remoto também estava assegurado por normativos estaduais²⁰.

O trabalho foi desenvolvido através da sequência didática sugerida pela professora e seguiu a proposta metodológica “Sequência Didática Ex-

18 Ementa: A questão da identidade nacional em países de língua portuguesa: o conceito de Nação e pós-colonialismo. Análise de casos com base na produção literária.

19 Em 17 de março de 2020, devido à pandemia do COVID-19, o Ministério da Educação (MEC) publicou a Portaria nº 343. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-343-de-17-de-marco-de-2020-248564376> (acesso em 26 de novembro de 2021).

20 Portaria-SEI Nº 184, de 04 de maio de 2020. Disponível em: http://diariooficial.rn.gov.br/dei/dorn3/docview.aspx?id_jor=00000001&data=20200505&id_doc=681841 (acesso em 26 de novembro de 2021).

pandida”, sugerida por Rildo Cosson, no livro *Letramento Literário* (2009). Nosso objetivo foi levar aos graduandos o conhecimento obras literárias como estratégias de atividades a serem desenvolvidas na sala de aula pelos futuros professores de Língua Portuguesa, em turmas dos Anos Finais do Ensino Fundamental ou do Ensino Médio, tendo com perspectiva o aprofundamento da literatura brasileira na Educação Básica.

Iracema, além de ser considerada uma lenda do Ceará, é classificada como romance indianista, no contexto do Romantismo brasileiro, com primeira edição em 1965 e escrita por José de Alencar, fazendo parte da trilogia indianista do autor, juntamente com os romances *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874). *Iracema* apresenta ao leitor a história da índia “Iracema”, filha de Tupã, apaixonada por um europeu, Martim. Na obra existe uma mistura de aspectos da cultura indígena brasileira com questões históricas da colonização do Brasil. Um romance escrito em prosa poética, o que dá a obra uma dimensão mítica, de lenda, mitos, mas sempre apoiada em um argumento histórico. Como referencial teórico para a escrita desse relato, utilizamos Cosson (2009); a obra *Iracema*, Alencar (1991); Candido (2012); Buarque (1998) e outros.

UM ROMANCE EM ETAPAS: SEQUÊNCIA DIDÁTICA COM *IRACEMA*

A metodologia escolhida para estudo das obras literárias foi a “Sequência Didática Expandida” (Cosson, 2009), organizada nas seguintes etapas: Motivação, Introdução, Leitura, Intervalo, Contextualizações, Interpretação e Expansão.

No início do semestre, a professora apresentou as obras literárias a serem trabalhadas e dividimos a turma em quatro grupos para organização de seminários, produção de vídeos e textos coletivos. Nosso grupo ficou responsável pelo romance *Iracema* e dedicamos aproximadamente dois meses para leitura do texto literário e organização dos materiais que vamos expor a seguir.

O grupo foi composto por quatro mulheres e, mesmo em sala de aula virtual, no dia da apresentação do seminário, cada integrante se caracterizou de Iracema, colocando algum adereço indígena no rosto, bem como algumas integrantes montaram mural em suas residências para compartilhar com a turma. Essa estratégia serviu para nos aproximar cada vez mais da obra em estudo.

Na **primeira** etapa, “Motivação”, tínhamos que escolher uma estratégia para apresentar a obra à turma, de modo que abordássemos o tema da “Identidade Nacional”. Para isso, usamos um vídeo que já se encontra no *You Tube*²¹, produzido por estudantes do 2º ano “A” do Ensino Médio da Escola Estudo e Trabalho, em Porto Velho (Rondônia). Como se tratava de uma atividade de motivação, não transmitimos o vídeo todo, selecionamos algumas cenas para discutirmos a temática. O vídeo mostra uma interdisciplinaridade com várias áreas do conhecimento, tais como: Artes, História, Geografia, Ciências da Religião, Língua Portuguesa e tantas outras, como também o próprio envolvimento dos estudantes com as obras literárias por serem adolescentes e gostarem de dramatização.

O **segundo** passo da sequência didática foi a “Introdução”, ao qual fizemos uma apresentação sobre o autor José de Alencar, escolhemos alguns elementos biográficos mais importantes de sua vida e suas principais obras literárias relacionadas à obra em estudo. Dramaturgo, romancista, jornalista, crítico e também político, José Martiniano de Alencar nasceu em Messejana (CE), em 1º de maio de 1829. Filho de um senador do império, mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro, tendo vivido também em São Paulo, onde cursou a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, e em Pernambuco, onde concluiu o curso a Faculdade de Direito de Olinda. Alencar foi redator no jornal *Diário do Rio*, ofício que abandonou para dedicar-se à política: foram quatro legislaturas seguidas atuando como deputado do Ceará pelo Partido

21 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=bjwofKlQvhs> (acesso em 26 de novembro de 2021). Este vídeo tem duração de 16:59, está disponível há 7 anos e já teve 44 mil visualizações.

Conservador. Foi também um dos maiores representantes do Romantismo brasileiro, sendo parte da 1ª geração de autores românticos, ligada ao indianismo e ao nacionalismo, preocupado, principalmente, com a consolidação de uma cultura autenticamente brasileira.

Escreveu romances indianistas, urbanos, históricos e regionalistas. Também produziu obras para o teatro e exaltados textos políticos, nos quais criticava a figura do imperador e versava sobre política externa, diplomacia e uma controversa apologia do trabalho escravo.

O **terceiro** passo da Sequência foi a “Leitura”. Nessa etapa, contemplamos a apresentação do romance e socializamos alguns fragmentos da obra com a turma, por exemplo o seguinte trecho:

[...] além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. A virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo de jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nú, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (Alencar, 1991, p.25).

A estratégia de iniciar a apresentação do enredo declamando fragmentos da história desperta o leitor ouvinte a querer ler a obra por completo, pois a literatura cativa o leitor e é acima de tudo apaixonante, nos faz sentir presente na própria obra ao apresentar. Em *Iracema*, algo que nos chamou atenção foi o fato de logo no início da obra se dá todo o desfecho final da história.

O **quarto** passo da sequência é denominado “Intervalo”, etapa indicada por Cosson (2009) como atividade de curta extensão e de natureza variada. Assim, realizamos um exercício de intertextualidade com a canção “Iracema voou”²² (1998), de Chico Buarque de Holanda, transcrita abaixo:

22 Vídeo da música “Iracema voou”: <https://youtu.be/AqrpGN96OC0> (acesso em 26 de novembro de 2021).

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida

Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico

Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita

Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
Iracema da América
(Holanda, 1998).

Assim, apresentamos para a turma pontos de aproximação entre o romance e a canção. A letra da canção representa uma nordestina também chamada Iracema, como a da obra homônima de José de Alencar, que migrou para os Estados Unidos e telefona, supostamente, para o Brasil, se intitulando Iracema da América.

Dessa forma, a canção discorre em quatro estrofes, formadas cada uma delas por: três versos, a primeira; sete versos, a segunda; quatro versos, a terceira e três versos, a quarta; que nos dão a amplitude de sentimentos e as ações experimentadas pela Iracema contemporânea.

Na primeira estrofe, encontra-se o adjetivo, em função prediativa: lépida. Ao consultarmos o dicionário, encontramos o registro que se trata de alguém “engraçado”, “jovial”, próximo, para nós, no contexto, de uma pessoa “desavisada”, que “não sabe o que vai encontrar”. Isto é,

Iracema chega à América (Estados Unidos), cheia de esperança, sem ter vivenciado ainda a condição de mulher migrante em um país central.

As duas estrofes seguintes nos dão informações precisas sobre as intenções da nordestina. Sua intenção é de crescer enquanto pessoa e estudar canto lírico, mas só lhe resta de concreto o seu relacionamento com um “mímico”. De modo bastante pertinente, o compositor coloca a condição vivida pela migrante, que, para ser precisa, desenvolver habilidades de sobrevivência, que se aproximam do teatral. Na última estrofe da canção, o compositor retoma a caracterização adjetivada sobre Iracema, em que o adjetivo, em função predicativa, volta à cena, não para falar do progresso vivido pela personagem, mas para nos dar notícias de sua pobreza.

Para se comunicar, supostamente com o Brasil, se utiliza do serviço telefônico “a cobrar”, porém, diferentemente da primeira estrofe, em que se apresenta lépida, agora está afoita, predicação próxima de angustiada pelo fato de não ter alcançado o progresso pessoal esperado.

Retornando ao romance de José de Alencar, encontramos Iracema em harmonia com a natureza tropical, é filha do pajé, apresenta conduta moral irrepreensível e ocupa lugar de destaque na hierarquia de sua tribo, pois está destinada ao culto Tupã. Mas, fica restrita ao seu local de nascimento e acaba condenada à morte, após o contato com o colonizador.

Já a Iracema de Chico Buarque consegue mover-se dentro do continente americano, mas não alcança a promoção esperada pelas vicissitudes enfrentadas. Essas são produtos de instâncias moventes, que se radicam em um contexto pleno de assimetrias de toda ordem, que envolve: nação, gênero, classe e etnia, atravessadas pelo econômico e pelo cultural, que vão muito além das aspirações do individual (Sacramento, 2012).

Sobressaem na letra “Iracema Voou”, questões como migração da mulher de país periférico, como o Brasil, ou de qualquer um da América Latina, para outro central, atrelado ao modelo do neoliberalismo, em uma economia globalizada. Desta sorte, acena-se com a diferen-

ça como forma de entendimento da identidade nacional. Do mesmo modo, as identidades de gênero presentes explicitam uma coordenada outrativa de ver a mulher brasileira sendo também síntese de várias etnias (Sacramento, 2012).

A canção de Chico Buarque “Iracema voou” nos remete a questão da inocência de Iracema, que por sua vez é a representação indianista. No quinhentismo, os selvagens ameríndios sofreram grande influência dos europeus, por meio de trocas dos seus recursos naturais, por objetos, tais como: espelhos, facões etc. Esse processo vem se repetindo até os dias de hoje, no século XXI. A América é conceituada como a América do Norte, precisamente os Estados Unidos. A nação brasileira, que já foi subjugada a Portugal, hoje, no contexto da geopolítica mundial, pode ser considerada uma colônia da potência capitalista Estados Unidos.

Nos versos “Iracema voou / Para a América / Leva roupa de lã / E anda lépida” notamos o brasileiro saindo de suas terras indo até ao território norte-americano, onde o clima é diferente, mais frio e, consequentemente, será necessária uma boa roupa de lã. Quando diz que Iracema anda lépida, refere-se à realização pessoal dos emigrantes frente os outros costumes e uma idealização de outra cor local que não se concretiza. Desse modo, a Iracema tratada na canção nem sequer domina o idioma de onde se encontra e, por isso, lava chão e ainda sai com um mímico – que é conhecido por trabalhar às margens do asfalto, a fim de um trocado.

O trecho “Tem saudade do Ceará / Mas não muita / Uns dias, afoita / Me liga a cobrar / É Iracema da América” massifica a ideia de que se trata do deslocamento da natureza brasileira para outra nação, num processo de desterritorialização se distanciando de suas origens e nem sempre sente saudades do Ceará, ou seja, vai se naturalizando com o contexto da América do Norte, embora não consiga incorporar o *ethos* do americano, pois jamais o será. É a Iracema da América, que naturalmente, como anteriormente mencionado e a menção à retratação do homem aos moldes da chamada terra *brasilis*.

O **quinto** passo da sequência didática corresponde as “Contextualizações”, referindo as possíveis relações a serem exploradas em uma obra. Para Cosson (2009, p. 85), “o contexto da obra é aquilo que ela traz consigo, que torna inteligível para mim enquanto leitor”. Assim, o estudioso apresenta várias possibilidades de contextualizações, dentre elas estão: histórica, estilística, poética e crítica.

Na **contextualização histórica**, fizemos uma breve abordagem do contexto histórico em que o romance foi criada, publicada em 1865, poucos anos após a independência do Brasil (1822). Essa obra, com tempo, se consolidou com uma literatura tipicamente nacional, o que acabou contribuindo na construção da literatura e da cultura brasileira. A protagonista Iracema representa a heroína idealizada, virgem, sedutora, delicada e ao mesmo tempo forte e determinada, mas que é capaz de se sacrificar pelo homem amado. Lembramos também que Iracema não é “qualquer” indígena, consideramos, de certa forma, “nobre”, pois era a filha do pajé e detentora do segredo da jurema, uma porção utilizada nos rituais religiosos indígenas que era oferecida aos guerreiros tabajaras e que só podia ser manipulada por Iracema. Quando conhece Martim, abandona sua tribo, sua cultura, por amor a esse europeu e, após a união dos dois, torna-se submissa a ele.

Segundo Cosson (2009, p. 86), a contextualização “abre a obra para a época que ela encena ou período de sua publicação”. Desse modo, historicamente, o Brasil vivia o auge da euforia nacionalista, na busca por uma identidade, a partir da mitificação da figura do indígena, “redescobrimo” o Brasil que tomara corpo com a implantação da estética romântica, oficialmente, a partir de 1836.

Os escritores românticos, tanto da prosa quanto da poesia, assimilaram os ideais nacionalistas do romantismo europeu e os adaptaram as condições peculiares de nossa realidade, elegeram o indígena como símbolo nacional. Nesse viés, *Iracema* possui personagens históricos, ou seja, que realmente existiram e fizeram parte da História do

Brasil. Martim (Martim Soares Moreno) foi o fundador do Ceará e Poti (Antônio Felipe Camarão) são exemplos. Além disso, o livro é escrito após a regularização da colonização do Ceará.

Na **contextualização estilística**, apresentamos para a turma as principais características do Romantismo brasileiro, pois “o período literário é um complexo estilístico, uma virtualidade que a obra efetiva de maneira peculiar [...]. A contextualização estilística deverá buscar analisar o diálogo entre obra e período, mostrando como uma alimenta o outro” (Cosson, 2009, p. 87). Por esse ângulo, os românticos procuraram resgatar a chamada “cor local”, enfatizando a força e o lirismo da paisagem tropical brasileira, a nossa linguagem impregnada de influências de dialetos africanos e expressões indígenas. É importante perceber a cor local que o autor imprime na obra ao valorizar os elementos da natureza: pássaros, árvores, animais, a linguagem e o cenário do Ceará do século XVII (Candido, 1992). Assim, destacamos com a turma a presença do nacionalismo; idealização do índio como herói; sentimentalismo exagerado; retorno ao passado; sentimento de religiosidade cristã; a riqueza poética e a valorização da natureza.

Na **contextualização Poética**, Cosson (2009) orienta fazermos um estudo sobre a estruturação e composição da obra. Desse modo, observamos que em *Iracema* predomina uma narrativa de prosa poética. Embora a narrativa esteja estruturada em forma de prosa, ela possui ritmo, musicalidade e linguagem própria da poesia. A paisagem é elemento importante para a narrativa: o espaço geográfico em que se situam as matas selvagens do litoral cearense. A narrativa da obra apresenta-se em 3ª pessoa, ou seja, possui um narrador externo onisciente. Dessa forma, o livro une a beleza estética e sonora da poesia com os elementos típicos da narrativa, como enredo e personagens.

Há, segundo Antônio Candido (1992), uma melodia verbal que conduz o romance, feita de descrições repletas de imagens e de cores que ajudam na fusão da história com os elementos da natureza, característica tipicamente romântica.

A **Contextualização Crítica** é espaço para apresentar “o confronto de leituras no tempo e no espaço é um diálogo poderoso no processo de letramento literário. Ele nos dá a dimensão do tempo e do leitor que as obras carregam consigo no universo da cultura” (Cosson, 2009, p. 88). Dialogamos com a turma a recepção da obra em momentos diferentes. Observamos a ressignificação de aspectos de uma obra como o romance *Iracema* é um tipo de leitura literária que oportuniza ao leitor estabelecer comparações entre crenças e valores do passado à luz do presente. Nesse percurso, discutimos o tema da virgindade por não ser mais um tabu aos jovens de hoje; Iracema quebra os vínculos com a sua tribo para realizar seu desejo de amor, faz de seu corpo desejoso um meio de resistência. Assim, levantamos alguns questionamentos: Essa atitude pode ser comparada com algum aspecto da liberdade afetiva e sexual nos dias atuais? Os jovens ainda enfrentam questões desse tipo? A gravidez no romance *Iracema* é comemorada e ritualizada. Existem formas de comportamento na sociedade atual que possam ser comparadas com os indígenas? Como acontecem esses rituais? O corpo materno de Iracema é idealizado a partir dos sofrimentos do parto e da amamentação conforme o pensamento burguês do século XIX, em que a maternidade implicava em dor e sofrimento. Existe ainda esse tipo de relação? Que valores são atribuídos ao corpo materno hoje?

A última frase do romance *Iracema*: “Tudo passa sobre a terra” (Alencar, 1991, p.103). A forma como a protagonista é lembrada ofusca as inúmeras violências por ela sofridas no livro. Iracema é retratada como a virgem dos lábios de mel, mas quase nunca como a esposa abandonada sem leite nos seios para alimentar Moacir. Os vencedores lembram de Iracema em uma “atmosfera fútil de amenidades e gracejos” (Antelo, 2001, p. 131). Ao mesmo tempo, o romance, ao longo dos seus 150 anos de publicação, transformou-se em um mito incessante: não para de se reproduzir, de se expandir. Iracema, muitas vezes, se confunde como uma própria mata criadora e infinita. Iracema é mãe-

-terra, é mata-virgem, é lábios de mel, é guardiã do segredo jurema. Parafraseando Leminski, “Iracema é um momento de significação ininterrupta: um signo de leitura infinita” (Leminski, 2013, p. 238). Desse modo, consideramos que Iracema não está morta.

Além do seminário apresentado contemplando todas as etapas descritas e comentadas acima, organizamos dois vídeos²³ e disponibilizamos no *You Tube* como estratégia de compartilhar com outros leitores nossa recepção de um dos romances mais celebrados da literatura brasileira, como contribuição de material didático a ser apresentado em outras turmas, tanto na educação básica quanto no ensino superior.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Esse estudo com o romance *Iracema* não foi nosso primeiro contato com a obra de Alencar. Enquanto graduanda no curso de Ciências da Religião, já tínhamos feito uma leitura voltada para discutir a religiosidade presente no romance. Atualmente, enquanto estudantes de letras, lemos a obra com outro olhar, pois somos outras leitoras e o romance se apresenta como novidade pelo fato de nos fazer despertar um leque de pesquisa e estudos literários, gramaticais, sociológicos, dentre outros, sobre a escrita da língua com questões filológica e linguística, já que o texto e o contexto têm relação histórica, antropológica e religiosa (tradições religiosas das comunidades indígenas, com uso de plantas e bebidas durante rituais).

Essa análise visa colaborar com a formação de professores na condição de leitores, a compreender as teorias linguísticas em favor da leitura. Ao analisar o romance de José de Alencar e a canção de Chico Buarque de Holanda, sob a luz a perspectiva dialógica bakhtiniana, como uma forma do dialogismo, percebemos a voz de Alencar no discurso do compositor Chico Buarque. Portanto, podemos afirmar que Chico Buarque foi leitor de José de Alencar e a canção foi composta a partir do romance ou seja, um texto se constituiu a partir do outro.

23 Links: <<https://youtu.be/kfvx0D-ODF4>>; <https://youtu.be/02T7eNmkbPO> (acesso em 27 de novembro de 2021).

A relevância da experiência de se trabalhar a obra *Iracema* para a vida profissional é poder contextualizar com os dias atuais, comparando com a mulher indígena hoje, massacrada, sem-terra e sem identidade, muitas vezes sem forças para lutar, viver ou defender seu povo, suas raízes, suas origens, etc. A responsabilidade do professor em trabalhar essa obra é levar o estudante a pensar e refletir sobre problemas que surgem na adolescência como a gravidez indesejada, o uso de preservativos, a fuga de casa e da família que acontece diariamente pelos adolescentes e muitos outros assuntos.

E, de modo geral, consideramos que Iracema não morreu, pois ela representa as muitas mulheres que vivem nos diversos “brasis”, que sofrem, lutam e dão a vida pela sobrevivência dos filhos. Iracema está viva!

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema* (1865). São Paulo: Ática, 1991.
- ANTELO, Raul. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Iracema voou* (1998). Chico ao Vivo, CD duplo. Rio de Janeiro: Universal.
- CANDIDO, Antônio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.
- HAESBAERT, Rogério. *Identidades e territórios: questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: Acces, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- < <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-musica/2591487>>. Acesso em 05 de novembro de 2023.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2008.
- SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Iracema Voou?! In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 24 (dez. 2012) – 1-150. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa> (acesso em 13 de julho de 2023).
- Anais do 10º SALÃO INTERNACIONAL DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO - SIEPE Universidade Federal do Pampa | Santana do Livramento, 6 a 8 de novembro de 2018.

A figuração feminina e a beleza em *Saci pau-brasil*, de Eulício Farias de Lacerda

ELDIO PINTO DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta analisar aspectos da figura feminina em *Saci pau-brasil* (1992), de Eulício Farias de Lacerda. Neste sentido, será exposto sobre como o feminino está presente na narrativa euliciana. Portanto, tem-se como objetivo identificar as posições ocupadas por mulheres em *Saci pau-brasil* e que mulheres lutam contra o preconceito, seja social, racial, ideológica, religiosa etc. É importante destacar também que a mulher, em especial, possui uma característica comum que é a vaidade em relação a sua beleza. É importante destacar o valor da mulher na sociedade, sendo que na narrativa de *Saci pau-brasil*, a mulher é um elemento especial, que faz com que o herói sonhe com um amor idealizado e que, por algum momento, se realiza com um relacionamento que se efetiva com Maria Xirinha.

É notório que há padrões de beleza feminina que, quase sempre são responsáveis por constituir ou intitular se uma pessoa é ou pode ser encaixada em determinados lugares, situações e “moldes”. Isso causa certa inquietação, pois, como é sabido, existem casos complexamente mais sérios onde pessoas nitidamente insatisfeitas com seus corpos, aparências e estilos de vida buscam incansavelmente a melhoria destes aspectos. No que diz respeito a esta busca por alcançar esses padrões exigidos pela sociedade, o leitor constrói uma imagem de beleza para a mulher através da narrativa. Assim, *Saci pau-brasil* vive uma aventura em busca de sua amada, seu desejo é ter uma mulher sempre ao seu lado. Daí a figura feminina expressa a imagem de uma mulher idealizada pelo desejo, para

o prazer a partir da beleza. Eco (2004, p.193) já se perguntou: “Que cânones, gostos e costumes sociais permitem considerar ‘belo’ um corpo?” Na questão suscitada, a resposta expressa diversas percepções do belo. E o que seria belo na narrativa de *Saci pau-brasil*?

Destaque-se que cunhã significa mulher na língua indígena. A mulher indígena tem uma capacidade de lutar e guerrear, seja na luta por territórios, pelas florestas, pela família e pelo trabalho. Em *Saci pau-brasil*, a cunhã representada por Maria Xiranha é a mais bela mulher que aparece para o herói e que, por conta de sua beleza, enfeitiça-o de desejo. Maria Xiranha expõe um empoderamento feminino, atraindo e controlando *Saci pau-brasil*, ela é uma mulher que se sobressai na narrativa, mostrando ao herói um caminho a seguir. Maria Xiranha reforça a resistência indígena, que vem pelas mãos das mulheres, ela foge do herói, abandonando-o. Isso faz representar que a mulher indígena tem a força igual a das demais mulheres, ou seja, uma mulher que resiste ao poder masculino, que resiste à aos desejos do herói, e que está na sua jornada rumo à existência para ser uma mulher independente.

Portanto, esta análise está centrada na figura feminina de Maria Xiranha, tentando estabelecer a concepção da beleza, desta forma termos como referencial teórico Freitas et al (2010), Tavares (2012) e outros.

MARIA XIRANHA, UMA MULHER COMO REALIZAÇÃO DE UM SONHO

Saci pau-brasil, de Eulício Farias de Lacerda é história do filho de Macunaíma e Ci-estrela: “Quando Rei Nagô diminuiu o tamanho da Noite, Ci-estrela que tecia a rede de dormir com os próprios cabelos pariu um curumim encarnado que era filho primogênito do imperador-herói Macunaíma e seus papagaios”. (LACERDA, 1992, p. 9). Vemos a exaltação ao nascimento de *Saci pau-brasil*, refletindo numa lenda que se passa nas tribos indígenas.

Em primeiro lugar, o narrador apresenta *Saci pau-brasil* para o leitor como se expressasse uma crônica do nascimento (A crônica do

pajé), é cantado vivas para o herói, mas como uma recordação ao seu pai Macunaíma, o grande pajé é Mário de Andrade:

Despertou sua atenção principalmente o livro das crônicas da autoria do pajé Mario de Andrade. Segundo o relato daquele pajé, outro irmão antes dele (um curumim também encarnado) tinha morrido ainda nos cueirinhos com o veneno da Cobra Preta que chupou o leite do único peito vivo da mãe, e na corvina do mesmo nasceu uma plantinha frutífera que os técnicos da corte a transformaram na beberagem muito do gosto do povo denominada guaraná. [...] (LACERDA, 1992, p. 10).

Este relato já nos deixa nítido que a figura de Macunaíma e a importância de Mário de Andrade para que se concretize essa narrativa, pois Saci pau-brasil é filho do herói sem caráter. Nesse sentido, o narrador faz destaque que ao ser relacionar com Ci-estrela, a Mãe do Mato, com ela tem um filho, porém morre ainda bebê. Após a morte do filho, Macunaíma fica muito triste por perder o filho e, consequentemente, a amada, tendo como única recordação um amuleto chamado muiiraquitã que ganhou de Ci-estrela.

No que concerne a figura feminina, temos que Saci pau-brasil quer uma cunhã, ele também é muito namorador e como o pai tem como virtude a preguiça, uma das heranças de do falecido. O narrador destaca Saci pau-brasil como “o novo herói” como recordação de Macunaíma. Vejamos:

O NOVO herói resolveu agora pôr em prática uma das virtudes que recebeu do seu falecido como herança. Moído ainda da tunda que levou das beatas e muito ressabiado do que havia acontecido, fez opção (e uma opção sincera) pela virtude Preguiça, como a mais apropriada para o momento. Ele também estava muito necessitado de uma cunhã. E lembrando-se do pai exclamou:

- Ai que preguiça!

Saci pau-brasil tem como desejo encontrar uma mulher, ele possui essa necessidade, é a solidão, é a recordação do pai, somente uma

cunhã pode realizar suas vontades. Podemos perceber que o “novo herói” tem as mesmas virtudes do pai, ele é preguiçoso e tem um desejo carnal para encontrar a mulher mais bela da tribo.

Saci pau-brasil se aventura pela tribo, cantando hinos guerreiros, o herói fica cansado de tanta guerra e vai dormir:

Já na boquinha da noite, mãe Lua fez são jorge de moleque e mandou-o espiar pelas frestas o sono do herói. **Saci pau-brasil** dormia a sono solto sob os efeitos do infalível aluá do primo Jessé. O herói sonhava. Um sonho bonito cheio de venturas mil como a música do hino, de deixar qualquer príncipe Montezuma com água na boca. para completar, uma icamiaba (cunhã muito chique e daquelas de que estava muito precisado) lhe vinha dar uns cafunés, enquanto o capeta do moleque são Jorge brincava jogando-lhe uns raiozinhos de lua na cara.

Podemos perceber que herói está sozinho, é como Adão no paraíso e sente-se só, eis que a mãe Lua o observa e manda são jorge ficar de vigília quando Saci pau-brasil começa a dormir. O herói sonha, no sonho encontra uma cunhã, bela, perfeita, que fez com que ele enveredasse nas sensações desejáveis, só que o sonho virou um momento infeliz para o herói, nada do que sonhou era realidade. Podemos entender que a mulher que Saci pau-brasil deseja deve ser bela em sua aparência e formosa em sua estrutura física. Segundo Freitas (2010), ao se referir ao padrão do corpo, destaca:

[...] o corpo belo seria, então, aquele cujas formas provocassem tais sensações e seria possível afirmar que existe um padrão de beleza corporal na medida em que certas formas corporais fossem de igual maneira agradáveis aos sentidos de diversos indivíduos, estejam eles inseridos em uma mesma cultura ou não. (FREITAS, 2010, p. 391)

De acordo com a perspectiva de Freitas, o belo corporal é aquele que desperta, de alguma maneira, a mesma sensação, o mesmo padrão em diferentes situações. Isto é, aquele que faz nascer a impressão de beleza

que pertence diversas culturas, em outra concepção de beleza, é a estética do corpo que impressiona. A estética que impressiona um homem certamente não é a mesma que chama a atenção de outro, pois cada um possui uma concepção de belo. No entanto, na visão de Freitas (2010) àquele que consegue a atenção de pessoas e culturas tão distintas é considerado como belo. A força através da beleza foi um dos atributos que desejados por Saci pau-brasil, em seu sonho quer uma cunhã chique, caprichosa. A expressividade da cunhã deve ser uma característica marcante.

Se fizermos uma relação entre belo e feio são, geralmente, posições que são marcadas e ditas pela sociedade, vindo a ser fruto de uma construção que pode ser cultural, econômica, religiosa etc. percebe-se, que se tratam de posições sociais. Freitas *et al* (2010) nos mostra a importante contribuição do seu trabalho que, não distante, identifica-se com este.

Espera-se ter dado uma contribuição para que o ser humano, especialmente as mulheres, desperte em si o olhar crítico sobre sua cultura na qual está inserido, seus valores e seu comportamento, podendo entender os elementos que a compõem e que, como a própria cultura, são passíveis de mudança.

Saliente-se que os padrões de beleza possuem características específicas e é exatamente nesta perspectiva que se pode pensar que não existe um padrão, mas padrões e que eles vão sempre existir, é necessário a conscientização do indivíduo para que se saiba identificar os estereótipos do belo e do feio.

Ainda na percepção de Freitas, podemos crer que a relação ideológica de beleza corporal estaria associada a formas, ou seja, a um padrão pré-determinado pelos indivíduos, isto é, faz pensar que um corpo belo segue uma concepção social. A beleza corporal deve impressionar o homem, deve chamar sua atenção pelo que já foi inserido culturalmente. Nesse sentido, Freitas acrescenta que o belo consegue chamar a atenção das pessoas de culturas distintas. Vejamos:

Ao analisar a beleza corporal, é possível afirmar que, sobre ela, recai um “padrão” (Soares, 1997, p.104). As menções ou alusões a este padrão se apresentam em múltiplas maneiras: “a imagem consensual do belo” (Lacerda, 1998, p.80); “cultura estética do corpo do brasileiro” (Novaes, 1999, p.42); “ditadura do corpo” (Ferreira & Feijó, 1999, p.122); “padrão de corpo” (Andrade, 2003, p.130); “uma estética corporal padronizada” (Mata, 1998, p.36); “imagem (...) ideal” (Garcia & Lemos, 2003, p.34); “padrão atual de beleza física ocidental” (Anzai, 2000, p.73). E o fenômeno ultrapassa fronteiras. (FREITAS, 2010, p. 391)

A beleza corporal reflete um padrão social, há várias relações sobre a questão da imagem que se impõe como o belo feminino, a imagem do belo, também questões culturais, de estética, a “ditadura do corpo”, a busca pela perfeição física.

Em *Saci pau-brasil*, vemos que o narrador nos mostra o seu espanto ao ouvir uma voz estranha, em sua mente vem a figura de uma mulher (cunhã) que ao longe chamava: “REI NAGÔ soltou um espírito de ajá mesmo em cima da maloca do herói. **Saci pau-brasil** abriu os olhos e foi logo escutando uma vozinha misteriosa, estranha, que parecia sair debaixo do chão, mas não era, e que o deixou mais encafifado”. (LACERDA, 1992, p. 23). O espírito de ajá é a força do vento que vem trazendo boas novas, Saci pau-brasil estava sem esperar e de surpresa escuta a voz da cunhã como se fosse embaixo da terra. Neste sentido, reforça-se mais a voz estranha de uma mulher causa espanto, medo, apreensão no herói, que “Continuou a ouvir aquela mesma vozinha misteriosa que parecia sair debaixo do chão, mas não era, e que lhe enfiava pelas oíças adentro. Era o espírito de ajá que Rei Nagô enviou para acalmar a ira do herói”. (LACERDA, 1992, p. 23).

Assim, Saci pau-brasil fica surpreso o Rei Nagô, que enviará ao som do vento uma bela mulher para fazer companhia ao herói. Observe:

O herói que estava com os olhos fechados, abriu um para ver quem era aquela cunhã muito chique e deu uma risada.

Agora ele tornava a ouvir aquela vozinha, fininha, da canção de ninar que parecia sair debaixo do chão, mas não era, de mistura com a daquela cunhã.

E aí aquela cunhã (muito chique, vestida de cangaceira (**Saci pau-brasil** estava necessitado de uma) vinha, pegava-lhe na mão e o levava para rede onde iam os dois brincar de amor.

Neste sentido, reforça-se o estereótipo de uma mulher diferente das demais, ela é bela, chique, mas está vestida de forma diferente, a voz atraente faz Saci pau-brasil se encantar, não é comum uma mulher se vestir de cangaceira. Para Freitas *et al* (2010, p. 393) salientam a vestimenta como um elemento da moda, ou seja, uma “Forma específica da mudança social, a moda não está ligada a um objeto determinado, é antes de mais nada um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade especialmente breve, por transformações mais ou menos fantasiosas”.

A cunhã é essa mulher emancipadora, pois tem poder sobre Saci pau-brasil e o encaminha para a rede. Levando em consideração a visão relatada acima, é possível identificar que a mulher tem um poder de sedução, uma vez que Saci pau-brasil não dá conta de falar nada enquanto ela o toma pela mão e leva para onde ela quer, demonstrando o poder feminino. É necessário destacar o que salienta Yls Câmara e Yzy Câmara sobre os cangaceiros:

Os cangaceiros, [...], foram justiceiros – homens e mulheres marcados pela égide da iniquidade, que campeava solta nos sertões do nordeste do Brasil, entre os idos de 1870 e 1940. Suas vidas errantes e calcadas na “justiça feita com as próprias mãos” foram a representação violenta de uma voz que não era ouvida e que necessitou dessa catarse para ser respeitada como o clamor de um povo que também era parte integrante da nação de outrora, ainda que esquecida.

Ao se vestir de cangaceira, Maria Xirinha se emancipa para a luta, aqui vemos uma visão heroica da mulher que usa roupas de sertanejo lutador, vingador, justiceiro e bandido, fazendo com que o leitor retome as memórias da violência do cangaço e tornando a mulher, que usa roupa de guerreira no sertão nordestino.

O herói chegou no ouvido de uma cunhã muito chique e perguntou:
- Não está sabendo, bugre incrível, que é o meu Padrinho que vai aparecer para dar a benção?

Saci pau-brasil ficou incucado. Não tinha vindo ali para fazer uma romaria, nem tampouco andar se ajoelhando naquele chão duro assim à toa. Quem fosse romeiro que o fizesse, mas não ele. Outra coisa, a missão dele era de guerra e não de reza e benção. Só era o que faltava. Não tinha vindo falar com o padrim Cícero, do contrário este é quem queria falar com ele, e por isso mandou chamá-lo. Ora bolas... (LACERDA, 1992, p. 33-34).

Em adição a isto, o narrador da obra *Saci Pau Brasil* ainda acrescenta: “Vendo que o herói não teve ânimo de se mexer na rede de onde estava deitado e ao menos abrir o bico para um amém...” (LACERDA, 1992, p. 37). Neste sentido, é possível perceber a demonstração que a figura feminina que aparece causa assombro. Em um outro momento da obra o narrador referindo-se a voz da mulher (cunhã) relata:

Aconteceu, pois, mesmo nas suas ventas, uma cunhã estranha, estranhíssima, coisa assim de outro orbe, e ainda segurando com a mão esquerda uma rabeca velha e com a outra o cabo de uma garrucha na cintura, dessas garruchas antigas de dois canos.

Vendo que o herói não teve animo de se mexer na rede onde estava deitado e ao menos abrir o bico para um amém, a cunhã de propósito soltou o cabo da garrucha e, sacudindo com a força os punhos de rede que quase levam o herói ao barro, afinou em seguida a viola e se pôs a cantar bem no pé do ouvido dele: [...] (LACERDA, 1992, p. 38).

Neste trecho é possível percebermos que o próprio narrador fica surpreso ao ouvir a voz daquela mulher. Na perspectiva heroica, para a mulher não é fácil ser cangaceira; optar pelas roupas e armas, se esconder no meio da mata seca e no semiárido. Ao refletir sobre as mulheres no cangaço, Freitas (2005) salienta:

Não era fácil ser cangaceira; optar pela clandestinidade violenta; viver escondida, camuflada e alerta em meio ao mato seco e bravio do semiárido; sem luxos nem higiene e sem segurança no porvir; parindo

nos matagais e ocultando os restos dos partos sob o solo poeirento e causticante. Os perigos não se restringiam somente aos possíveis abusos domésticos que pudessem sofrer essas mulheres, mas à violência gratuita com a qual eram tratadas quando eram capturadas pelas “volantes”. Estupros, espancamentos, torturas, mutilações e assassinatos brutais eram práticas sádicas comuns utilizadas pelos “macacos” contra essas mulheres que conheciam de perto a dor.

Por conta disso, a força da mulher também está presente no contexto da luta por si mesma. Não ter medo dos perigos, encarar a violência por todos lados. Defender seu corpo de violações e cuidar da beleza, do corpo, com garra, arte, competência e coragem como a cunhã-diaba em *Saci pau-brasil* defenderia. Conforme Clemente (2007), a vaidade feminina era uma das características *sui generis* das cangaceiras: sempre levavam o cabelo bem penteado com brilhantina e preso com ricas fivelas e pega-rapazes e possuíam indumentárias especiais que utilizavam a depender da situação (se uma soirée, um baile na cidade ou uma batalha travada no coração da mata). Usavam chapéus de feltro, meias e luvas resistentes aos arbustos, alparcatas de couro e cartucheiras estilizadas.

É possível analisarmos ainda que o próprio nome dado a aquela mulher de “cunhã diaba” faz jus ao poder que ela emana na narrativa. Apesar de ser um termo agressivo para ela, o narrador apresenta uma relação entre a mulher e o diabo, que é uma criatura que é capaz de encantar, maligna e sobrenatural. Então, esse poder é atribuído a Maria Xirinha:

Quando ela largou a rabeca, **Saci pau-brasil** viu que o diabo às vezes não é tão feio como se pinta. Era de acreditar? Uma cunhã diaba dessa com a sua maciez de voz, rouxinol de alvoradas? Auroras de São Saruê? Parábolas.

[...]

Chamou a cunhã-diaba (e ele estava muito precisando de uma) para se deitar com ele na rede:

- Vem cá, e deita aqui com este teu **Saci pau-brasil** pra ele ver de perto se és mesmo de uma cunhã ou a sereia Uiara.

A cunhã não gostou de falta de respeito do herói, mas como vinha em missão divina consentiu se deitar ao lado dele só que do jeito que estava vestida e de garrucha na cintura e rabeca na mão.
(LACERDA, 1992, p. 38).

É possível analisar que a figura feminina presente nestas citações “foge” de um padrão que é socialmente julgado como normal ou bonito. Por esta razão, a personagem da cunhã sofre numerosas críticas por conta da sua aparência de guerreira (cangaceira), bem como o comentário de uma outra personagem “aposto como aquela vampira depois de engabelar um vai virar uma uiara nas águas do rio Capibaribe” (LACERDA, 1992, p. 55). O termo “vampira” utilizado por Sinhá Vitória permite inferir que Maria Xiranha (a personagem investigada) trata-se de alguém não muito comum, nos permitindo mais uma vez acreditar que os estereótipos de beleza são bastante nítidos na obra em questão:

“- Diz que a vampira que engabelou ele era uma sereia uiara de verdade que veio do lugar São Saruê, onde os rios são de leite e barreiras de carne guisada.

- Do lugar São Saruê, uma ova 0 rebateu o primo de Jessé.”

O primo já tinha conhecimento daquela Maria Xiranha, a rabequeira, que se dizia do lugar São Saruê e que de garrucha na cintura e rabeca na mão brincou de amor na rede do herói e lhe causou muitas desventuras....

Eu sou Maria Xiranha
do mato sou fruta azeda
de um lado sou brasa viva
do outro sou labareda.

Venho de São Saruê
depois de venturas mil
vim buscar o vosso herói
e meu **Saci pau-brasil**.

Quando o primo Jessé acabou de explicar que aquela vampira não tinha nada de sereia uiara e que, do contrário, veio do Rio Grande do Norte e não de lugar do São Saruê, a fim de seduzir e levar consigo o herói para Natal causa da guerra feroz dos americanos ali contra os inimigos de um tal de Eixo que ficava para lá dos cafundós do Judas.
(LACERDA, 1992, p. 43).

Desta feita, é possível afirmar que diante desta perspectiva, vemos que são muitos os julgamentos dados as pessoas, no entanto, são necessárias compreender que existem especificidades que são características particulares de cada pessoa e, por esta razão, não se faz necessário o julgamento pela aparência ou posição.

Em *Saci Pau Brasil*, encontramos momentos que permitem identificarmos que a mulher é colocada em posição de poder sobre o herói. O narrador fala de uma mulher que aparentemente possui estranha beleza, nos levando a acreditar existe um ideal, um modelo. Neste mesmo momento, ele nos dá informações para que nós, leitores, possamos imaginar e fazer aquela mulher sob uma mesma ótica, aquela que ele a enxerga:

[...] Escutou a risadagem num cabeço de nuvens. Eram a arara e a Maria Xiranha debochando dele que se escapulia da asa do periquito e ia cari de ponta num banco de areia das dunas.

- Te segura se não tu vais ter um troço, herói!

Era a voz da cunhã Maria Xiranha que tinha também se escapulido da asa da gangarra e caído dentro d'água e virado sereia.

Quando o herói abriu os olhos e viu no mar o peixão com os seios de mulher se rindo para ele, não agüentou a barra e teve um troço de verdade.

[...]

Num esfregar de olho, o herói já se via de pé, correndo para a praia e mergulhando no redemoinho das ondas, atrás de pegar a seria Maria Xiranha que nadava mais que peixe turbarão.

Agora ele era um peixe toninha, também veloz, e que sabia fazer ziguezagues no fundo da água e torar n peito as ondas nos arrecifes e outros obstáculos no mar. Mas a Maria Xiranha dava cambalhotas de todo tamanho e ria-se para ele mostrando os seios e a cauda de peixe. (LACERDA, 1992, p. 49).

Saci pau-brasil lutou contra seus próprios desejos, no cabeço das nuvens encontra Maria Xiranha debochando do herói, mas logo decidiu incorporar a mulher ao emaranhado que era sua vida, enfrentou ondas para pegá-la e sua consciência gritava-lhe que a mulher era difícil de controlar e, portanto, a presença dela no meio deles semearia uma felicidade imensa.

Com isso, é perceptível que estas informações não somente nos dizem algo sobre o personagem (mulher/cunhã) mas também sobre quem as profere (narrador) e, ainda, sobre o interlocutor e a sua forma que recebe esta informação.

Maria Xiranha agora era Moça prisioneira no fundo da lagoa encantada e quando ele já estava prestes a salvá-la, um tiro de canhão maior que o do padrim Cícero do Juazeiro jogou-o numa distância de mais de quinhentas braças da praia.

[...]

Ao despertar, viu ele que estava sozinho e coberto de percevejos. Maria Xiranha tinha dado no pé, e o herói vendo-se de novo só datou a chorar e a soluçar amargamente. (LACERDA, 1992, p. 50-51).

Saci pau-brasil encontra Maria Xiranha, é uma linda mulher, mas prisioneira e precisa ser libertada e o herói está disposto a tirá-la do fundo da lagoa. A beleza da cunhã possui um encanto para o herói. A cunhã representa essa guerreira forte, com espírito de liderança, é o que fascina Saci pau-brasil, pois a cunhã é uma mulher forte, que faz o herói chorar. Ao se tornar companheira de Saci pau-brasil, Maria Xiranha sabia impor seus desejos a ponto de fazer o herói atender suas demandas sem maiores questionamentos. Mulher forte, Maria Xiranha mostrava seu poder de sedução e imposição de suas intenções.

Ao final da obra, o narrador ressalta: “Contam que foi ali que ele foi encontrar, após dificultosa missão, a sua cunhã macha e fêmea Maria Xiranha, desmaridada, mas já mãe de dois curumins e outro na agulha.” (LACERDA, 1992, p. 116). Em vista disso, identifica-se novamente um outro estereótipo social, que diz respeito a mãe solteira. Após o abandono do herói, Saci pau-brasil buscou por Maria Xiranha e não encontrou, ela não quis manter o relacionamento e por independente fugiu, mas aparece ao final com filhos. Neste momento, em *Saci pau-brasil*, percebemos que se enfatiza o fato da mulher ser mãe solteira quando utiliza-se do termo “desmaridada”, ou seja, mulher que se relacionou com um homem e que agora já não possui mais vínculo e agora carrega os “frutos” da relação: “dois curumins”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo expõe *Saci pau-brasil*, de Eulício Farias de Lacerda, era filho de Macunaíma e Ci-estrela e reflete a exaltação ao nascimento do herói como uma lenda que se passa no Rio Grande do Norte. Assim, analisou-se aspectos da figura feminina, destacando que a mulher, em especial, possui uma característica comum que é a vaidade em relação a sua beleza e a mulher é um elemento especial, que faz o herói sonhar com uma mulher idealizada, sendo ela Maria Xiranha. É notório que a beleza feminina de Maria Xiranha constitui uma cunhã-diaba que inferniza o herói. Assim, *Saci pau-brasil* se aventura e seu maior desejo era encontrar uma mulher para viver ao seu lado. Daí a figura feminina expressou a imagem de uma mulher idealizada para o prazer.

Saci pau-brasil realiza seu desejo, encontra Maria Xiranha, e como um “novo herói” possui as mesmas virtudes do pai, sendo é preguiçoso e com um desejo carnal em ter uma mulher ao seu lado. Diante disso, viu-se que Maria Xiranha teve a capacidade de se envolver com *Saci pau-brasil* e abandoná-lo, ela é a mulher que se emancipa do herói. Assim, Maria Xiranha expõe seu empoderamento, se sobressaindo na narrativa, reforçando a resistência feminina, que vem pelas mãos das mulheres, pois foge do herói, o que faz representar que a mulher indígena tem a força igual a das demais mulheres, ou seja, uma mulher que resiste ao poder masculino, que resiste aos desejos do herói, e que está na sua jornada para ser uma mulher independente.

Após abandonar o herói, *Saci pau-brasil* se aventurou para reencontrar Maria Xiranha, sendo que apareceu no final da narrativa. Assim, percebeu-se que ela tinha dois filhos, sendo mãe solteira. Portanto, destacamos a figura feminina para *Saci pau-brasil* como agente de transformação do comportamento do herói. A presença feminina de Maria Xiranha amenizou, por um momento, o desejo do herói, impôs controle e depois refletiu sua independência ao desaparecer e ao final aparecer com filhos que não temos explicação dentro da narrativa.

REFERÊNCIAS

CÂMARA, Yls Rabelo; CÂMARA, Yzy Maria Rabelo. Maria Bonita e Dadá: uma breve releitura do cangaço por meio da presença determinante do elemento feminino. In: **Revista Entrelaces** – Ano IV – n. 05. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2015.

CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. v. 4, ano IV, n. 4, p. 1-18, 2007.

ECO, U. (Org.). **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREITAS, C. M. S. M.; et al. **O padrão de beleza corporal sobre o corpo feminino mediante o IMC**. São Paulo: v. 24, n. 3, p. 389-404. 2010.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço: práticas e representações (1930-1940)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2005.

LACERDA, Eulício Farias de. **Saci pau-brasil**. EDUFRN: Natal, 1992;

TAVARES, S.P.A. A evolução da mulher no contexto social e sua inserção no mundo do trabalho, 2012.

O lugar da literatura no livro didático de língua portuguesa: uma reflexão necessária

VANUZA REJANE DE SOUZA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY - IFESP

ERICA POLIANA NUNES DE SOUZA CUNHA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY - IFESP

INTRODUÇÃO

O presente artigo surge da necessidade de analisar o lugar da literatura nos livros didáticos na contemporaneidade, além de esclarecer o papel da literatura no ensino e como os textos literários em sala de aula devem ocupar um papel fundamental, pois possibilitam aos estudantes um desenvolvimento intelectual, criativo, cognitivo, emocional e social.

O ensino e aprendizagem devem ser pautados em um currículo que atenda às necessidades humanas dos aprendentes, pois os espaços escolares devem criar as oportunidades necessárias para que os estudantes possam desenvolver suas habilidades e competências através de atividades significativas. O ensino da literatura é de fundamental para o desenvolvimento intelectual dos estudantes, pois humaniza, reorganiza as emoções, conhece e valoriza as diferentes culturas, preservando e alertando para o cotidiano de uma sociedade, aflora a criatividade, aprimora suas habilidades, tornando-os pessoas mais críticas e reflexivas, capazes de repensar seu papel na sociedade e, assim, transformá-la.

Além dos diferentes eixos de trabalho com a linguagem, o professor precisa usar os textos literários como objeto de conhecimento no ensino-aprendizagem de maneira significativa nas aulas de Língua Portuguesa, prezando não apenas as características de escolas literárias, mas que explore a leitura do texto literário em sua integralidade. Para tanto, a pesquisa

busca analisar, de maneira comparativa, dois livros de Língua Portuguesa: o primeiro é “Português Linguagens” da Editora Saraiva, de autoria de Wilian Cereja e Carolina Dias Vianna; o segundo é “Teláris Essencial Português” da Editora Ática, de autoria de Ana Trinconi e Tereza Bertin e Vera Marchezi. A versão utilizada para esta pesquisa foi a do manual do professor, para ter acesso às orientações dadas ao corpo docente, bem como a fundamentação teórica-metodológica adotada pelas coleções.

Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo-interpretativista, de cunho documental, por se tratar da análise e comparação de dois livros didáticos e sua adequação às orientações da BNCC (Brasil, 2018), com o objetivo de observar o espaço ocupado pelo texto literário após as mudanças propostas pela Base. Para subsidiar esta pesquisa, ancoramo-nos na Base Nacional Comum Curricular – BNCC (Brasil, 2018), que orienta sobre a prática literária em sala de aula; Cosson (2006) sobre letramento literário; Cândido (2011) sobre o direito à literatura, Lajolo (1993) acerca do livro didático e ensino de Língua Portuguesa, Geraldi (2010) sobre leitura e seu caráter dialógico.

Esta pesquisa se organiza em seis seções. A primeira é a introdutória, contextualizando a pesquisa. A segunda é referente à discussão teórica, sobre a importância da literatura na escola como direito humano, a segunda sobre a literatura no contexto escolar a partir do livro didático, a quarta a análise dos *corpus*, na quinta seção as considerações finais e por fim as referências.

A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA NA ESCOLA COMO DIREITO HUMANO

Temos uma temática importante a ser tratada neste capítulo, que é a literatura como direito humano, e como ela deve estar posta nos livros didáticos. Nesse primeiro momento discorreremos sobre o que é literatura, compreendendo, como literatura, segundo Candido (2011, p.176) “são todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura,

desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações”. O autor entende ainda que seja improvável que haja equilíbrio na sociedade sem o estudo da literatura, nessa perspectiva, ela é indispensável à humanização do homem em suas vivências em sociedade.

Nesse segundo momento, trago um pouco sobre os direitos humanos em sua universalidade para contextualizar e compreendermos a temática. Os Direitos Humanos são universais, sendo assim, todas as pessoas têm direitos iguais perante a lei, esses direitos foram garantidos após muitas lutas da sociedade civil e de organizações contra as desigualdades sociais, para barrar “as formas brutais de exploração do homem”, (CANDIDO, 2011, p.171), mas infelizmente ainda há muito a se fazer, pois, apesar da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948, que surge como um marco e garante direitos e tratamentos igualitários a todos os humanos, esses direitos ainda não são garantidos a todos.

O direito à educação é um direito universal, visto que, é um direito de todos, terem acesso a um ensino e aprendizado adequado ao desenvolvimento das crianças, adolescente, jovens e adultos. No Brasil, a Constituição Federal de 1988 estabelece, em sua esteira, que todos os brasileiros devem ter direito à educação. Sendo assim, torna-se a literatura um direito também constitucional quando se pensa em promover uma educação emancipatória e que minimize as desigualdades.

Reconhecemos a literatura como direito humano e compreendemos que ela deve fazer parte do cotidiano dos estudantes, como fomento para compreender as práticas sociais e entender como indispensável para a vida, pois as pessoas diariamente convivem com o universo fabulado. Segundo Cândido (2011), a literatura é um direito humano, pois as pessoas convivem diariamente em contato com as manifestações sociais e culturais.

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (Cândido, 2011, p.177)

Por esse motivo, a inserção dos textos literários em sala de aula, de maneira que os professores trabalhem nos eixos de linguagens, tem sido discutida nas escolas e em áreas acadêmicas como tema indispensável para o desenvolvimento do aprendizado dos estudantes. Essa prática é importante para que os alunos tenham acesso ao conhecimento literário que permita um conhecimento crítico e reflexivo para atuarem como pessoas pensantes em suas comunidades. Para tanto, é necessário o empenho de todos em seu fazer didático-metodológico. De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN da Língua Portuguesa (1997, p.36-37).

É importante que o trabalho com o texto literário esteja incorporado às práticas cotidianas de sala de aula, visto tratar-se de uma forma específica de conhecimento. Essa variável de constituição da experiência humana possui propriedades compositivas que devem ser mostradas, discutidas e consideradas quando se trata de ler diferentes manifestações colocadas sob a rubrica geral de texto literário.

O Ensino da literatura está pautado nos documentos orientadores da educação básica, e portanto, necessário ao aprendizado e desenvolvimento das crianças e jovens e adultos na atualidade, é importante compreendermos a literatura como direito humano, para compreender o papel desse componente curricular como fundamental ao conhecimento das ancestralidades, da cultura produzida pela sociedade e seu papel transformador.

A LITERATURA NO CONTEXTO ESCOLAR A PARTIR DO LIVRO DIDÁTICO

O livro didático é um suporte de ensino e aprendizagem em sala de aula, portanto, fundamental nas práticas pedagógicas. A escolha dos livros didáticos acontece em todo território brasileiro, deve acontecer pelos professores e gestão de cada escola. Essa escolha é importante, pois deve ser analisada vários aspectos em seu contexto, com base nas orientações da BNCC. A escolha e distribuição dos livros são organizadas pelo Plano Nacional do Livro Didático - PNLD e deve atender a todas as escolas do território nacional.

Os textos literários inseridos nos livros didáticos da contemporaneidade devem ser pautados em questões didáticas metodológicas críticas reflexivas, que agucem a curiosidade do estudante, que buscam compreender o mundo ao seu redor, de forma a argumentar e investigar, devem mexer com as emoções e motivar a busca de mais conhecimento para construção de novos conhecimentos ou conhecimentos múltiplos.

Ensinar literatura na escola é muito importante, pois é um espaço de construção de conhecimento e requer um processo educativo específico oportunizando aos estudantes uma formação que perceba o mundo e seus acontecimentos e transformações através da leitura. O conhecimento artístico-literário explora a capacidade de compreensão dos diversos usos das linguagens no cotidiano. Nesse processo temos o papel fundamental do professor com um olhar diferenciado para sua prática em sala de aula em explorar os textos literários.

Nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CÂNDIDO, 2011, p. 177).

O ensino da literatura deve ter seu campo artístico-literário valorizado, levando em conta sua capacidade de transformação e importância para o desenvolvimento dos alunos. Para dar apoio ao ensino da literatura, temos o suporte das bibliotecas com seus acervos paradidáticos e devemos dar a devida importância aos livros didáticos que dão suporte aos professores na prática pedagógica. A literatura ocupa um lugar único em relação à linguagem, ou seja, cabe à literatura “(...) tornar o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas” (COSSON, 2006, p.17).

O uso da literatura na escola como estratégias para o desenvolvimento educacional dos educandos é uma prática que transforma e humaniza, logo, nos permite uma reflexão para sua prática no cotidiano do ambiente escolar e nas demais práticas sociais. Sendo assim, a leitura nos convida a conhecer o mundo através dos diferentes gêneros de leituras. Segundo Geraldi (2010, p.103), ler é construir uma compreensão no presente com significações que, entranhadas nas palavras, são dissolvidas pelo seu novo contexto – que incluem também as contrapalavras do leitor – para permitir a emergência de um sentido concreto, específico e único, produto da leitura que se está realizando.

O processo de inserção do livro didático de Língua Portuguesa aconteceu de forma inadequada e tardia nas escolas brasileiras, causando indignação aos professores e estudiosos da época. As primeiras discussões sobre o livro didático do ensino da Língua Portuguesa aconteceram em meados dos anos vinte e, apenas nos anos sessenta, o ensino de Língua Portuguesa foi inserido no Currículo Escolar, de acordo com (Lajolo, 1993, p.55). No entanto, tem uma história de inadequação, insatisfação e insuficiente em sua organização didática e contextualização. É, pois, sóbrio a infraestrutura em que o assunto livro didático cruza com leitura, escrita e Língua Portuguesa, como preocupação dos primeiros legisladores brasileiros que discutiam o sistema escolar no Brasil” (Lajolo, 1993, p.54).

Podemos perceber que, por décadas, o ensino através do livro didático não foi dado a devida atenção e celeridade na organização dos conteúdos e uso das diferentes linguagens de forma a conter os elementos necessários ao ensino e aprendizagem. Essa situação nos remete a compreender o caminho percorrido para a inserção do livro didático nas escolas e as dificuldades encontradas. Atualmente, o Brasil conta com o Plano Nacional de Escolha do livro Didático, que trouxe mudanças significativas, pois leva os livros didáticos às escolas e orienta que os professores escolham o que melhor adequa a realidade dos estudantes de acordo com as orientações das bases curriculares educacionais.

Devido a essas indagações, iremos analisar os livros didáticos para entender se o campo artístico-literário está ocupando um lugar significativo nas práticas de ensino-aprendizagem e que possam contribuir na aprendizagem dos estudantes. A área de linguagem trata dos conhecimentos relativos à atuação dos sujeitos em prática de linguagem, em variadas esferas da comunicação humana, das mais cotidianas às mais formais e elaboradas (BNCC, 2017, p. 29)

ANÁLISE DO CORPUS

A análise para esse artigo foi realizada a partir de questionamentos norteadores a fim de observar as estratégias utilizadas pelos livros didáticos em relação ao trabalho com literatura: 1) Qual a proposta do manual do professor de cada um dos livros para o texto literário? 2) Como é abordado o texto literário, metodologicamente? 3) Os livros apresentam uma atividade de cada livro abordando o texto literário; 4) Apresenta projetos com o texto literário?

A primeira análise foi realizada no livro “Português Linguagens” da Editora Saraiva, de autoria de Willian Cereja e Carolina Dias Viana; o livro em análise é composto de 4 Unidades, 1. No mundo da fantasia; 2. Crianças; 3. Eu no mundo; e a 4. Verde, adoro ver-te. Foi observado que o livro propõe gêneros literários que circulam pelo estudo do

campo artístico-literário, campo jornalístico-midiático, campo da vida cotidiana e no campo do estudo e pesquisa.

Para destacar o campo destinado à literatura, os autores utilizam-se dos textos literários, o conto maravilhoso, paródia de conto maravilhoso e texto dramático, contos, crônicas, fábulas, histórias em quadrinhos, resenhas, diário pessoal, e artigo, ainda destaca o uso de alguns clássicos da literatura universal aos autores da literatura contemporânea brasileira, de maneira a possibilitar “reflexão fruição literária, relações entre textos literários” e permite aguçar o imaginário. (Cereja e Vianna, 2022, p. 67).

No contexto do livro são abordadas metodologias ativas, que possibilitam o protagonismo dos estudantes, propõe um ensino de língua voltado para integrar as práticas de leitura/escuta com um olhar reflexivo sobre a língua, reorganizando os conhecimentos e habilidades desenvolvidas nas produções de textos, oralidade, interação e troca de ideias, valorizando o conhecimento dos estudantes e privilegiando a variação linguística.

Para evidenciar o que está proposto na pesquisa, os autores trazem textos literários com temas de relevância social, relacionados ao cotidiano dos estudantes. Na Unidade 3, intitulado “Eu e o Mundo”, o capítulo 1 traz o tema construção da identidade, propõe-se a leitura e compreensão de fragmentos do diário de Myriam Rawick, que é um texto do campo artístico-literário, busca uma relação e uma reflexão para os dias atuais. As produções de escritas propostas são dos gêneros textuais de diário pessoal, produção de carta pessoal e propaganda. A partir dos trechos do diário, são trabalhados os eixos de leitura, da oralidade, da análise linguística e da produção de textos, nas atividades são permitidas trabalhar a intertextualidade e interdisciplinaridade de modo a fomentar uma reflexão da diversidade cultural, o racismo, a empatia. As atividades são estendidas a comunidade por meio de projetos.

O livro traz proposta de atividades significativas dando relevância à literatura através dos diversos gêneros literários. A organização dos textos permite uma relação de intertextualidade e interdisciplinaridade, há um diálogo entre as unidades distribuídas no livro, permitindo uma revisitação ao texto já estudado durante a unidade, a proposta traz ainda que os estudantes possam compartilhar a cada conclusão da unidade suas produções através de projetos com a comunidade.

O segundo livro didático a ser analisado é o manual do professor “Teláris Essencial Português”, da editora ática, 2022, das autoras Ana Trincon e Tereza Bertin e Vera Marchezi. Ele está composto por 8 unidades, distribuídas em: 1. Contar histórias: uma arte antiga; 2. narrativas do cotidiano; 3. Ler e imaginar, 4. Da informação ao conhecimento; 5. Conhecimentos científicos, informação e ação; 6. Notícias: fragmentos da realidade; 7. Opiniões, jogo, e a unidade 8. Propaganda: uma forma de convencer.

Conforme a análise, o manual do professor propõe a ideia de literatura a partir da perspectiva de letramento, mas, ao mesmo tempo, diz que o texto literário precisa ser visto como um conteúdo quanto às questões estéticas, no uso das diferentes linguagens. Apresenta também como atividade o envolvimento com a leitura por meio das práticas de leitura literária ao possibilitar o desenvolvimento do senso estético para fruição, explorando os conhecimentos prévios acerca do preconceito, buscando a valorização da diversidade cultural e social e enfocando o campo da cultura popular através dos gêneros textuais abordados.

Diante dos avanços científicos e tecnológicos dos últimos anos, o livro aborda metodologias ativas, que buscam o protagonismo dos estudantes no processo de ensino e aprendizagem, inserindo-os no centro, como sujeitos ativos, críticos, participativos e reflexivos. Além de abordar os gêneros textuais da cultura popular, traz atividades práticas de linguagens nas unidades, explorando a cultura digital, busca aguçar as habilidades tecnológicas nas atividades desenvolvidas, como produção audiobook, infográfico digital, vlog científico e jingle de campanha.

Para fortalecer a análise trouxemos um exemplo do gênero abordado na unidade 1. História de Tranco, é um conto popular, de José Rufino, ele traz uma abordagem da oralidade, trabalha os eixos da língua e interatividade, incentiva e amplia o uso digital nas práticas de linguagens dos estudantes, promovendo a recriação do conto com a produção de um Audiobook de contos populares. As atividades propostas nesta unidade facilitam a abordagem do Tema Contemporâneo Transversal Diversidade e re linguagens e propõe uma culminân

Revista de Literatura - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025 - 2026 - 2027 - 2028 - 2029 - 2030 - 2031 - 2032 - 2033 - 2034 - 2035 - 2036 - 2037 - 2038 - 2039 - 2040 - 2041 - 2042 - 2043 - 2044 - 2045 - 2046 - 2047 - 2048 - 2049 - 2050 - 2051 - 2052 - 2053 - 2054 - 2055 - 2056 - 2057 - 2058 - 2059 - 2060 - 2061 - 2062 - 2063 - 2064 - 2065 - 2066 - 2067 - 2068 - 2069 - 2070 - 2071 - 2072 - 2073 - 2074 - 2075 - 2076 - 2077 - 2078 - 2079 - 2080 - 2081 - 2082 - 2083 - 2084 - 2085 - 2086 - 2087 - 2088 - 2089 - 2090 - 2091 - 2092 - 2093 - 2094 - 2095 - 2096 - 2097 - 2098 - 2099 - 2100 - 2101 - 2102 - 2103 - 2104 - 2105 - 2106 - 2107 - 2108 - 2109 - 2110 - 2111 - 2112 - 2113 - 2114 - 2115 - 2116 - 2117 - 2118 - 2119 - 2120 - 2121 - 2122 - 2123 - 2124 - 2125 - 2126 - 2127 - 2128 - 2129 - 2130 - 2131 - 2132 - 2133 - 2134 - 2135 - 2136 - 2137 - 2138 - 2139 - 2140 - 2141 - 2142 - 2143 - 2144 - 2145 - 2146 - 2147 - 2148 - 2149 - 2150 - 2151 - 2152 - 2153 - 2154 - 2155 - 2156 - 2157 - 2158 - 2159 - 2160 - 2161 - 2162 - 2163 - 2164 - 2165 - 2166 - 2167 - 2168 - 2169 - 2170 - 2171 - 2172 - 2173 - 2174 - 2175 - 2176 - 2177 - 2178 - 2179 - 2180 - 2181 - 2182 - 2183 - 2184 - 2185 - 2186 - 2187 - 2188 - 2189 - 2190 - 2191 - 2192 - 2193 - 2194 - 2195 - 2196 - 2197 - 2198 - 2199 - 2200 - 2201 - 2202 - 2203 - 2204 - 2205 - 2206 - 2207 - 2208 - 2209 - 2210 - 2211 - 2212 - 2213 - 2214 - 2215 - 2216 - 2217 - 2218 - 2219 - 2220 - 2221 - 2222 - 2223 - 2224 - 2225 - 2226 - 2227 - 2228 - 2229 - 2230 - 2231 - 2232 - 2233 - 2234 - 2235 - 2236 - 2237 - 2238 - 2239 - 2240 - 2241 - 2242 - 2243 - 2244 - 2245 - 2246 - 2247 - 2248 - 2249 - 2250 - 2251 - 2252 - 2253 - 2254 - 2255 - 2256 - 2257 - 2258 - 2259 - 2260 - 2261 - 2262 - 2263 - 2264 - 2265 - 2266 - 2267 - 2268 - 2269 - 2270 - 2271 - 2272 - 2273 - 2274 - 2275 - 2276 - 2277 - 2278 - 2279 - 2280 - 2281 - 2282 - 2283 - 2284 - 2285 - 2286 - 2287 - 2288 - 2289 - 2290 - 2291 - 2292 - 2293 - 2294 - 2295 - 2296 - 2297 - 2298 - 2299 - 2300 - 2301 - 2302 - 2303 - 2304 - 2305 - 2306 - 2307 - 2308 - 2309 - 2310 - 2311 - 2312 - 2313 - 2314 - 2315 - 2316 - 2317 - 2318 - 2319 - 2320 - 2321 - 2322 - 2323 - 2324 - 2325 - 2326 - 2327 - 2328 - 2329 - 2330 - 2331 - 2332 - 2333 - 2334 - 2335 - 2336 - 2337 - 2338 - 2339 - 2340 - 2341 - 2342 - 2343 - 2344 - 2345 - 2346 - 2347 - 2348 - 2349 - 2350 - 2351 - 2352 - 2353 - 2354 - 2355 - 2356 - 2357 - 2358 - 2359 - 2360 - 2361 - 2362 - 2363 - 2364 - 2365 - 2366 - 2367 - 2368 - 2369 - 2370 - 2371 - 2372 - 2373 - 2374 - 2375 - 2376 - 2377 - 2378 - 2379 - 2380 - 2381 - 2382 - 2383 - 2384 - 2385 - 2386 - 2387 - 2388 - 2389 - 2390 - 2391 - 2392 - 2393 - 2394 - 2395 - 2396 - 2397 - 2398 - 2399 - 2400 - 2401 - 2402 - 2403 - 2404 - 2405 - 2406 - 2407 - 2408 - 2409 - 2410 - 2411 - 2412 - 2413 - 2414 - 2415 - 2416 - 2417 - 2418 - 2419 - 2420 - 2421 - 2422 - 2423 - 2424 - 2425 - 2426 - 2427 - 2428 - 2429 - 2430 - 2431 - 2432 - 2433 - 2434 - 2435 - 2436 - 2437 - 2438 - 2439 - 2440 - 2441 - 2442 - 2443 - 2444 - 2445 - 2446 - 2447 - 2448 - 2449 - 2450 - 2451 - 2452 - 2453 - 2454 - 2455 - 2456 - 2457 - 2458 - 2459 - 2460 - 2461 - 2462 - 2463 - 2464 - 2465 - 2466 - 2467 - 2468 - 2469 - 2470 - 2471 - 2472 - 2473 - 2474 - 2475 - 2476 - 2477 - 2478 - 2479 - 2480 - 2481 - 2482 - 2483 - 2484 - 2485 - 2486 - 2487 - 2488 - 2489 - 2490 - 2491 - 2492 - 2493 - 2494 - 2495 - 2496 - 2497 - 2498 - 2499 - 2500 - 2501 - 2502 - 2503 - 2504 - 2505 - 2506 - 2507 - 2508 - 2509 - 2510 - 2511 - 2512 - 2513 - 2514 - 2515 - 2516 - 2517 - 2518 - 2519 - 2520 - 2521 - 2522 - 2523 - 2524 - 2525 - 2526 - 2527 - 2528 - 2529 - 2530 - 2531 - 2532 - 2533 - 2534 - 2535 - 2536 - 2537 - 2538 - 2539 - 2540 - 2541 - 2542 - 2543 - 2544 - 2545 - 2546 - 2547 - 2548 - 2549 - 2550 - 2551 - 2552 - 2553 - 2554 - 2555 - 2556 - 2557 - 2558 - 2559 - 2560 - 2561 - 2562 - 2563 - 2564 - 2565 - 2566 - 2567 - 2568 - 2569 - 2570 - 2571 - 2572 - 2573 - 2574 - 2575 - 2576 - 2577 - 2578 - 2579 - 2580 - 2581 - 2582 - 2583 - 2584 - 2585 - 2586 - 2587 - 2588 - 2589 - 2590 - 2591 - 2592 - 2593 - 2594 - 2595 - 2596 - 2597 - 2598 - 2599 - 2600 - 2601 - 2602 - 2603 - 2604 - 2605 - 2606 - 2607 - 2608 - 2609 - 2610 - 2611 - 2612 - 2613 - 2614 - 2615 - 2616 - 2617 - 2618 - 2619 - 2620 - 2621 - 2622 - 2623 - 2624 - 2625 - 2626 - 2627 - 2628 - 2629 - 2630 - 2631 - 2632 - 2633 - 2634 - 2635 - 2636 - 2637 - 2638 - 2639 - 2640 - 2641 - 2642 - 2643 - 2644 - 2645 - 2646 - 2647 - 2648 - 2649 - 2650 - 2651 - 2652 - 2653 - 2654 - 2655 - 2656 - 2657 - 2658 - 2659 - 2660 - 2661 - 2662 - 2663 - 2664 - 2665 - 2666 - 2667 - 2668 - 2669 - 2670 - 2671 - 2672 - 2673 -

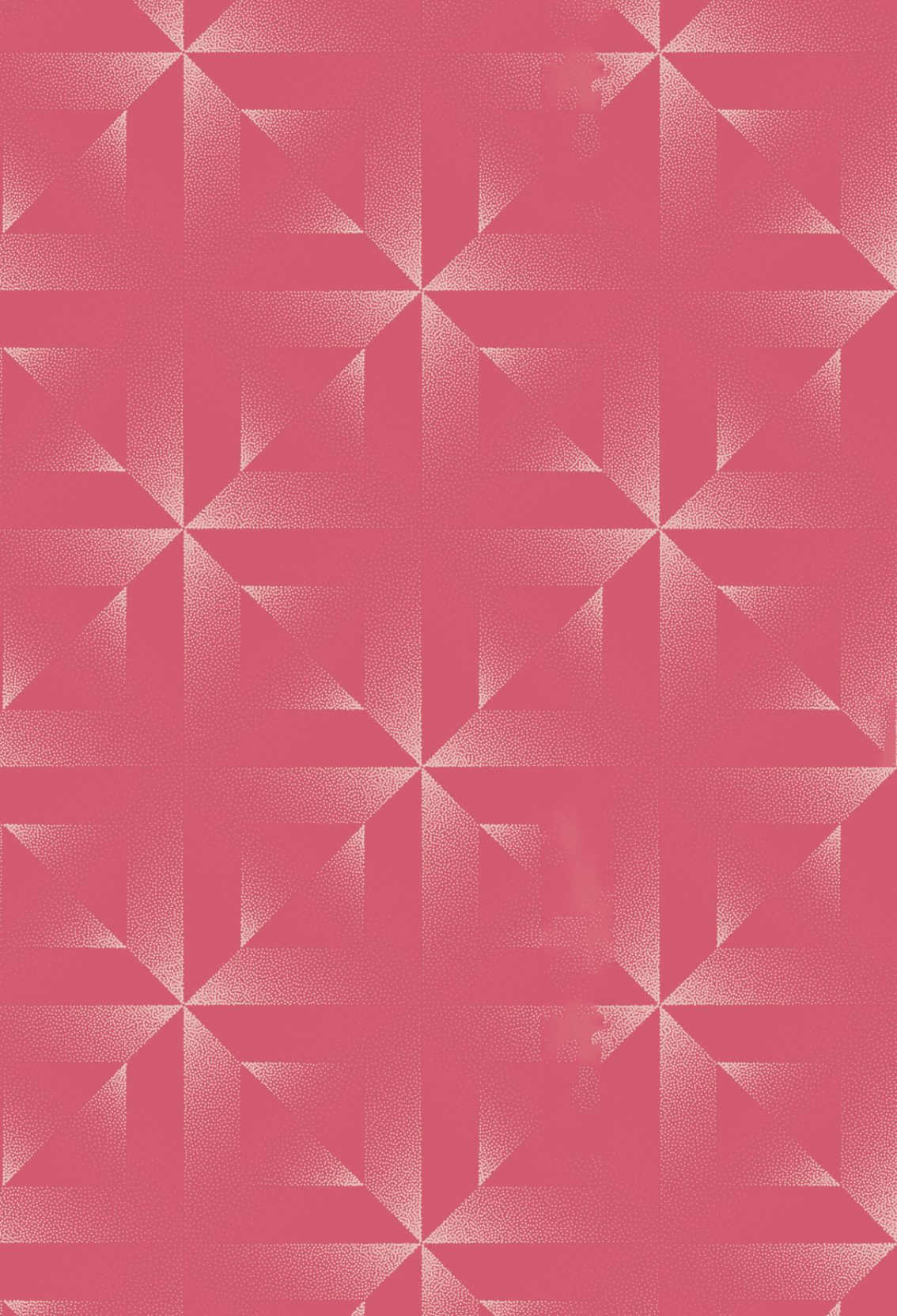
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos inferir que os dois livros analisados na pesquisa contêm textos literários necessários à formação dos estudantes, e alinham-se teórico-metodologicamente à exigência da Base Nacional Comum Curricular, pois valorizam e inserem os campos artístico-literários, jornalístico-midiático e o campo da vida cotidiana em seu contexto, sendo assim, é possível afirmar que os livros propõem a literatura como essencial à formação humana e, consequentemente um direito humano, como afirma Candido.

Por fim, ambos apresentam em suas propostas um espaço significativo para os textos literários, mas apresentam literaturas diferentes: no primeiro, os autores enfocam mais na literatura clássica, já na segunda análise as autoras trazem o ensino da literatura da cultura popular para as narrativas, dá ênfase às tradições culturais e à diversidade. As duas coleções, buscam a interação com a comunidade propondo a expansão das atividades desenvolvidas por meio de projetos.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Educação. **Base nacional comum curricular: educação é a base**. Brasília: MEC, 2018.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental**. Brasília, MEC/SEF, 1997.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: contexto, 2006^a.
- CEREJA, William e VIANNA, Carolina **Ensino Fundamental – Anos Finais Componente Curricular: Língua Portuguesa**. 11 ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2022.
- GERALDI, João Wanderley. **A aula como acontecimento**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura de mundo**. São Paulo: Ática, 1993.
- TRINCONI, Ana, BERTIN, Terezinha e MARCHEZI Vera, **Ensino Fundamental – Anos Finais Componente Curricular: Língua Portuguesa**, 1 ed. São Paulo: Editora Ática, 2022.



O gênero “miniconto em livro cartonero”: uma proposta de ensino de literatura para a 1ª série do ensino médio na escola estadual Edgar Barbosa

JOSÉ ALVES DA SILVA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY (IFESP)

ERICA POLIANA NUNES DE SOUZA CUNHA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY (IFESP)

INTRODUÇÃO

A leitura é uma atividade que deve ser prazerosa, gostosa com objetivo e função social para que faça sentido ao leitor e assim ocorra interesse pelo texto que está sendo lido. No entanto, é sabido que não é todo tipo de texto que causa tal gosto ao aluno, textos densos, que trazem uma linguagem bastante rebuscada e técnica talvez promovam o cansaço, a dificuldade de interpretação e, conseqüentemente, o abandono da leitura por parte de alguns leitores-alunos. Portanto, acreditamos que há um maior interesse de leitura por textos em que, de alguma forma, o próprio leitor acredita haver uma reciprocidade. No livro *Letramento Literário* (2009), considerado um verdadeiro manifesto para o ensino e a aplicabilidade dos textos literários em sala de aula, Rildo Cosson nos esclarece que:

A leitura é o resultado de uma série de convenções que uma comunidade estabelece para a comunicação entre seus membros e fora dela. Aprender a ler é mais do que adquirir uma habilidade, e ser leitor vai além de possuir um hábito ou atividade regular. Aprender a ler e ser leitor são práticas sociais que medeiam e transformam as relações humanas. (COSSON, 2009, p.40)

O ato de ler não é um ato simples, e sim uma atividade complexa que deve acontecer no cotidiano escolar e principalmente fora dele, tendo em vista que o tempo na escola é bem menor do que o tempo em casa. A leitura fora da sala de aula está inteiramente condicionada pela maneira como a escola ensina a ler. No entanto, a leitura que esta objetiva processar visa mais o entretenimento que a prática de uma leitura de fruição; faz-se necessário, então, perceber a potencialidade que o aluno constrói quando participa constantemente do ato de ler. Para Cosson:

Não é possível aceitar que a simples atividade da leitura seja considerada atividade escolar de leitura literária. Na verdade, apenas não é a face mais visível da resistência ao processo de letramento literário na escola. Por trás dele, encontram-se pressuposições sobre leitura e literatura que, por pertencerem ao senso comum, não são sequer verbalizadas (2009, p.26).

Com isso, percebemos que a atividade com a leitura deve ser, sem dúvida, uma prática intensiva, a partir de textos literários e não literários. Pois, para se chegar à leitura literária, é necessário que o aluno seja um leitor competente e bastante crítico em relação ao que lê e, assim, tornando-se um cidadão letrado, percebendo que a leitura é um concerto de muitas vozes e nunca algo monótono, ou seja, é uma atividade na qual percebemos as vozes dos outros. E, quando me refiro ao leitor competente e crítico, falo naquele que possui iniciativa própria, selecionando os textos de acordo com suas necessidades sociais e seu nível de leitura.

Acreditando no poder que a leitura tem esse trabalho tem por objetivo expor, por meio de um relato de experiência, o desenvolvimento de uma proposta de ensino de literatura com o gênero discursivo miniconto em livro cantoneiro. As atividades desenvolvidas fazem parte do projeto de extensão – “Escrita Literária na escola” –, organizado e promovido pelo Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy (IFESP) em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e a Escola Estadual Edgar Barbosa No entendimento que são gêneros discursivos capazes de despertar no aluno o gosto pela leitura e a motivação pela escrita.

Realizamos a seguinte pesquisa com a base teórica pautada nos autores Bakhtin (2003, 2011), Freire (1987), Irandé (2003), Geraldi (2001) e Machado (2017). Este trabalho organiza-se em cinco seções, sendo a primeira a introdução, na segunda seção abordaremos o gênero discursivo miniconto, conceito, características e a sua construção. Na terceira, o livro cartonero e a democratização do trabalho com a leitura; no quarto descreveremos o relato de experiência que ocorreu na Escola Estadual Edgar Barbosa no ano de 2022. Por último, apresentamos as considerações finais e as referências.

O GÊNERO MINICONTO: UMA PRODUÇÃO EM SALA DE AULA

Para definir gênero de discurso, a presente pesquisa buscou evidenciar o conceito bakhtiniano do gênero. De acordo com Bakhtin (2011), o gênero discursivo é formado por tipos relativamente estáveis de enunciados. Esses enunciados são compostos por três elementos: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

Segundo Bakhtin (2003), o conteúdo temático tem como fundamento possibilidades de diálogos entre o enunciado do texto com outras vozes; autor e leitor conversam sobre a temática à luz da compreensão de outras visões; o estilo decorre da relação dialógica mantida entre o enunciador e o grupo social; e a construção composicional se refere a estrutura do texto, a forma de como ele é construído.

Então, partindo do pressuposto que o gênero discursivo conversa com outras vozes, (Geraldi, 2013) ressalta que missão transformadora da educação só acontece se for bem aplicada pelos professores em sala de aula. (Irandé, 2003, p.46) afirma que:

Uma atividade de leitura puramente escolar, sem gosto, sem prazer, convertida em momento de treino, de avaliação, ou em oportunidade para futuras “cobranças”; leitura que é, assim, reduzida a momentos de exercício, sejam aqueles da leitura em “voz alta” realizados, quase sempre, com interesses avaliativos, sejam aqueles que tem de culminar com a elaboração das conhecidas “fichas de leitura.”

Portanto, faz-se necessário um ensino escolar significativo, com foco no conhecimento prévio dos alunos, uma prática motivadora que forme discentes com censo crítico, capazes de argumentarem com autor sobre o conteúdo temático do texto, concordando ou não com a opinião do autor, elaborando críticas refutativas ou assertivas. Pois, segundo Paulo Freire, “o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens.” (FREIRE, 1987, p. 51).

De acordo com Freire (1987) para o professor, os conteúdos trabalhados na instituição escolar não deveriam ser planejados antes, sem conhecer o público alvo para quem vai ser ministrado. Um assunto que vai ao encontro da necessidade da turma com certeza terá um maior significado e uma melhor aceitação por parte dos alunos. Nesse processo de diálogo, em que o professor e o aluno interagem se constrói o verdadeiro sentido do ensino e da aprendizagem. Concordamos com (GERALDI, 2013) quando ele diz que a ação do professor deve ser pautada em trocas, uma via de mão dupla, onde perguntas e respostas se complementam.

Diante das demandas dos alunos, que tem seu tempo preenchido com tantas informações devido ao uso da tecnologia, surge a necessidade do professor se reinventar e criar estratégias de leitura e escrita que possibilitem o interesse e a participação do corpo discente. Para conseguir atender a essa nova demanda dos sujeitos, o projeto “Escrita literária: miniconto em livro cartonero” escolheu o uso do miniconto como ferramenta pedagógica nas aulas de Língua Portuguesa, ao relacionar a leitura de textos literários e a produção ao contexto histórico e social dos estudantes.

A escolha pelo gênero miniconto não se deu de maneira aleatória. Por ser um gênero que trabalha com uma narrativa curta satisfaz a leitura do leitor imediatista. O miniconto surge a partir do conto e é um gênero textual narrativo conciso, que apresenta apenas um único conflito, poucas personagens e número reduzido de ações, que ocorrem num tempo e espaço limitados. Esse gênero é escrito em prosa, apresenta narrador e o tempo é indicado especialmente por formas verbais e adverbiais. Constitui uma

narrativa bem mais reduzida do que o conto, porém, é completa e não um simples fragmento de texto. Ele pode ser escrito com poucas palavras, pode ter apenas um parágrafo ou uma página.

Escolhemos como suporte para os minicontos os livros cartonero por apresentar uma proposta artística e de qualidade literária abaixo custo, por promover a difusão e circulação da literatura com a participação de diversos setores da sociedade no processo de produção e por democratizar o texto. Assim, os estudantes leitores passaram a ser escritores. As principais características dos livros cartoneros são trocas culturais, autonomia, aproximação entre a vida social e a arte, dentre outras.

O LIVRO CARTONERO E A DEMOCRATIZAÇÃO DO TRABALHO COM LITERATURA

O termo Cartonero vem de cartón em espanhol, que significa papelão. A história das editoras cartoneras começa na Argentina em 2003, em meio a uma grande crise econômica e política no país, com a fundação da Eloisa Cartonera, por iniciativa do escritor Washington Cucurto e do artista plástico Javier Barilaro. Atualmente, o movimento cartonero está espalhado por países da América Latina, Europa, África e Ásia.

Os livros cartoneros são produzidos artesanalmente com papelão proveniente de caixas descartáveis, coletadas nas ruas ou em supermercados. O papelão é utilizado como capa e contracapa do livro, após ser cortado, pintado e costurado à mão por meio do trabalho de criação em equipe. O principal objetivo do movimento cartonero é publicar livros de qualidade literária a baixo custo, promovendo a difusão e a circulação da literatura com a participação de diversos setores da sociedade no processo de produção: catadores de papelão, estudantes, escritores, artistas plásticos e tradutores.

Diante de toda representatividade desse material, escolhemos, como suporte para os minicontos, o livro cartonero por apresentar uma proposta artística e de qualidade literária de baixo custo, por promover

a difusão e circulação da literatura com a participação de diversos setores da sociedade no processo de produção e por democratizar o texto. Assim, os estudantes-leitores passaram a ser escritores. As principais características dos livros cartoneros são trocas culturais, autonomia, aproximação entre a vida social e a arte, dentre outras.

A produção de capa cartonera é feita com material acessível (o papelão) que tanto o professor quanto o estudante conseguem em supermercado e transformam em material artístico a partir da criatividade e sensibilidade de cada um. Conforme afirma Machado (2017), em seu estudo de mestrado intitulado *A infância entrelaçada nos fios da poesia: uma abordagem do texto literário no Ensino Fundamental II*, nesse momento há interação entre os estudantes, bem como a interação com outras linguagens que tornam o processo de produção literária lúdico e envolvente. Nesse sentido, o curso foi realizado em um ciclo de encontros semanais.

O Movimento Cartonero é, sem dúvida, um grande aliado nas questões de preservação ambiental e da literatura. Atualmente estamos imersos em uma era digital, o que também evidencia o aumento de plataformas que publicam livros digitais. Essas plataformas vêm crescendo a todo vapor, entretanto, essas ferramentas não substituirão os livros impressos.

É assim que o Movimento Cartonero instiga, promove e valoriza a leitura das edições impressas e se torna um forte aliado às causas socioambientais. Pois, se além de experiência sensorial (toque, cheiro/textura) que ele traz, acreditamos na sua eficiência no que diz respeito à conscientização e preservação ambiental” (Assis, 2018).

Diante do exposto, compreendemos a importância de promover a prática da produção do livro cartonero no contexto escolar, como uma ferramenta de incentivo a prática da leitura e da escrita, através dos gêneros literários. Além de incentivar e promover o uso de material reciclável com foco na sustentabilidade ambiental.

RELATO DE EXPERIÊNCIA: O LIVRO CARTONERO PARA DIVULGAÇÃO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA NO ESPAÇO ESCOLAR

O projeto de extensão “Escrita literária: miniconto em livro cartonero” foi realizado nas dependências físicas da Escola Estadual Professor Edgar Barbosa, coordenadores, professores, colaboradores e estudantes de Letras do IFESP e da UFRN, às vezes utilizando o auditório, às vezes os espaços de convivência, durante o período de 19/10/2022 a 09/12/22. Os encontros aconteciam uma vez por semana, as ações eram planejadas com antecedência entre os professores formadores e os estudantes do curso de Letras tanto da UFRN quanto do IFESP. Segue o planejamento geral que foi executado com os estudantes das primeiras séries do Ensino Médio.

No primeiro momento no dia 26/10/2022, realizamos a apresentação do projeto, aos estudantes e, em seguida, uma exposição dialogada com utilização de slides sobre livro cartonero, intercalando com vídeos de alguns projetos desenvolvidos em outros países e no Brasil; entrega de antologia de minicontos para leitura prévia dos estudantes. O segundo momento, aconteceu no dia 09/11/2022, houve leitura e socialização das impressões dos minicontos da antologia; seguida de uma aula expositivo dialogada sobre o gênero miniconto e escolha da temática a ser trabalhada na produção, para finalizar o encontro, foi disponibilizado um link para formar uma nuvem de palavras, os estudantes escolheram a temática que gostariam de produzir os minicontos: saúde mental.

O terceiro momento ocorreu em 23/11/2022, foi destinado a uma conversa mediada pelo estudante do curso de psicologia da Universidade Potiguar - UNP, Rodrigo Gomes Chocrón, sobre a temática “saúde mental”, proporcionando uma busca e autocuidado, além de estratégias para lidar com as emoções. No quarto momento 25/11/2022, foi dedicado à produção escrita dos minicontos e inserção na plataforma twitter. No quinto momento aconteceu no dia 30/11/2022, já com as Coletâneas de minicontos, momento de leitura dramática mediada pelo professor Fábio Vieira(UFRN). A dinâmica proposta pelo profes-

sor proporcionou aos estudantes exercícios de respiração e percepção do ritmo e sensações que cada narrativa apresenta, atribuindo à leitura expressividade e tonalidade a cada um dos minicontos produzidos.

No sexto encontro 30/11/2022, os estudantes tomados da eferescência criadas pela leitura expressiva dos minicontos, produziram as capas do livro cartonero. Esse momento contou com a participação dos professores formadores envolvidos no projeto, os graduandos em Letras, o professor regente das turmas e, o mais importante, a presença dos estudantes e autores dos textos.

Sétimo e último momento, 09/12/2022, aconteceu o lançamento do livro para toda a comunidade escolar. Nesse dia, os estudantes apresentaram aos demais colegas, professores, gestores e família; a escola como espaço para se construir escritores. Os minicontos produzidos levaram ao seu público a reflexão sobre ser adolescente em meio à solidão das telas, as dores, amores e desamores de estar em processo de autoconhecimento e os entraves do ir apara o mundo “da vida adulta”, ao fim do projeto “Escrita literária: miniconto em livro cartonero”, todos os que fizeram parte entregaram à comunidade uma produção autoral, um mundo de possibilidades a partir da literatura e da arte.



Figura 1: Produção das capas do livro cartonero. Fonte: realizado pelos autores, 2022.

O curso de extensão “Escrita literária: miniconto em livro cartonero” apresentou estratégias de abordagens do texto literário no Ensino Médio e, ao mesmo tempo, proporcionou a produção de texto literário dos próprios estudantes da educação básica, além de contribuir com a formação docente profissional dos graduandos em Letras do IFESP e da UFRN, que tiveram a oportunidade de acompanhar a dinâmica de uma escola de Ensino Médio. Essas práticas de letramento objetivam ampliar o diálogo entre o espaço de formação e espaço de atuação com o intuito de oferecer e atualizar os repertórios de ensino-aprendizagem dos graduandos em Letras e do professor de Língua Portuguesa e Literatura em relação à leitura e a produção do texto literário.

A partir da descrição das etapas do projeto, é possível perceber o papel do professor de Língua Portuguesa e tendo a ciência de que a produção textual escrita em sala de aula não é uma atividade parcial, mas encontra sentido nas diversas vozes em sala de aula, é necessário formar profissionais de LP capazes de recorrer os diversos saberes para desenvolver trabalhos com escrita que colaborem com a escuta dos autores.

A partir das observações na sala de aula, percebo como se faz necessária a formação de professores que considerem a multiplicidade de gêneros textuais escritos, oportunizando a escuta das vozes dos educandos.

Nessa perspectiva, foram desenvolvidas oficinas no curso de extensão “Escrita literária: miniconto em livro cartonero”, apresentando estratégias de abordagens do texto literário no Ensino Médio. Diante das atribuições assumidas pelos professores, possibilitou-se essa troca de experiências voltadas para pensar em práticas que fortalecessem a linguagem e colaborassem com os saberes linguísticos e significativos para os estudantes do 1º ano A e B de uma escola do Ensino Médio. Assim como afirma Geraldi (2016), o curso de Letras não forma professor. Para ele, a formação inicial do professor de Língua Portuguesa impossibilita ter uma visão mais ampla, aberta e holística sobre os processos de ensino de Língua Portuguesa na realidade escolar. Portanto,

o curso de extensão teve como motivação preparar os estudantes para uma prática pedagógica a produzir artesanalmente o livro cartonero, para o processo de produção textual e leitura/ escuta da alma.

Enquanto estudante do Curso de Letras, percebo que a nossa formação necessita ir além Universidade, pois, o que fundamenta o fazer docente é o cotidiano da sala de aula e o que acontece através das práticas e das experiências entre professor, aluno, bem como os atores escolares e a sociedade que o cerca e influencia sua formação.

Acreditamos que os propósitos de desenvolver o gosto pela leitura, de ampliar o repertório dos alunos e de promover a reflexão, em grande parte, tenham sido atingidos por meio dessa sequência didática, uma vez que a maioria dos alunos aprimoraram suas habilidades de leitura e, conseqüentemente, sua criticidade, criatividade, fazendo emergir novas visões sobre o mundo e ressignificar as suas experiências. Comprovamos que os estudantes se envolveram no processo de produção, uma vez que a princípio do projeto alegaram não saber produzir sobre o gênero, mas ao término do projeto, realizaram produção de 58 minicontos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho contemplou a realização de sequência didática voltada para o projeto de extensão “Escrita Literária: miniconto em livro cartonero”, em turmas de 1º anos A e B, do turno vespertino na Escola Estadual Edgar Barbosa. Em linhas gerais, essa sequência que seguiu os pressupostos da pesquisa-ação, compreendeu o desenvolvimento de sete etapas.

No resultado mais significativo da sequência didática foi a organização e lançamento do final do projeto “Escrita literária: miniconto em livro cartonero”. Na primeira parte, constam os minicontos que versam sobre ser adolescentes em meio à solidão das telas, as dores, amores, e desamores de estar em processo de autoconhecimento e os entraves do ir para o mundo “da vida adulta”. Os minicontos abordaram temáticas voltadas para as relações interpessoais, comuns à fase tão particular da adolescência.

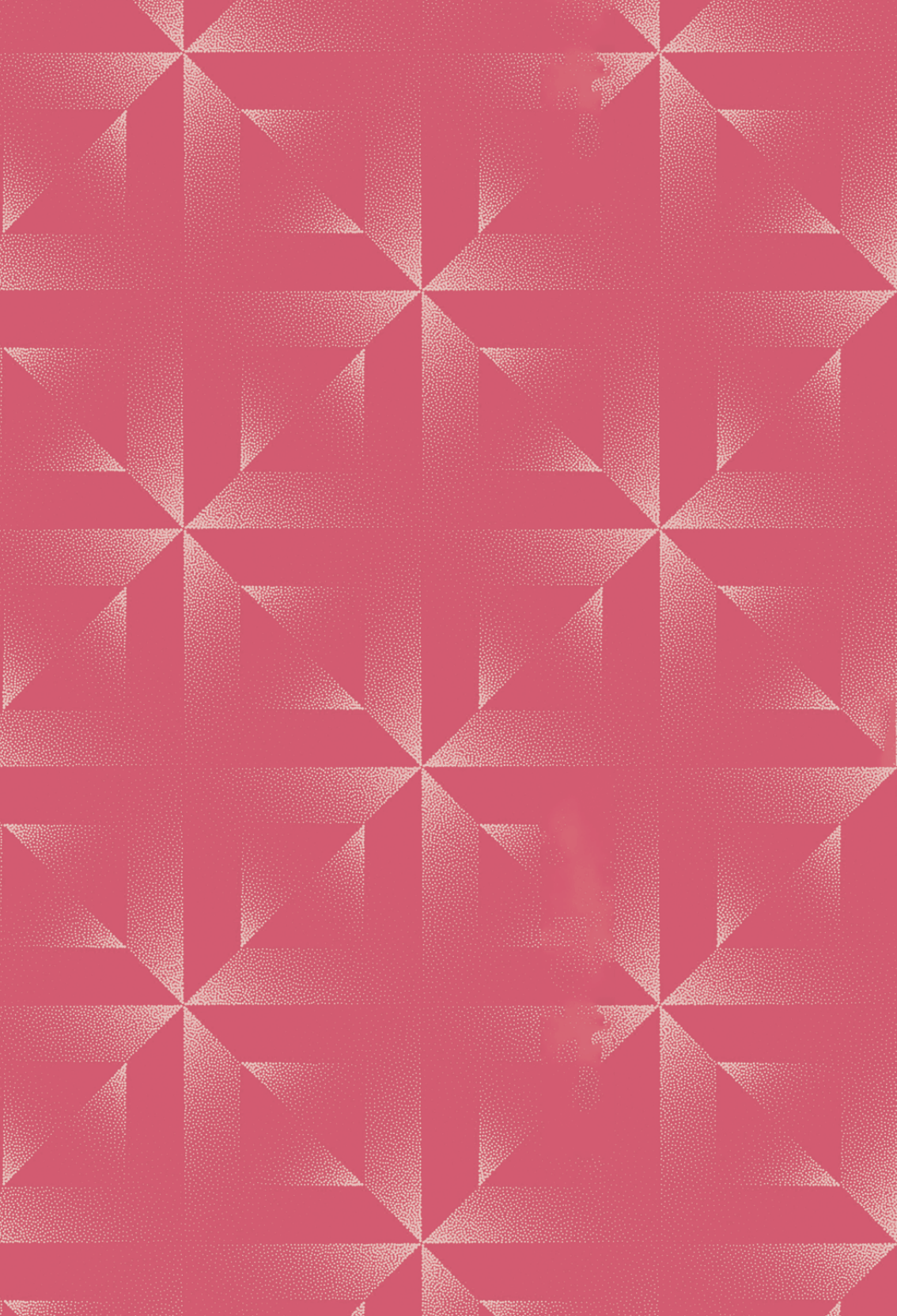
Podemos concluir que a sequência didática direcionada a prática de letramento com o gênero miniconto constituiu uma excelente estratégia pedagógica, uma vez que ela possibilitou aos estudantes, dentre outras aprendizagens, a assimilação das peculiaridades do gênero estudado, o desenvolvimento da capacidade de síntese e, principalmente, a produção satisfatória do gênero.

Por esses motivos, é oportuno reforçar que a escola pode como principal estabelecimento de letramento, promover constantemente essas práticas em seus espaços de aprendizagem, cumprindo assim a sua função de inserir os jovens nas diferentes práticas letradas da sociedade, como também promovendo ações e reflexões fundamentadas em aportes teóricos na perspectiva de conduzir o aluno a desenvolver sua competência comunicativa e assim atuar de forma mais significativa, não somente em eventos e práticas escolares, mas também em outros espaços sociais.

Almejamos que esta pesquisa-ação constitua mais uma reflexão sobre a introdução de novos gêneros textuais no contexto da sala de aula, como ferramenta capaz de desenvolver com proficiência as habilidades mencionadas, assim como abre caminho para outras pesquisas do gênero em sala de aula.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Irandé. **Refletindo sobre a prática de aula de português**. In: *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 5ª ed. São Paulo: Martins. Fontes, 2010.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC): Educação Infantil e Ensino Fundamental**. Brasília: MEC/SEB, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **O direito à Literatura**. In: vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; duas cidades, 2004.
- COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Martins. Fontes, 2010.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2006.
- GERALDI, J.W. et al. (org.). **O texto na sala de aula**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CARTONERO: PRESERVAÇÃO AMBIENTAL E LITERÁRIA. **Movimento Cartonero: preservação ambiental e literária**. Camila Assis. Disponível em: <<https://www.uninabuco.edu.br/noticias/movimento-cartonero-preservacao-ambiental-e-literaria>>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- MACHADO, Gilvânia Rodrigues. **Dissertação de Mestrado**, (2017).



Olimpíadas de língua portuguesa: práticas de leitura e escrita para a construção do gênero textual poema

JOANA D'ARC SILVA DE ALMEIDA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

LIDEMBERG ROCHA DE OLIVEIRA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

Ler e escrever são atividades de grande importância para a vida cotidiana dos indivíduos. É através desses processos que os estudantes podem interagir e compreender o mundo ao seu redor, situando-se como sujeitos históricos e sociais. Ou seja, os processos de leitura e escrita favorecem o desenvolvimento do cidadão pensante e crítico na sociedade, contribuindo para a ampliação de vocabulários, para a formação de opiniões e aprimoramento da linguagem formal, principalmente nos tempos atuais em que nossos jovens estão vivendo em um mundo tecnológico e informatizado.

Para que tenhamos êxito no processo de ensino-aprendizagem da leitura e da escrita, reconhecemos a necessidade de realizar mediações pedagógicas na sala de aula para potencializar tais práticas, uma vez que a maioria das nossas crianças e jovens, apesar de estarem imbuídos em práticas de leitura e escrita na sociedade, apresentam dificuldades em sistematizar e/ou estabelecer relações das vivências cotidianas com os conhecimentos sistematizados na escola. Nesse contexto, sabemos que a escola tem um papel fundamental para aprimorar as práticas de leitura e produção textual, pois muitas vezes é nela que crianças e jovens têm o primeiro contato com essas práticas, tendo o seu espaço destinado para o desenvolvimento intelectual do estudante.

Mediante o exposto, este trabalho tem como discussão central os processos de leitura e escrita desenvolvidos a partir de ações efetivadas das orientações das *Olimpíadas de Língua Portuguesa, Escrevendo o Futuro*²⁴, doravante OLPEF, que é uma iniciativa institucional em âmbito nacional para fomentar práticas de leitura e escrita na escola. Diante de uma necessidade diagnosticada entre os estudantes do 5º ano do Ensino Fundamental, que era a dificuldade em ler e escrever textos, sobretudo os literários, elaboramos um projeto que tinha como foco mediar e tentar minimizar as dificuldades encontradas no percurso escolar dos estudantes. Este estudo trata-se, portanto, de uma Pesquisa-ação, conforme discute Oliveira (2010), partindo de uma realidade a qual faz-se necessário estabelecer uma mediação/ intervenção para melhoria da qualidade social.

Nesse contexto, este artigo traz o relato de uma experiência desenvolvida em turmas de 5º ano do Ensino Fundamental da Escola Municipal Pedro Costa e Silva, que faz destaque ao gênero textual poema. Para desenvolver este estudo, apresentamos a discussão da seguinte maneira: 1) esta introdução; 2) apresentamos a discussão sobre o gênero textual poema no contexto das OLPEF e da formação de leitores; 3) relatamos e analisamos a experiência pedagógica; e 4) tecemos comentários sobre este estudo, suas limitações e projeções nas considerações finais.

O GÊNERO TEXTUAL POEMA NAS OLIMPÍADAS DE LÍNGUA PORTUGUESA ESCREVENDO O FUTURO: “O LUGAR ONDE EU VIVO”

Nesta seção do artigo, situamos o gênero textual poema no contexto das OLPEF. Nas OLPEF, os estudantes do 5º ano do Ensino Fundamental são direcionados a lerem e escreverem sobre “O lugar onde

24 As OLPEF foram criadas em 2002 pelo Itaú Social e o Cenpec com o objetivo de contribuir para a melhoria da leitura e escrita de estudantes de escolas públicas brasileiras. O Programa Escrevendo o Futuro transformou-se em política pública em 2008, por meio da parceria com o Ministério da Educação e a realização da *Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro*. Esse projeto fomenta a leitura e a escrita a partir de gêneros diversos e organiza esses processos em quatro categorias, cada uma delas envolvendo dois anos de escolarização: a) poema – 5º e 6º anos do Ensino Fundamental; b) memórias literárias – 7º e 8º anos do Ensino Fundamental; c) crônica – 9º do Ensino Fundamental e 1º ano do Ensino Médio; d) artigo de opinião – 2ª e 3ª séries do Ensino Médio. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/programa>. Acesso em: 28 jun. 2022.

eu vivo” a partir do gênero textual poema. Essa atividade demanda pesquisas e/ou estudos, que incitam um novo olhar acerca da realidade e abrem possibilidades para a reflexão dos estudantes como sujeitos históricos e culturais.

Os estudantes são estimulados a produzirem textos a partir de um processo dialógico. Assim, os processos de leitura e escrita são compreendidos como possibilidade para a construção de sentido, envolvendo uma série de conhecimentos. Para ler e escrever poema, sobretudo participarem das OLPEF, os estudantes precisam ter conhecimentos enciclopédicos e interacionais, que favoreçam os processos de compreensão do mundo, a partir da reflexão sobre vivências e experiências, assim como conhecimentos linguísticos, que favoreçam o processo de textualização do próprio gênero (KOCH, 2009).

As atividades desenvolvidas para a concretização das OLPEF podem ser estimulantes ou não a depender da relação que os estudantes estabelecem com o gênero textual que, para o 5º ano, é o poema. Segundo Marcuschi (2008), o gênero textual é uma realização linguística concreta definida por propriedades sociais e discursivas, determinadas pelo canal, estilo, conteúdo, composição, cumprindo funções diversas nos contextos comunicativos.

E no próprio material de apoio das OLPEF da edição de 2010, encontramos uma breve discussão sobre o gênero textual poema. De acordo com tais orientações, o poema é:

Um poema pode, ou não, apresentar rimas; pode, ou não, ter ritmo uniforme; pode ser regular ou irregular. Ele pode ainda falar sobre qualquer assunto: pessoas, ideias, sentimentos, lugares ou acontecimentos comuns, por exemplo, “uma pedra no meio do caminho”, como fez Carlos Drummond de Andrade em seu poema “No meio do caminho”. No entanto, há um aspecto que diferencia o poema de um texto informativo ou de outro texto literário, como o romance ou o conto – é o modo pelo qual o poeta escreve seu texto (ALTENFELDER; ARMELIN, 2010, p. 17).

Como se observa na citação, a discussão está voltada tanto para a questão composicional e temática do gênero textual poema, quando diz que ele pode ser textualizado a partir de versos/ rimas ou não, cujas temáticas podem nele ser diversas, como pessoas, ideias e sentimentos. Outra questão abordada diz respeito à autoria do texto, quando faz destaque ao processo subjetivo do autor. Ainda, ao discutir a linguagem, as orientações das OLPEF retomam Marisa Lajolo (2001) para pontuar a discussão sobre o estilo do gênero textual poema:

[...] “um poema é um jogo com a linguagem. Compõe-se de palavras: palavras soltas, palavras empilhadas, palavras em fila, palavras desenhadas, palavras em ritmo diferente da fala do dia a dia. Além de diferentes pela sonoridade e pela disposição na página, os poemas representam uma maneira original de ver o mundo, de dizer coisas” [...]. (LAJOLO, 2001, p. 20 apud ALTENFELDER; ARMELIN, 2010).

Destacamos que as questões estilísticas do gênero textual poema também são exploradas nas orientações da OLPEF, quando se faz referência ao jogo da linguagem, assim como as várias formas de apresentação do poema. Essas orientações, de cunho teórico e metodológico, servem de apoio para o professor elaborar e monitorar o seu planejamento no contexto das OLPEF, de modo a qualificar o trabalho pedagógico.

Além disso, as orientações da OLPEF trazem a diferenciação entre poema e poesia, fazendo destaque ao papel do poeta, que é incorporado pelos estudantes na ocasião que são mobilizados a textualizarem o poema. De forma resumida, conforme as orientações da OLPEF, o poema é o texto, é a obra, enquanto a poesia é a arte, é a capacidade de viver o mundo, comunicar-se por meio dos sentidos com os acontecimentos que se passam ao nosso redor. Quanto ao poeta, essas orientações dizem que ele é “o artista que usa as palavras para fazer uma obra de arte – o poema. Ele sabe como combinar as palavras, como dar ritmo a essa combinação, como fazer com que elas conquistem e surpreendam o leitor”. (ALTENFELDER; ARMELIN, 2010, p. 19).

O gênero textual poema tem importância fundamental para a formação crítico-reflexiva do leitor, pois ele possibilita aos jovens o encontro com a cultura humanística como espaço de revelação e reconhecimento do prazer, da fantasia e da realidade, além de propiciar-lhe criticidade quanto aos valores vigentes na sociedade, cabendo à escola, como instituição social, possibilitar essa vivência ética e político-social ao utilizá-lo para a formação dos estudantes, por ele ser um gênero que possibilita ao aluno um encontro consigo mesmo e com os outros.

O gênero textual poema é um meio privilegiado para despertar o interesse pela língua materna. A rima, o ritmo e a sonoridade permitem a descoberta da linguagem escrita. Um poema permite que se lancem múltiplas leituras sobre ele, pois não é um texto de compreensão e significação estanques, únicas. No texto poético, a leitura transcende a realidade. Cada indivíduo se reconhece e reconhece os outros a partir dos textos lidos.

Nos espaços privilegiados que é a escola, os estudantes precisam, a partir do poema, enxergar a poesia para melhorar sua relação com a literatura e compreensão dos textos. Muitos professores acreditam que a poesia não é matéria importante para a formação dos estudantes e, por isso, acham-na desnecessária para o trabalho em sala de aula. O trabalho pedagógico a partir do gênero textual poema pode ser uma possibilidade de as crianças e adolescentes exporem seus sentimentos, suas emoções, se deslocarem para outros ambientes, desenvolverem o raciocínio e enriquecerem o vocabulário, contribuindo com a compreensão do mundo.

Enfim, a partir do poema, temos a possibilidade de fomentar a leitura, que é importante no desenvolvimento sociocognitivo dos estudantes, uma vez que essa prática em consonância com as vivência e experiências dos discentes auxilia na construção de sentidos do mundo que os cercam.

Nesta seção do artigo, relatamos e analisamos a mediação pedagógica, que está centrada na atividade de produção do gênero textual poema, envolvendo o processo de leitura por reconhecermos sua importância para a construção de repertório de conhecimento de mundo, possibilitando que os estudantes potencializem a prática da produção textual. Destacamos que essa prática pedagógica foi desenvolvida em nove momentos, dos quais apresentamos a seguir.

No primeiro momento foi realizada, nas turmas de 5º anos, uma observação/ coleta de dados sobre a realidade da sala de aula. Percebemos as necessidades formativas dos estudantes relacionadas à leitura, escrita e oralidade. Essa ação foi necessária para a elaboração da proposta pedagógica, pois foi através da pesquisa/ observação em sala de aula que obtivemos elementos para subsidiar o planejamento e as mediações pedagógicas.

Dessa análise, observamos algumas dificuldades apresentadas pelos estudantes em relação à leitura e à escrita: a) eles apresentavam dificuldades ao ler, uma vez observado que no momento da leitura de um texto, liam timidamente, em tom de voz baixo, perdendo expressividade, tonalidade e outros elementos necessários para a leitura de poemas; b) ficavam nervosos ao ler um texto de maior extensão; c) apresentavam falta de interesse, sono, tristeza, agitação, entre outros comportamentos que não favoreciam a prática de leitura e escrita; d) apresentavam dificuldade em manipular/ acessar fontes de informação diversas, como dicionários, enciclopédias, livros, entre outros; e e) mostravam fragilidade quanto à construção de repertório para a produção escrita, o que dificulta o processo de produção textual de própria autoria.

No segundo momento, depois de diagnosticadas as necessidades formativas dos estudantes, a equipe escolar teve a ideia de aproveitar as OLPEF para auxiliar no projeto de leitura e escrita, com o intuito de minimizar as dificuldades encontradas em sala de aula. Dessa for-

ma, compreendemos que é papel primordial do professor identificar as reais dificuldades dos estudantes da turma para, a partir delas, desenvolver atividades que possibilitem os estudantes avançarem na aprendizagem, nesse caso aquelas relacionadas à leitura e à escrita, de modo a tornar esses estudantes leitores e escritores conscientes.

Formar leitores autônomos também significa formar leitores capazes de aprender a partir dos textos. Para isso, quem lê deve ser capaz de interrogar-se sobre sua própria compreensão, estabelecer relações entre o que lê e o que faz parte do seu acervo pessoal, questionar seu conhecimento e modificá-lo, estabelecer generalizações que permitam transferir o que foi aprendido para os outros contextos diferentes (SOLÉ, 2008, p. 72).

Sendo assim, compreende-se que a formação leitora dos estudantes deve ser voltada para o caráter crítico e interpretativo, de forma a capacitá-los para compreenderem, por meio de seus conhecimentos prévios e sua leitura de mundo, os conflitos sociais do seu cotidiano na perspectiva de superá-los. A leitura e escrita, pois, vão além do processo de codificação/ decodificação; ela fomenta a reflexão sobre o mundo a partir da relação que o sujeito estabelece nas variadas instâncias sociais em que está incluso.

No terceiro momento, foi feita a explanação do projeto e seus objetivos para as turmas do 5º ano “A” e “B” do Ensino Fundamental do turno vespertino. Em cada turma, foram exploradas as noções que circundam o gênero textual poema, como a estrutura composicional (versos, estrofes, ritmos, rimas e repetições), conteúdo temático e estilo, a partir de poemas, que foram utilizados como referências.

Os textos utilizados foram impressos e em áudio, que retratavam o “lugar onde vivo”, de modo que os estudantes percebessem como os autores descreviam seu território. Essas atividades foram fundamentais para que os estudantes percebessem os elementos que caracterizam o gênero textual poema, como por exemplo, o reconhecimento do pro-

cesso de textualização em versos (marcação das rimas), assim como a oralização do poema, que foi explorada a partir dos áudios e das leituras compartilhadas. Todas essas atividades de leitura e expressividade colaboraram para as atividades de produção textual.

No quarto momento, foi realizada uma oficina de desenhos. Os estudantes tinham de produzir imagens sobre cada lugar da comunidade que eles consideravam interessante e que mais gostavam de frequentar. O objetivo foi fomentar a observação para “o lugar onde vivo”, possibilitando que eles pudessem refletir e criar pontos de vista e/ou ampliação de repertórios para a produção textual, logo explorada mais adiante no planejamento. No final, eles socializaram a produção com toda a turma.

No quinto momento, a partir dos desenhos produzidos, foi iniciada a primeira produção textual, que mobilizou os estudantes à escrita de um poema de autoria própria sobre a comunidade em que eles vivem. No final, os estudantes apresentaram suas produções, conforme exemplo a seguir, expondo-as em um mural.

A natureza é linda, Não dá para duvidar, Tem árvores no vale verde Lugar bom de morar.	Falo da riqueza do pau, Terra fértil, Plantando tudo dá, Das hortaliças, legumes e frutas, Coco, mamão, banana e maracujá, Essas são os frutos, Da agricultura família.
Perceba a necessidade, De conscientização educando, Essas crianças Bom futuro elas terão.	Ana Amélia 5º ano “B” Professora: Valéria

Figura 1 – Produção textual de estudante do 5º ano do Ensino Fundamental
Fonte: acervo da autora.

No sexto momento, com auxílio do professor, as produções textuais foram retomadas e foi colocado em prática todo o conhecimento adquirido em sala de aula. Foi iniciada a análise dos poemas a partir da socialização e discussões sobre os elementos do “lugar onde vivo”, partindo para o processo de reescrita.

A partir disso, surge um novo olhar sobre o texto escrito. As dificuldades e barreiras encontradas na reescrita foram muitas, mas através da mediação pedagógica, foi possível observar avanços na aprendizagem dos estudantes. Além disso, foi o momento em que os estudantes associaram o texto escrito aos desenhos produzidos.

Sobre o processo de orientação quanto à produção escrita, Calkins (1989 apud GARCEZ, 1998) comenta que estudantes e professor podem conversar sobre o trabalho realizado, de modo a refletir sobre a trajetória da escrita, que envolve processos de elaboração à revisão do texto. O autor ainda destaca que, no processo de produção textual, é importante a participação de todos, tanto do professor como dos estudantes.

Garcez (1998) comenta que, nesse processo, a postura do professor é fundamental, pois é ele quem propicia as reflexões sobre o percurso da escrita, potencializando a ação do estudante. O professor pode auxiliar o estudante a observar a diversidade de pontos de vista, relacionando-os com outros, contribuindo para o aperfeiçoamento do texto. A autora ainda destaca que o ambiente para esse trabalho precisa ser de segurança, estímulo e liberdade.

Ainda no contexto da prática de reescrita, foi lançado aos estudantes a proposta de aprimorar o título, ilustrando o texto com os desenhos produzidos anteriormente. Depois desse trabalho, segue, como forma de exemplificação, uma atividade desenvolvida por um estudante.

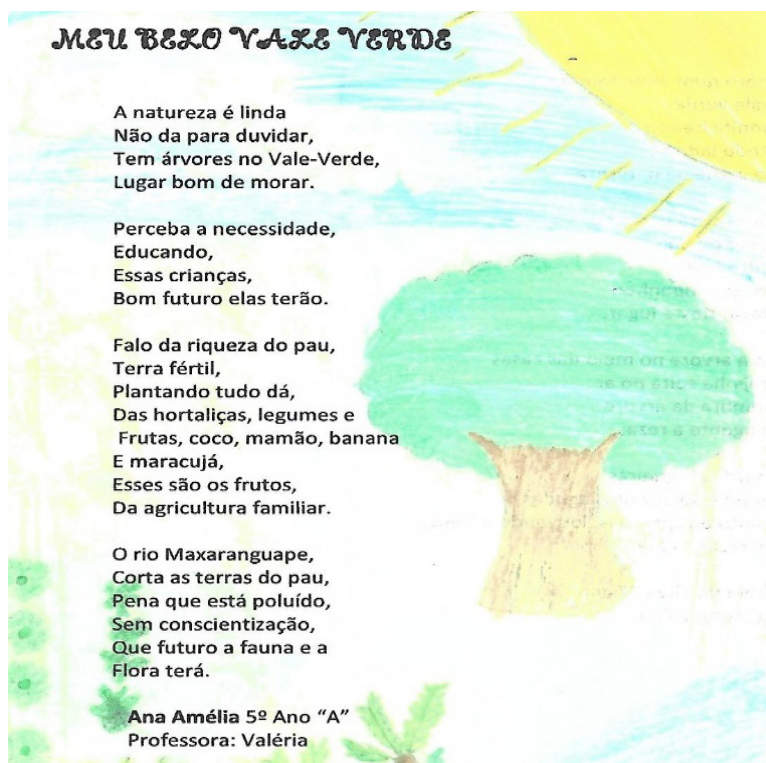


Figura 2 – Reescrita de estudante do 5º ano do Ensino Fundamental

Fonte: acervo da autora

Como se observa pelas figuras 1 e 2, a produção do estudante foi ampliada. Isso se deu diante da mediação pedagógica em cada etapa do trabalho desenvolvido. O professor foi um facilitador, incentivador, entre o aprendiz e a aprendizagem. Essa mediação contribuiu para que os estudantes coletassem informações, compreendessem-nas e colocassem-nas em prática com autonomia, objetivando a produção do poema.

No sétimo momento, foi organizada uma equipe formada pela gestora da escola, a secretária e a professora do 4º ano para escolher o texto que foi enviado a Secretaria de Educação do município de Maxaranguape/ RN para participar do concurso OLPEF.

No oitavo momento, depois das atividades de leitura e produção textual e como culminância do projeto, foi confeccionado um livro impresso com todos os poemas escritos pelos estudantes. Para a organização desse material, foi feito um concurso de desenho para ilustrar a capa do livro. No nono momento, e para estimular os estudantes, foi organizado um sarau com o tema “chá literário”, em que os familiares e a comunidade em geral foram convidados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O referido trabalho teve por objetivo analisar uma mediação pedagógica, desenvolvida no contexto das OLPEF, que foi efetivada em turmas de 5º ano do Ensino Fundamental. Inicialmente, identificamos entraves que existem na prática da leitura, a exemplo da falta de acesso a livros de qualidade com temas que chamem a atenção dos estudantes, entre outros. Mediante o diagnóstico, fez-se necessário o desenvolvimento de um projeto de leitura, tendo como o foco as OLPEF de modo que os estudantes refletissem sobre a sua própria realidade e adquirissem conhecimento através da leitura.

Reconhecemos que a leitura precisa ser vista com um olhar especial, uma vez que é um fator inegável na construção do conhecimento e tem a capacidade de tornar o ser humano um cidadão atuante na sociedade. Por essa razão, acreditamos que o contato com a leitura deve ser fomentado no ambiente escolar desde a infância, por isso desenvolvemos um trabalho desta natureza, do qual descrevemos e analisamos aqui com o intuito de refletir como os estudantes podem ampliar o repertório de conhecimento de mundo e assim potencializar a prática da produção textual.

Nesse contexto, destacamos o quanto a mediação pedagógica colaborou no processo de construção do conhecimento em relação aos saberes concernentes à língua/ linguagem. Esse estudo nos mostrou que a mediação do professor no processo de leitura e escrita possibilitou que

os estudantes ampliassem o repertório de conhecimento enciclopédico e linguístico nas produções textuais desenvolvidas, assim como, compreendessem a importância da leitura e escrita no seu cotidiano.

Este trabalho teve como escopo a análise da mediação do professor quanto ao processo de leitura e escrita, entretanto reconhecemos que ele pode servir de apoio para o desenvolvimento de outras discussões aqui não apresentados em função dos objetivos deste estudo, a exemplo a análise dos fenômenos de textualização e organização textual, assim como as intervenções de leitura que foram dadas ao longo do desenvolvimento das atividades.

REFERÊNCIAS

- ALTENFELDER, Anna Helena; ARMELIN, Maria Alice. (Orgs.). *Poetas da escola: caderno do professor*. São Paulo: Cenpec, 2010. (Coleção Olimpíadas de Língua Portuguesa).
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa*, 3ª edição. Brasília: MEC/SEF, 2001.
- GARCEZ, Lucília Helena C. *A escrita e o outro: os modos de participação na construção do texto*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gênero e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. *Como fazer pesquisa qualitativa*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

A narrativa fabular e a construção da argumentação e persuasão

JEFFERSON AQUINO DE ARAÚJO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

LIDEMBERG ROCHA DE OLIVEIRA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

Narrar é uma necessidade humana e para cumprir esse ato de linguagem os sujeitos se valem de diversas formas de comunicação reconhecidas social e discursivamente, a exemplo de contos, lendas, romances e fábulas. Neste trabalho, daremos destaque à fábula.

A fábula se inscreve “no imaginário poético ocidental como uma breve composição de caráter ético-moral, geralmente protagonizada por animais antropomorfizados, apontando para uma lição de conduta” (NEVES, 2013, p. 137). De um modo geral, trata-se de uma narrativa que tende a convencer o leitor/ouvinte sobre uma determinada conduta, assim como ela pode funcionar como uma estratégia de persuasão, quando inserida no fio de outros discursos.

Assim, entendemos que na organização textual da própria fábula, há elementos que nos levam à construção de significados diversos, dos quais funcionam como elementos argumentativos e/ou persuasivos para a construção da intencionalidade do texto, ou seja, a moral da história.

Mediante o exposto, neste artigo temos por objetivo discutir a fábula como texto da esfera literária, da ordem do narrar, articulando-a aos estudos da argumentação e persuasão, porque, a partir da construção semântica promovida pelos elementos internos e externos à língua, ela tende a convencer o ouvinte-leitor, sobre um julgamento a respeito

de condutas, valores e crenças. Para isso, desenvolvemos um estudo de natureza bibliográfica (GIL, 2010), recorrendo às discussões de Hulschof e Queiroz (2015) e Neves (2013), que discorrem sobre o potencial persuasivo da fábula, assim como teóricos que versam sobre a narratologia, no campo da literatura, como Squire (2014).

Para isso, organizamos este estudo da seguinte maneira: 1) esta introdução; 2) uma seção que situa a fábula como gênero da esfera literária; 3) uma seção que centra a discussão sobre argumentação e persuasão; 4) uma seção que traz uma análise sobre a argumentação e persuasão a partir do texto “A Cigarra e a Formiga”; e por fim, 5) uma seção que traz as conclusões finais, das quais são destacados apontamentos sobre as limitações deste estudo e de projeções futuras de pesquisa.

A FÁBULA: ENTRE O NARRAR E O ARGUMENTAR

Nesta seção, discutimos a fábula, situando-a no contexto dos estudos linguísticos e literários.

As fábulas, conforme Bagno (2006), chegaram até nós por meio da escrita, mas elas existiam há muito tempo sob forma de narrativas tradicionais orais em diversos povos e culturas. O autor ainda comenta que elas trazem personagens que, de forma alegórica, representam traços de caráter negativo ou positivo dos seres humanos, sendo narrativas moralistas, pois essas histórias passam valores que resistem ao tempo. Geralmente são narrativas curtas, porque elas precisam logo ser processadas pelos receptores, de modo a refletirem sobre as questões sociais trazidas, concretizando o propósito comunicativo.

Do ponto de vista da Linguística, a fábula é um gênero de texto da ordem do narrar (CHARAUDEAU, 2016), popularmente conhecido e apreciado por muitos independentemente da idade e gênero. Situando-a como gênero textual, nos reportamos a Marcuschi (2008) para reconhecer a sua estrutura composicional, o seu conteúdo temático e o seu estilo.

Quanto à sua composição, a fábula é uma narrativa curta, que traz ensinamentos e/ou uma moral explícita ou implícita, que é o conteúdo temático possível de ser compreendido a partir do desenrolar das ações das personagens na narrativa. Essa curta narrativa serve como instrumento de aprendizagem, fixação e memorização dos valores morais dos grupos sociais os quais estamos inseridos. Por tratar-se de uma narrativa, podemos situar os tempos verbais no pretérito, os marcadores espaciais e temporais, o discurso direto e indireto, por exemplo, como elementos estilísticos do gênero, além das marcas subjetivas dos autores desses textos.

Situando a fábula no contexto dos estudos literários, podemos estudá-la a partir das discussões circunscritas na narratologia. Segundo Squire (2014) “as narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível” operadas por particularidade. Para a autora, essas particularidades se sustentam nas relações sociais, culturais e históricas, cujos sentidos são situados e reconhecidos por um povo.

Essa ideia se aproxima com as discussões de Fernandes (2001, p. 19) quando se comenta que as narrativas, entre elas as fábulas, têm o papel de resgatar experiências e formas de vida, baseadas na premissa de que “todas as histórias são produzidas de acordo com o que as pessoas de uma determinada época pensam sobre a sua sociedade, sobre o mundo e sobre o modo como vivem.”

Então, a narrativa não é somente um conjunto de sucessão de ações, mas uma construção de sentidos que é promovida por um conjunto de signos verbais e não verbais. A partir dessa forma de entender a narração, materiais visuais ou até mesmo imagens construídas pelos textos podem constituir/ fortalecer o conteúdo da narrativa e, no caso da fábula, podem ser elementos que levam ao entendimento/ reconhecimento do propósito comunicativo, que é a reflexão/ julgamento sobre um determinado comportamento humano.

Assim, ao conjunto de acontecimentos que ocorrem numa narrativa, denominamos como enredo (início, meio e fim), que é apresentado por um narrador. Esse narrador seleciona as informações e ordena a narrativa temporal e espacialmente. A seleção e apresentação desses signos (verbais e não verbais) na narrativa são elementos argumentativos e persuasivos, porque levam o leitor/ ouvinte ao convencimento.

Na fábula, esses elementos podem ou não estar explícitos. O enredo compreende todas as ações desenvolvidas na narrativa. Na situação inicial são apresentadas as personagens, o espaço e o tempo em que ocorre a trama. O conflito é o momento da narrativa o qual motiva o desenvolvimento/ sucessão de ações. O clímax é o momento mais tenso da narração, que exige uma solução/ desfecho. Tanto no conflito como no clímax, os personagens interagem em torno de uma situação. O desfecho é a solução do conflito apresentado pelos personagens, que são animais com características humanas. Eles representam um comportamento coletivo ou também individual, tendo características que espelham um padrão aceitável socialmente.

A narrativa fabular ocorre em um tempo e espaço. O tempo dessa narrativa diz respeito às ações transcorridas, em um espaço, que é o local/ ambiente em que as ações são desenvolvidas. É o cenário onde tudo acontece. Ele pode ser apenas decorativo e não ter nenhuma relação importante com o desenrolar da narrativa, mas pode determinar os rumos da história.

Por fim é criado um final que gera a reflexão dos leitores sobre um ensinamento, ou seja, uma moral que aparece no final do texto geralmente. Essa lição de moral serve para trazer ensinamentos para o leitor, seja ele qual for. Essa moral pode vir explicitamente em forma de parágrafo curto ou uma frase final, ou pode também ser construída pelo leitor quando ele interpreta o texto, recorrendo a um conjunto de elementos linguísticos e extralinguísticos.

Como se percebe, há um conjunto de elementos que organizam a fábula linguisticamente. Associado a essa organização, temos os contextos que, a partir deles, os elementos linguísticos se atualizam e possibilitam a construção de sentidos. Essa articulação de elementos linguísticos e não linguísticos na fábula, faz-nos refletir conforme Aristóteles (1998), quando nos diz que as fábulas eram utilizadas em discursos argumentativos, servindo como um potente argumento persuasivo, pelo seu caráter reflexivo, moral, social e político.

A ARGUMENTAÇÃO E PERSUAÇÃO

Esta seção traz a discussão sobre argumentação e persuasão, que conforme Bretton (2012), são processos que fazem parte do cotidiano dos sujeitos, estando presentes em produções textuais (orais/ escritas) políticas, jurídicas, religiosas, midiáticas e literárias, como é o caso das fábulas. Enfim, a argumentação e persuasão estão em textos que visam convencer, persuadir e influenciar o leitor-ouvinte.

Do ponto de vista teórico, a análise aqui proposta impõe uma abordagem de argumentação diferente da concepção linguística (da qual centra a discussão sobre argumentação a partir do encadeamento de elementos linguísticos que promovem a construção de sentido do enunciado) e da concepção textual (que traz a argumentação sob a ótica da apresentação de uma tese e argumentos que sustentam essa tese).

Pinto (2015), ao repertoriar as discussões sobre argumentação, assume a perspectiva da Argumentação no Gênero (RASTIER, 2001) para analisar *outdoor* político, reconhecendo que há confluência de elementos linguísticos e não linguísticos na construção da argumentatividade do texto. Neste trabalho, também assumimos essa abordagem, uma vez que entrarão em cena um conjunto de signos verbais e não verbais, assim como elementos contextuais, dos quais colaboram para a construção da argumentatividade da fábula, levando o sujeito leitor à adesão da moral da história.

Desse modo, assumimos uma concepção de argumentação que considera todos os elementos verbais, não verbais (multimodais) e contextuais expressos em gêneros textuais que visam à persuasão. Apesar de analisarmos o texto verbal, reconhecemos que as imagens projetadas no próprio discurso, assim como os elementos contextuais, são elementos que levam o leitor à adesão da moral da história. Nesse caso, para que a argumentação seja analisada, consideramos a existência de dois níveis de análise: 1) o contextual, que nos remete às condições de produção; 2) linguístico-textual, que nos faz analisar o texto propriamente dito.

A ARGUMENTAÇÃO E PERSUASÃO NA FÁBULA

Esta seção traz a análise da fábula “A Cigarra e a Formiga”²⁵, fazendo destaque ao processo de argumentação e persuasão nela presente, o qual leva o leitor-ouvinte à adesão do propósito comunicativo, ou seja, a intencionalidade do texto, que a reflexão sobre uma conduta/comportamento humano a partir da personificação de animais.

Para isso, vamos analisar o texto fabular sob três aspectos: primeiro, analisamos o comportamento das personagens; segundo, detemo-nos ao tempo da narrativa; terceiro, focamos no espaço/ ambiente em que a narrativa se desenvolve. A seguir, apresentamos o texto analisado, do qual observamos elementos que, possivelmente, podem levar o leitor à compreensão da intencionalidade comunicativa.

25 Segundo SOUZA (2008, p. 155) “No Ocidente, essa fábula tem seu primeiro registro atribuído a Esopo, autor grego que teria vivido no século VI a.C. Desde então, ela tem passado por um processo de reescritura realizado por vários autores, dentre os quais podemos mencionar La Fontaine (autor francês, século XVII d.C.) e Monteiro Lobato (autor brasileiro, século XX d.C.).

A cigarra e a formiga	
1 Tendo a cigarra em cantigas	13 “Amiga, - diz a cigarra –
2 Folgado todo o verão	14 Prometo, à fé d’animal.
3 Achou-se em penúria extrema	15 Pagar-vos antes de agosto
4 Na tormentosa estação.	16 Os juro e ao principal.”
5 Não lhe restando migalha	17 A formiga nunca empresta.
6 Que trincasse, a tagarela	18 Nunca dá, por isso junta:
7 Foi valer-se da formiga,	19 “No verão em que lidavas?”
8 Que morava perto dela.	20 A pedinte ela pergunta.
9 Rogou-lhe que lhe emprestasse,	21 Responde a outra: “Eu cantava
10 Pois tinha riqueza e brio,	22 Noite e dia, a toda hora.
11 Algum grão com que manter-se	23 - Oh! Bravo!, torna a formiga:
12 Até voltar o aceso estio.	24 Cantavas? Pois dança agora!”
	Tradução de Bocage

A narrativa “A Cigarra e a Formiga” traz dois personagens principais: a cigarra e a formiga, dois animais que apresentam comportamentos bem distintos do ponto de vista biossocial.

De um lado, as formigas apresentam um comportamento eusocial que, conforme Wilson (1971), elas ajudam de forma cooperativa na criação dos jovens até que eles possam ajudar os pais, alimentando-os e protegendo-os até se tornarem adultos e passarem a desempenhar alguma função na colônia, ou seja, as formigas têm um comportamento colaborativo. Enquanto a cigarra, que produz sons para sinalizar a aparição de predador, assim como atrair parcerias para a reprodução da espécie, tem múltiplas imagens construídas através dos séculos, entre elas a de covarde e imprevidente (DURET, 1999). Esses dados contextuais, de certa forma, corroboram para a persuasão do leitor/ouvinte quanto à adesão do propósito comunicativo do texto, quando se coloca a formiga como trabalhadora e a cigarra como boêmia.

Sob a perspectiva do narrador, a Cigarra, como observamos no texto a partir dos versos 1-4, passou o tempo de estiagem sem preocupar-se com a vida, sem pensar no período de inverno, não armazenando suprimentos para o enfrentamento do inverno. A formiga, por sua vez, é aquele personagem cujo comportamento é expresso a partir dos versos 17-18: ela juntou alimentos durante o verão, em uma perspectiva de reconhecer o tempo inóspito que viria, juntamente com a impossibilidade de sair de casa para trabalhar e desenvolver outras atividades.

Resumindo, o narrador, ao apresentar os personagens, faz destaque ao comportamento diferente que eles têm: enquanto a formiga dedicava-se ao trabalho e preocupava-se em ter mantimentos para o inverno, a cigarra, mesmo em atividade, pois ela cantava, não acumulou recursos para enfrentar o tempo inóspito.

Além disso, as próprias personagens constroem imagens de si pelo discurso, quando suas vozes são inseridas no texto, fazendo-nos reforçar as imagens colocadas pelo narrador. De um lado, a formiga questiona a cigarra, no verso 19: “No verão em que lidavas?”, reconhecendo a necessidade de no inverno não se ter a possibilidade de sair de casa para buscar alimento, portanto a necessidade de buscar no período de estiagem suprimentos para atravessar o momento inóspito de inverno. A formiga se coloca numa situação a qual não ajuda a cigarra, porque ela no verão não se preocupou com a chegada do inverno.

A cigarra, por sua vez, tendo uma imagem construída pelo narrador de despreocupada e negligente, porque apenas cantou no inverno e não acumulou suprimentos, solicita ajuda à formiga, como observado nos versos 13-16. A cigarra, ao questionar a formiga, expõe as razões pelas quais necessitava de ajuda, tentando persuadi-la, apelando para suas emoções, porém também não teve sucesso. Como se vê, ela tenta convencer a formiga por meio de emoções/sentimentos, quando “roga ajuda”, mas tem seu pedido negado, conforme observado nos versos 23-24. Pela sua fala, mediante o contexto, a cigarra se coloca numa relação de dependência em relação à formiga.

As imagens construídas pelas falas das personagens funcionam também como elementos argumentativos, dos quais levam o leitor a assimilar ou refutar as condutas apresentadas textualmente. Do ponto de vista da argumentação, o comportamento dos personagens constrói imagens que levam ao convencimento do leitor quanto ao propósito comunicativo do texto: “toda ação, gera uma consequência”.

E dessa forma, para a formiga é atribuída uma imagem de “trabalhadora”, “responsável”, “diligente”, “organizada”, enquanto para a cigarra a imagem é de “negligente” e “boêmia”. Entendemos que esses comportamentos, portanto, funcionam como argumentos, possibilitando o convencimento do leitor/ouvinte quanto ao propósito comunicativo. Do ponto de vista da narrativa, a formiga traz um tipo de comportamento a ser seguido.

O tempo e o espaço da narrativa, em que ocorrem os fatos, também funcionam como argumentos. Primeiro, temos o tempo da enunciação dos personagens, que ocorre em um espaço demarcado pelas clima frio (inverno); segundo, o tempo passado, que era a época de estiagem, onde a formiga trabalhou e a cigarra cantou.

Como se sabe, na nossa memória coletiva o inverno é o tempo de recolhimento em função das condições climáticas desfavoráveis para o desenvolvimento de algumas atividades, entre elas, trabalhar. Nesse sentido, na narrativa, a ideia de recolhimento é reforçada pela atitude/ comportamento da formiga que, no verão, trabalhou para que não viesse faltar mantimentos no inverno, diferentemente da cigarra que, apesar de ter trabalhado, não cuidou de armazenar alimentos.

O espaço/ambiente da narração que está intimamente ligado ao tempo em que ocorrem as ações. A narrativa ocorre na floresta e, mesmo que o momento da enunciação esteja demarcando o inverno, contextualmente construímos duas realidades: a floresta em tempo de estiagem e a floresta em tempo de inverno. Essas imagens são potentes elementos argumentativos que justificam o comportamento da formiga, fazendo ela assumir determinadas posturas, inclusive em relação à cigarra, levando o leitor a compreender a moral da história.

O leitor que tem acesso à fábula e reconhece seu propósito comunicativo, aderindo ou não à ideia proposta, se convence não apenas pela organização linguística do texto, mas pelas condições contextuais e imagéticas que próprio o texto produz, por essa razão, a fábula, mesmo sendo um gênero literário da ordem do narrar, apresenta elementos persuasivos para à adesão da sua intencionalidade comunicativa.

CONCLUSÕES

A fábula é um texto da ordem do narrar, que traz um ensinamento. Entendemos que a forma como os elementos da narrativa se articula, especificamente nesta análise, a qual trazemos as personagens, o ambiente e os tempos narrativos, pode levar o leitor/ ouvinte à adesão da ideia expressa na moral da história.

Nesta análise, pontuamos inicialmente as personagens: de um lado, observamos as imagens construídas pelo narrador, para depois, construirmos as imagens das próprias personagens por suas falas. O narrador, além de constituir a imagem da cigarra e da formiga, dá espaço para que elas mesmas as construam: as vozes expressas no texto refletem um processo argumentativo, porque esses comportamentos levam o leitor a aceitar ou não aceitar esses tipos de comportamento.

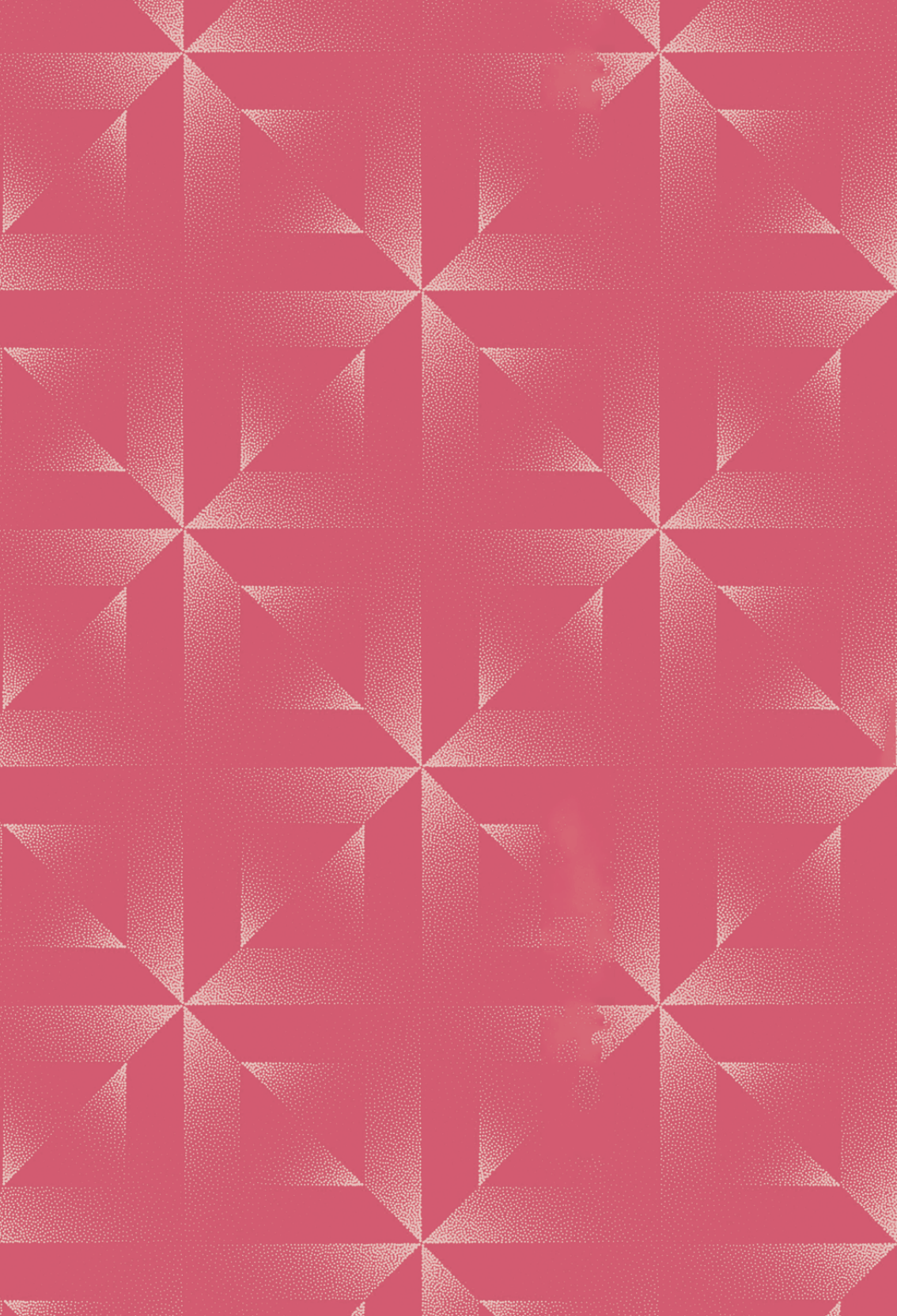
Outros elementos argumentativos são a contraposição entre verão e inverno, em um bosque, apresentados no texto. Isso funciona como um argumento, porque reforça a ideia de que no verão faz-se necessário trabalhar para que, no inverno, não falem suprimentos para as necessidades básicas, tendo em vista as condições climáticas das quais interferem o fluxo das atividades humanas. Em relação à contraposição verão-inverno, há destaque do tempo de enunciação, o qual é apresentado ao inverno: um tempo sombrio, inóspito, que as pessoas tendem a se recolher, a se proteger do frio, necessitando de ter suprimentos para atravessar tal período.

Concluimos que, mesmo situando a fábula como um gênero da esfera literária, o ato de linguagem possibilita a discussão sobre a argu-

mentação e persuasão, sendo possível e viável estabelecer relações com os estudos da argumentação. Entendemos, pois, que essa análise pode suscitar reflexões a respeito de como o sujeito leitor atribui sentidos ao texto, podendo ser um potente recurso para o trabalho com leitura e escrita no contexto da Educação Básica.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Antônio Soares. **A arte de argumentar**: gerenciando a razão e emoção. 8 ed. Cotia: Ateliê editorial, 2005.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 698-699.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- BAGNO, Marcos. Fábulas fabulosas. In: CARVALHO, Maria Angélica Freire de, MENDONÇA, Rosa Helena (Orgs.). **Práticas de leitura e escrita**. Brasília: Ministério da Educação, 2006. 180 p. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/grades/salto_ple.pdf.
- BRETON, Philippe. Como convencer? Da comunicação argumentativa à manipulação. Trad. Flávia Sílvia Machado e Moisés Olímpio-Ferreira. EID&A - **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 3, p. 117-132, nov.2012.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2016.
- DURET, Evelyne. **La cigale et l'homme: de la biologie au symbole**. EPHE, Biologie et Evolution des Insectes, v. 11/12, 1999, p. 3-10.
- FERNANDES, Mônica Teresinha Ottoboni Sucar. **Narrar: fábula**. São Paulo: FTD, 2001. (Coleção Trabalhando com os gêneros do discurso).
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- LA FONTAINE. A cigarra e a formiga. In: **La Fontaine e suas fábulas**: antologia. Vários tradutores. Martin Claret: São Paulo, 2005.
- HULSHOF, Tiago Mendonça; QUEIROZ, Juliana Maia de. Fábula: um gênero persuasivo. **XIV Congresso Internacional fluxos e correntes**: trânsitos e traduções literárias. ABRALIC, 2015.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gênero e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.
- NEVES, Márcia Seabra. Fábulas na Ágora: de Aristóteles ao século das luzes. **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013.
- PINTO, Rosalice. Argumentação na Linguística dos Gêneros: especificidades teórico-metodológicas. **Revista de Letras**, n. 34, v. 2, jul./dez., 2015.
- RASTIER, François. **Arts et Sciences du Texte**. Paris: PUF, 2001. 303 p.
- SOUZA, Elaine Hernandez de. Os discursos do trabalho na fábula “A Cigarra e a Formiga”. **Revista Intercâmbio**, v. XVII, São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2008, p. 154-164.
- SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? **Revista Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 272-284, maio-ago. 2014.
- WILSON, Edward. **The insect societies**. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1971.



Recontextualização de narrativas literárias: possibilidades para fomentar a leitura e compreensão de textos

FERNANDA CARDOSO DOS SANTOS LIMA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

LIDEMBERG ROCHA DE OLIVEIRA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

Este trabalho traz o diálogo entre minhas atividades profissionais e acadêmicas. Do ponto de vista profissional, ele surge de uma necessidade observada em sala de aula, cujos estudantes apresentavam dificuldades ao ler e escrever; da esfera acadêmica, ele é potencializado a partir das reflexões que estabelecemos sobre o processo de retextualização como uma possibilidade de fomentar o trabalho com leitura e escrita em sala de aula.

Partindo disso, este trabalho objetiva descrever e analisar uma experiência pedagógica no contexto do ensino de língua materna, a qual os estudantes foram direcionados a atividades de retextualização de narrativas literárias. Optamos pelo texto literário pela natureza da linguagem, que possibilita vivências e experiências múltiplas de aprendizagem.

Reconhecendo isso, essa prática pedagógica foi desenvolvida numa turma de 8ºano do Ensino Fundamental, da Escola Municipal Padre Augustinho, localizada no município de Extremoz/RN, para estimular a prática de leitura e escrita dos estudantes, por reconhecermos as dificuldades que eles tinham em ler, compreender e materializar textos (orais/ escritos) com sentido, de modo a desenvolver habilidades leitoras e escritoras.

Para fundamentar este estudo, ancoramo-nos nas discussões de Dikson (2018) e de Marcuschi (2001) ao trazermos a discussão sobre retextualização. Então, organizamos este estudo da seguinte forma: a) nesta introdução; b) uma seção que discorre sobre a retextualização, como procedimento para aperfeiçoamento da prática do ler e do escrever; c) uma seção que traz a metodologia da pesquisa, a descrição e análise de dados e, por fim, d) as considerações finais.

RETEXTUALIZAÇÃO: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDO DO TEXTO

A discussão sobre retextualização se situa no âmbito da Linguística Textual e foi cunhada, conforme Dikson (2018), por Travaglia (2003) em sua tese de doutorado, quando abordou o processo de tradução de uma língua para outra como um processo de produção de um novo texto, porque, além de ter um propósito comunicativo específico, envolve ações como planejar, elaborar, textualizar e revisar, ou seja, contempla todas as etapas de produção de um novo texto. A ideia de retextualizar pode ser compreendida pelo processo de produção de um novo texto a partir de um texto fonte.

Tomando como base essa ideia, neste trabalho, entendemos a retextualização como a “produção, refacção, reescrita e transformação de textos orais e escritos, seja dentro do ambiente pedagógico da sala de aula, seja em outros espaços sociais, históricos e culturais em que a interação entre sujeitos possa ocorrer” (DIKSON, 2018, p. 504). E aqui, trabalhamos com o texto oral retextualizado, reconhecendo a linguagem como atividade social e interativa, que assume um lugar central nas interações, reconhecendo, sobretudo, as relações entre oralidade e escrita.

Marcuschi (2001) é outro pesquisador que, no campo da Linguística de Texto, discorre sobre o processo de retextualização, afirmando que a retextualização, sendo uma ideia voltada para o processamento do texto, está relacionada com aspectos cognitivos, quando faz referência à compreensão dos textos.

Dell’Isola (2007, p. 10), na mesma direção de Marcuschi (2001), afirma que “por retextualização entende-se o processo de transformação de uma modalidade textual em outra, ou seja, trata-se de uma refacção e reescrita de um texto para outro, processo que envolve operações que evidenciam o funcionamento social da linguagem.

O texto para ser retextualizado precisa, antes de tudo, ser compreendido pelo seu autor. Para Dikson (2018) a compreensão textual é uma das ações mais relevantes do processo de retextualização, porque:

[...] compreender o texto-base, tê-lo bem apreensível, entendê-lo dentro de parâmetros sócio-histórico-culturais, interpretativos, inferenciais e linguístico-textuais são ações indispensáveis para que a topicalidade durante a reformulação seja mantida, com as especificidades do gênero textual que será reproduzido (DIKSON, 2018, p. 511).

Para Marcuschi (2021), essa possibilidade de produzir um texto a partir de outro, denominada retextualização, pode ocorrer de formas diferentes: da fala para a escrita; da fala para a fala; da escrita para a fala; e da escrita para a escrita, dando possibilidade para ampliar os estudos sobre esta temática.

Neste trabalho, centramos a discussão no processo de retextualização – escrita/ fala – porque os estudantes foram direcionados a lerem o texto e depois socializar a compreensão que dele tiveram. Reconhecemos, pois, o processo de retextualização como um potente recurso para a construção de sentido do texto, uma vez que, para retextualizar, os estudantes necessitam compreender o texto.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

As interações na turma levaram-me a perceber as dificuldades que os estudantes tinham ao ler e escrever, fazendo-me tomar posição diante essa realidade. Realizamos o diagnóstico com a turma para observar se os estudantes liam os textos com clareza, construíam os sentidos do texto e

expressavam o entendimento do texto via escrita e/ou oralidade. Ao identificarmos a baixa proficiência dos estudantes a partir desse diagnóstico, refletimos: como fazer um trabalho de leitura, compreensão de textos e escrita com os estudantes, sobretudo em uma turma numerosa?

Tinha a convicção de que era necessário trabalhar, de forma mais pontual, o processo de leitura em sala de aula, entendendo que ele potencializa a prática da escrita. Reconhecia que era necessário fomentar práticas de leitura entre os estudantes e isso me impulsionou e levar os estudantes à biblioteca com mais frequência.

Ao passear pela biblioteca, encontramos inúmeras publicações, das quais seriam produtivas para estimular a leitura entre os estudantes, assim como ampliar o repertório de conhecimento de mundo. Foi partindo disso que organizamos uma sequência de atividades, cujo foco foi o fomento da leitura, compreensão e retextualização de narrativas literárias.

Nesse sentido, este estudo faz referência a uma Pesquisa-ação (OLIVEIRA, 2010), porque parte de uma situação que necessita ser investigada com foco numa intervenção na perspectiva da mudança da realidade. A esse tipo de pesquisa foram associados procedimentos da pesquisa bibliográfica (GIL, 2010), resultado de estudos sobre retextualização, e documental (GIL, 2010), referente às diretrizes educacionais contemporâneas.

Partindo do diagnóstico da turma, organizamos as seguintes ações pedagógicas:

- 1º momento: separamos a turma em grupos;
- 2º momento: distribuímos os livros impressos para os grupos;
- 3º momento: desenvolvemos atividades (roteiros de leitura), de modo a auxiliar o processamento da leitura e interpretação dos textos em sala de aula;
- 4º momento: socializamos as leituras (produção do texto oral), onde os estudantes expressaram a forma como compreenderam os textos;
- 5º momento: analisamos a receptividade das leituras compartilhadas;
- 6º momento: retextualizamos, a partir da escrita, o texto base.

Para o processo de retextualização, as principais ações ocorreram entre o terceiro e o quarto momentos, pois foram explorados os processos de leitura, interpretação e retextualização: da escrita para a fala, porque eles socializaram a compreensão da leitura, para depois reescrevê-la.

Os estudantes leram as seguintes narrativas: “A Odisseia”, “Chifre na cabeça de cavalo” e “Os três porquinhos”. Neste estudo, destacamos a narrativa “Odisseia”, cuja versão é da autora Ruth Rocha. Quanto os textos orais produzidos pelos estudantes, destacamos que eles, quanto ao uso da linguagem, utilizaram a linguagem mais coloquial, cujo planejamento textual ocorreu de forma simultânea ou quase simultânea.

Em relação ao texto oral, produzido a partir do texto base (escrito), notamos, em um primeiro momento, que os estudantes sentiram dificuldade quanto à compreensão do texto como um todo, talvez pela extensão e temática da narrativa. Não conseguiam sequenciar as ações, de forma lógica, desenvolvidas pelas personagens, além de não recuperarem todos os elementos da narrativa: fizeram referência às personagens principais, ao ambiente, ao tipo de narrador, o desfecho da narrativa, mas não conseguiram compreender o clímax.

Com a intervenção do professor e dos outros estudantes, havia uma complementação de informações, levando-nos a entender que os estudantes compreenderam o texto. O fato de na ocasião da produção do texto oral não haver consulta do texto fonte, parece-nos que as informações aparecem em desordem. Assim, observamos que os estudantes compreenderam o texto, mas por não terem acesso ao texto fonte, expressaram o entendimento do texto não obedecendo a ordem da narrativa, processando o texto mediante as reações dos interlocutores.

Na ocasião da retextualização, é essencial considerar o texto fonte em relação à compreensão da fala retextualizada. Essa atividade de compreensão precisa ser compreendida, reconhecendo-se a materialidade e as condições de produção. Sobre isso, acessamos Fávero *et al* (2005, p.74) para melhor entendermos essa relação:

FALA	ESCRITA
Interação face a face.	Interação a distância (espaço-temporal)
Planejamento simultâneo ou quase simultâneo à produção	Planejamento anterior à produção
Criação coletiva: administrada passo a passo	Criação individual
Impossibilidade de apagamento	Possibilidade de revisão
Sem condições de consulta a outros textos	Livre consulta
Reformulação pode ser promovida tanto pelo falante como pelo interlocutor	A reformulação é promovida apenas pelo escritor
Acesso imediato às reações do interlocutor	Sem possibilidade de acesso imediato
O falante pode processar o texto, redirecionando-o a partir das reações do interlocutor	O escritor pode processar o texto a partir das possíveis reações do leitor
O texto mostra todo seu processo de criação	O texto tende a esconder o seu processo de criação, mostrando apenas o resultado

Fonte: FÁVERO *et al* (2005, p.74)

Conforme a autora, a oralidade, sendo o resultado de uma construção conjunta de um falante com um ouvinte, o seu planejamento pode ocorrer na ocasião da enunciação, não permitindo um tempo longo, tornando-a muitas vezes redundante; diferentemente da escrita; que é uma atividade que se realiza de modo solitário, o que permite maior tempo para sua elaboração, um maior envolvimento do autor com o texto, com um leitor imaginário ou com o tópico em questão.

Aqui, destacamos, a partir de Koch (2002), que o texto oral tem suas especificidades, tanto do ponto de vista da materialidade, quanto das condições de produção e por essa razão entendemos que o texto escrito “não é absolutamente caótico, desestruturado, rudimentar. Ao contrário, ele tem uma estruturação que lhe é própria, ditada pelas circunstâncias sociocognitivas de sua produção e é à luz dela que deve ser descrito e avaliado” (KOCH, 2002, p. 81).

Enfim, é preciso reconhecer que as atividades de retextualização vão além da simples regularização linguística, pois elas envolvem procedimentos de reordenação, substituição, ampliação/redução e mudanças de estilo. Entretanto, a organização das informações não pode acarretar mudança de conteúdo, ou seja, mudança semântica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

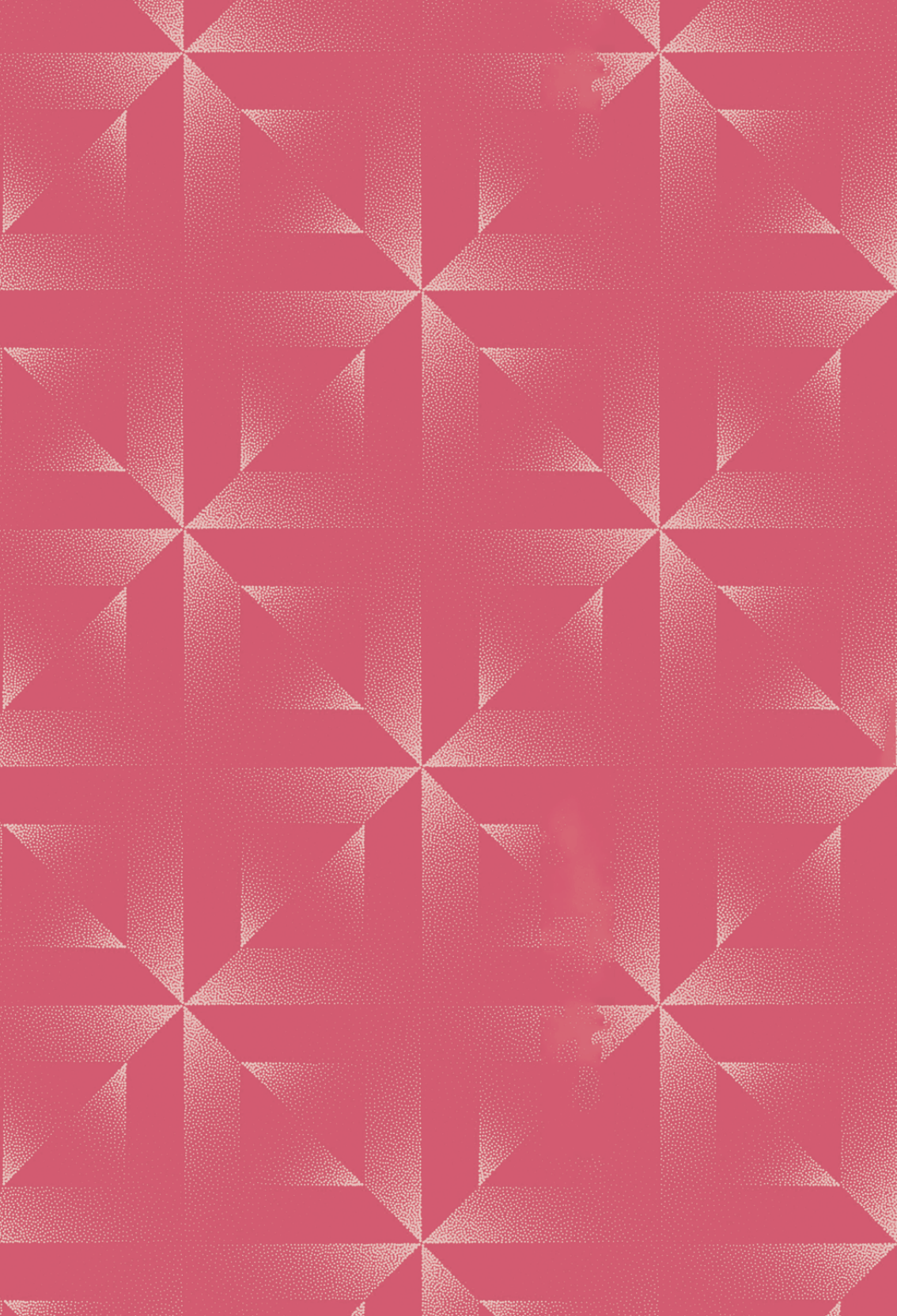
A atividade aqui apresentada teve como base a releitura de textos. Os estudantes leram e foram direcionados a retextualizarem oralmente as narrativas. Entendemos que o texto oral produzido pelos estudantes corresponde à leitura e compreensão dele em relação ao texto fonte.

Mediante o trabalho realizado, concluímos que, a partir do processo de retextualização das narrativas realizado pelos estudantes, é possível observar como eles compreenderam os textos, dando possibilidades para o professor fazer intervenções quando necessário.

Outra possibilidade de pesquisa, a ser desdobrada no grupo de pesquisa é a análise da retextualização escrita, de modo a observar os elementos que foram inseridos e aqueles que não foram recuperados pelos estudantes na ocasião do processo de interpretação textual.

REFERÊNCIAS

- DELL'ISOLA, R. L. P. **Retextualização de gêneros escritos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- DIKSON, Denny. A retextualização escrita-escrita. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 18, n. 3, p. 503-529, 2018.
- FÁVERO, Leonor L. et alii. **Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de língua materna**. São Paulo: Cortez, 2005.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- KOCH, Ingedore. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2002.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer Pesquisa Qualitativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- TRAVAGLIA, Neuza. **Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual**. Uberlândia: Edufu, 2003.



Arte em todos os cantos: uma proposta de letramento literário

VERUSKA CRISTIANE BEZERRA DE SOUZA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

ERICA POLIANA NUNES DE SOUZA CUNHA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR PRESIDENTE KENNEDY – IFESP

INTRODUÇÃO

Minha inspiração para trabalhar esse projeto cultural surge da minha vivência no projeto de escrita literária sobre o livro cartoneiro no Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy-IFESP, promovido por duas professoras formadoras do IFESP, em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, no ano de 2022. Além dessa motivação, durante toda minha infância, sempre ouvi a minha avó materna falar da importância de valorizar a cultura brasileira como um todo e, durante minha vida estudantil interessava-me mais pelo assunto que envolvia toda aquela mística de história, relacionada à cultura brasileira, o que suscita hoje, na minha prática, o interesse em estabelecer a relação linguagem e cultura durante as aulas.

Esse registro tem como principal objetivo possibilitar aos estudantes o contato com o conhecimento adquirido por meio da oralidade, também tiveram contato com vários títulos literários para melhor desenvolvimento desse projeto em cordel. O cordel teve origem entre os séculos XIV e XVI, em vários lugares da Europa, era muito apreciado, um tipo de poema popular. Essas narrativas populares chegaram ao Brasil com os Portugueses e deram origem aos folhetos de cordel. Ao surgir o desejo de levar o projeto que já tinha em mente, ao conhecimento dos estudantes com a temática na visão folclórica, foi definitivamente para adentrar no projeto, na tentativa de compreender a leitura de

cordel. O projeto foi elaborado na Escola Municipal Pedro Fernandes, situada em Extremoz. No primeiro momento foi para despertar e brotar o gosto pela leitura, pois sabemos que, com o avanço da tecnologia, os estudantes deixaram os livros na estante. Então, na busca de transformar esse cenário, comecei a introduzir aos poucos a literatura no cotidiano da minha prática escolar. Diante do conhecimento adquirido relacionado ao ensino de literatura, em minha trajetória acadêmica, como também, diante da realidade dos estudantes, passei a me aprofundar mais em relação ao ensino de literatura e da cultura brasileira.

Na leitura e na escrita do texto literário encontramos o censo de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmo. E isso e isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. O conhecimento nos leva a transformar e abrir novos horizontes. (Cosson, 2019 p.17).

Ao refletir sobre o prazer que a leitura proporciona aos estudantes, comecei a plantar uma sementinha com os alunos dentro e fora da escola. No momento oportuno desenvolvi a prática de leitura em sala de aula no sexto e sétimo ano do Ensino Fundamental. Após algumas aulas, surgiu o desejo de levar o projeto, o qual já havia experienciado, ao conhecimento deles. A visão folclórica foi definitiva para adentrar no projeto, na tentativa de compreender a leitura de cordel. Com o desenvolvimento do projeto que tiveram algumas etapas, levei ao conhecimento das turmas o livro cartoneiro, com objetivo de desenvolver leitura e escrita, e arte, através do artesanato, unindo o aprendizado dentro da arte e literatura. No Brasil existe uma diversidade cultural marcante. De uma riqueza própria. Dessa forma nasceu o interesse pela arte, incluindo os saberes tradicionais do artesanato. Um resgate das emoções vividas na minha infância, que ajuda a fortalecer a aprendizagem; combatendo ao estresse e os sintomas da depressão, protegendo o cérebro contra falhas de memórias. Estimula a conexão, melhorando as conexões sociais.

Esta pesquisa se organiza em seis seções, a primeira é a introdutória contextualizando a pesquisa. a segunda é referente à discussão teórica, sobre a importância da literatura, e suas linguagens e cultura como direito humano, a terceira sobre a importância da leitura no contexto escolar a partir do livro literário e seu papel na formação humana, a quarta relato de experiência. Na quinta seção as considerações finais e por fim as referências.

FOLCLORE, LENDAS E CORDEL: ESTABELECENDO RELAÇÃO ENTRE LINGUAGENS E CULTURAS.

O cordel foi trazido pelos portugueses e surgiu no Brasil na segunda metade do século XIX. A literatura de cordel traz os mais variados temas, das histórias infantis ao drama. Entre os estudiosos que buscaram por meio de uma classificação temática analisar o cordel em sua feição discursiva, estão: Leonardo Mota, Câmara Cascudo, entre outros. Com o desenvolvimento do projeto, levei ao conhecimento dos estudantes o livro cartoneiro, com o objetivo de desenvolver leitura, escrita e arte, através do artesanato, com a ilustração do livro cartoneiro, unindo o aprendizado, literatura, cultura e arte.

FOLCLORE E CULTURA POPULAR

O Mundo, compreende a cultura de raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelos costumes, de uma nação. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Este patrimônio que estou falando é o folclore, trás o povo a nação, envolve a família, transmitindo, sabedoria culinária, e o saber de quem sabe, transformando a cultura em conhecimento de geração em geração. O folclore por ser uma cultura popular, traz em sua essência a cultura de um povo, que compreende o artesanato como um todo. Para tanto, nascemos e vivemos mergulhados na cultura, a exemplo dos nossos ancestrais.

O CONHECIMENTO ATRAVÉS DA LEITURA DESENVOLVE UM PAPEL IMPORTANTE NA FORMAÇÃO HUMANA.

É com a leitura que o ser humano domina, compreende e interpreta a escrita no seu dia a dia. Consegue desempenhar suas emoções, gestos, sons e olhares, interagindo com outras pessoas e se inserem em práticas sociais. Assim promove a compreensão do mundo. E pode transformar o seu mundo, em um mundo melhor.

O cordel por sua vez traz essa transmissão de conhecimento, via oralidade e escrita. Os cordéis são livretos, que estão ligados à tradição oral, pois em geral contam histórias contadas e ouvidas muitas vezes ao longo do tempo. Essas histórias são memorizadas e por fim escritas por um autor que escolhe uma versão para publicar. Em geral, são escritos em versos rimados e tem capas ilustradas com xilogravuras, isto é, gravuras entalhadas em madeiras do interior do Nordeste.

RELATO DE EXPERIÊNCIA

No Brasil existe uma diversidade cultural marcante, de uma riqueza própria. Através dessa visão que, nasceu o interesse pela arte, incluindo os saberes tradicionais do artesanato, fazendo reviver um resgate das emoções vividas na minha infância. O mesmo contribui com o fortalecimento do aprendizado, ajudando a combater o estresse e os sintomas da depressão. Pois assim como a leitura nos leva a novos horizontes a arte por sua vez transforma a trajetória do ser humano.

O projeto foi realizado, primeiramente, com o objetivo de organizar uma produção para ser apresentada na culminância na primeira semana de agosto na escola, momento os festejos do folclore, e assim surgiu o momento de realizar o projeto do livro cartoneiro. Iniciamos com roda de leitura de alguns títulos com conceito de folclore. Em outro momento realizamos atividade com roda de leitura sobre os personagens e as lendas, para conhecer e produzir sobre os mitos e lendas.

O folclore é a sabedoria de um povo, passando de geração em geração. Tornou-se universal e comum entre as gerações, a mistura de culturas é que deixam essa festa tão bonita. Nascemos e crescemos mergulhados nessa cultura contínua, é íntima do nosso mundo afetoso. Em outro momento iniciamos com conceito de cordel. A literatura de cordel é uma manifestação tradicional da cultura popular brasileira especialmente do interior do Nordeste, os cordéis estão ligados a tradição oral, pois em geral contam histórias, cantadas e ouvidas, muitas vezes ao longo do tempo.

Nesta etapa os estudantes iniciaram a escolha dos personagens que iriam desenvolver suas produções. Partindo do conhecimento de mundo deles cada um escolheu o personagem que iria produzir o livro cartoneiro em cordel. Nessa ocasião, apresentei o projeto do livro cartoneiro, e as turmas ficaram encantadas com as produções.

A ideia do livro em cordel estilo cartoneiro, foi para colocar o estudante em contato com a literatura através do gênero textual de grande circulação na sociedade brasileira, e desenvolver habilidades de leitura e escrita de textos, com assim envolve os estudantes na criação e ilustrações do mesmo. Estabelecendo relações entre o texto literário e outras expressões artísticas e o processo de escolarização na educação básica.

O projeto permite ao estudante a autonomia com a literatura, o conhecimento de uma manifestação cultural, desenvolvendo a arte aliando a produção criativa de um cordel no livro cartoneiro.

Na primeira semana do folclore iniciamos no dia oito de agosto de dois mil e vinte três, nessa aula, apresentei a ideia sobre o cordel que seria produzido por eles, expliquei sobre o livro que é um gênero textual de grande circulação na sociedade brasileira, alguns conceitos foram apresentados para a escrita do cordel.

Em outro momento, na data de dez de agosto, iniciamos as técnicas e o conceito do livro cartoneiro. O livro cartoneiro surgiu na Argentina nos anos dois mil, diante da crise do mercado editorial. O livro

agrega sustentabilidade, liberdade na edição, e são produzidos com papelão. Além de ilustrar, pode-se usar também a técnica do bordado ponto atrás, essa foi criação minha, para valorizar ainda mais, ficando bem atraente aos olhos do leitor. Já em relação a arte de pintar, deixei a critério de cada um. Iniciaram os primeiros passos para a produção, o momento de conhecer os personagens e suas lendas do folclore, para ilustrar e produzir, as obras de autoria deles.

No dia onze de agosto, do mesmo ano, iniciamos com o conceito literatura e as manifestações culturais. O principal objetivo é possibilitar aos estudantes o contato com o conhecimento adquirido por meio da oralidade, os mesmos também tiveram contato com vários títulos literários. Como as lendas e mitos folclóricos, identificando com histórias que perpassam de geração em geração. Em suma, refletir sobre tais olhares acerca da literatura, e o que ela pode provocar ao estudante, para que o trabalho com cordel se torne mais significativo é essencial, desconstruir preconceitos e desfazer a oposição entre oralidade e escrita.

(...) Crescemos como leitores quando somos desafiados por leituras progressivamente mais complexas portanto é papel do professor partir daquilo que o aluno já conhece para aquilo que ele desconhece a fim de se proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura (Cosson, 2014, p.35).

No decorrer de outras aulas, que transcorreu nas datas de quatorze até o dia dezoito do mesmo mês no ano de dois mil e vinte três, ainda nessa proposta foi importante os estudantes conhecerem textos escritos, mas, também por meio do discurso de pessoas que conhecem a história da região, e desse modo representam agente depositários da cultura local. Foi aí que eles realizaram diálogo com alguns moradores da região, conheceram um pouco das histórias e lendas da localidade. Então, após adquirir esse conhecimento, mostrei a técnica do livro cartoneiro com papelão, entre outros materiais de uso artesanal. E assim, iniciamos a produção. Desenhos dos personagens, e outros, nesse

momento, cada um já tinha escolhido o seu personagem para ilustrar, alguns objetos para decorar e usar uma criação própria. Eles se envolveram bastante nesse projeto.

Começaram a produção do livro cartoneiro aos poucos, foi realizado o projeto com a finalização do cordel em livro Cartoneiro, após, houve a apresentação coletiva das produções dos cordéis.

Durante o evento, a escola e comunidade contou com a participação do cordelista, Valdenor Silva de Lima, natural do Município de Extremoz, é escritor cordelista, poeta. Já escreveu dezenas de folhetos de Literatura de cordel com diversos temas: religioso, cultural, educativo entre outros. Na ocasião ele realizou uma apresentação de cordéis de sua autoria para abri-lhantar o evento. Esse momento foi muito importante para todos, pois fomenta nos estudantes o desejo pelo cordel e sua importância para cultura.

Diante do exposto, potencializar o trabalho da literatura de cordel na escola por meio de práticas dialógica de ensino literário nas aulas de língua portuguesa, é um ato político e de valorização cultural que poderá promover aos estudantes a compreensão de forma responsável, sobre o meio ao qual estão inseridos. A BNCC traz muitos apontamentos pertinentes ao priorizar a interação de um leitor diante de um texto, todavia falha ao ignorar as relações dialógicas que estão envolvidas em um enunciado concreto. Com projetos como esse, relaciono minhas habilidades com a arte em todos os cantos. Assim, melhora cada vez mais. Minha vocação de professora. A cada arte realizada minha expiração é, e sempre será minha avó materna. Dona Carmozina Bezerra, assim todos a conheciam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao fim deste projeto, conclui-se que é possível trabalhar o texto literário, e a cultura popular em sala de aula, a partir do gênero cordel e da produção em livro cartoneiro. É perceptível também que o relato aqui apresentado demonstra que o letramento literário, ou seja, as práticas de linguagens com o texto literário é uma estratégia eficaz para enfrentar os desafios da escola na formação de leitores.

Ensinar literatura de maneira a oferecer uma experiência única e especial com texto ficcional engrandece, tornando a viva a seu leitor e coautor. Refletindo sobre o todo é preciso ação para mudanças acontecer.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de **Aspectos do folclore brasileiro** Mário de Andrade; estabelecimento do texto, apresentação e notas Ângela Teodoro Grilo; edição coordenada por Telê Ancora Lopez. - Ed. São Paulo: Global, 2019. 240p.; 23cm.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum curricular**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em http://basenacionalcomum.mec.gov.br/BNCC_publicação.pdf. Acesso em: 10 set. 2019.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2. Ed. São Paulo: contexto, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara, 1898-1986 **Folclore Do Brasil: (Pesquisa E Notas)** / Luís da Câmara Cascudo. - (3. ed.). São Paulo: Global, 2012.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel: do Sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.

NASCIMENTO, Gilles Villeneuve Souza. **Letramento Literário e cordel: o ensino de literatura por um novo olhar** Gilles Villeneuve Souza Nascimento. – 1. Ed. – Curitiba: Appris, 2019. 205 p.; 23cm

Espaço urbano e construção identitária em estorvo de Chico Buarque

MARCO AURÉLIO LINHARES BEZERRA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

WELISSON JERONIMO SOARES DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

MARIA APARECIDA DA COSTA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Na obra de título *Fazenda Modelo: Novela Pecuária* (1974), com a qual se lança no meio literário, Chico Buarque apresenta uma fábula, estabelecendo, para além da proximidade entre os títulos, uma relação satírica com a distopia, *A Fazenda dos animais* (1945), de George Orwell. A partir dela traz para a discussão questões sociais próprias do contexto brasileiro da época, em tom de crítica à opressão da ditadura militar.

A literatura foi inicialmente para o autor, uma forma alternativa de manifestar sua insatisfação e de se insurgir contra o governo ditatorial que regeu o país pelo longo período de 1964 a 1985. Nesse delicado momento de repressão política no Brasil, os artistas, músicos e escritores, por exemplo, sofriam constantes ataques da censura tendo muita dificuldade de propagar suas produções, em alguns casos sendo até mesmo forçados a sair do país amedrontados pelas ameaças feitas pelo regime. Chico Buarque foi um dos atingidos pela pressão da censura, o que fez com que se exilasse, na Itália, período no qual se propôs a escrever sua primeira novela.

Antonio Candido, em seu ensaio *A Nova Narrativa* (2009), vem dizer que os escritores inseridos, no que seria uma estética pós-modernista brasileira, produziam uma:

Literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço; Contra a convenção realista, baseada na verossimilhança; [...] Contra a lógica narrativa, [...] finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez aí esteja mais um traço dessa literatura recente: A negação implícita sem a afirmação explícita da ideologia. (Candido, 2009, p. 256)

Assim, observando o que diz o crítico, percebemos que há uma tendência da nova forma de se produzir literatura para apresentar-se como ponto de oposição às convenções literárias e além disso, para ser utilizada como ferramenta de oposição aos regimes políticos. Cândido, ao final deste trecho reitera ainda que: “A ditadura militar - com censura repressiva e a caça aos inconformados certamente aguçou [...] nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição.” (2009, p. 256), e Buarque se vale dessas características em sua obra de estreia, tratando, dessa forma, do que era pertinente para os brasileiros atingidos pela repressão àquela altura da ditadura, mas, sem que ela se tornasse uma produção meramente panfletária, utilizando justamente da sua capacidade de construção narrativa, já demonstrada através da música, para expor dinâmicas sociais através da literatura.

O autor é questionado sobre suas influências em entrevista concedida a Maria Lúcia Rangel logo após o lançamento da novela de estreia:

— Pelo que você falou do livro, ele pode ter alguma ligação com a literatura latino-americana atual. Talvez no plano alegórico, da fantasia.
— Negócio de influência eu não sei. [...] Engraçado é que eu marquei muito os caras que li. Custava a começar e era comum não ir adiante. Mas quando terminava, ficava inteiramente ligado. Até costumava escrever imitando o autor. Brincando de imitar. [...] O livro pode ter Drummond, por exemplo, que me marcou muito, mas é uma coisa minha. (Rangel, 1974)

Na resposta compreendemos que sim, o Chico Buarque leitor da literatura de sua época, internalizou as tendências apontadas por Cândido e quando escritor, as utilizou à sua maneira. Apesar da fama que

possuía previamente, o autor teve seu lugar na literatura ainda questionado pela crítica, porém, observando período anterior, e sua atuação como compositor e autor de peças de teatro, notamos sua consciência de uso da linguagem, e além disso, na mesma entrevista concedida a Maria Lúcia Rangel, atestamos a dedicação quase exclusiva que o autor ofereceu a sua nova empreitada, que viria integrar um projeto estético próprio com as obras posteriores como *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995) que carregam características próprias do autor.

Dessa forma, voltamos nossos olhares de forma específica para *Estorvo* (1991), quarta obra escrita por Chico Buarque e seu primeiro romance, que é uma narrativa curta, resolvida em poucos capítulos, e que se distancia um pouco da obra de estreia pela forte busca de reflexão da subjetividade das personagens, dessa vez humanos, mas que por sua vez, são em certa medida anônimas, recebendo, quando muito, um título genérico como “A Irmã”, “o Ruivo”, “A Magrinha”. Além disso, o enredo da narrativa assume uma velocidade narrativa que transcorre como lapsos entre a memória e realidade do narrador-protagonista, esse ritmo acelerado em que se conta a história remete às transformações e dinâmicas do espaço urbano em que transitam os sujeitos da narrativa.

Candido, em *A Personagem de Ficção* (1976), diz que “A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal [...] se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal.” (1976, p. 20), em *Estorvo* (1991), a personagem principal, narra a história moldando os espaços pelos quais transcorre e por meio deles, dando contorno aos acontecimentos da narrativa.

Tendo em vista as características de nosso objeto de estudo, decidimos investigar, a partir de uma perspectiva crítico-analítica em caráter bibliográfico, como se desenvolve a construção de personagem nesse romance, ou seja, temos por objetivo refletir em que medida a trajetória

do protagonista é influenciada pelo meio social que se insere. Para tanto, nos valem de autores como Bachelard, *A Poética do Espaço* (2008) e *A Poética do Devaneio* (2009), e além deste, Hall, com *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2001) e Halbwachs em *A memória coletiva* (1990), para tratar de identidade e memória ao longo da análise.

A pesquisa foi organizada em três diferentes momentos de análise, em que primeiramente, observa-se sob uma perspectiva ampla como se desenvolve a dinâmica das inquietações com que sofre toda a sociedade da narrativa, no segundo momento, observamos as implicações dessa fragmentação no personagem protagonista e por fim, apresentamos a discussão de como o protagonista procedeu com suas relações amorosas, apresentadas no romance.

ESTORVOS

O romance é aberto por uma listagem de palavras que, trazem significações aproximadas “Estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (Buarque, 1991, p. 4), a disposição destes signos, que assumem esta relação entre si, podem, à primeira vista, não trazer para o leitor nada além de uma sensação de estranhamento pela forma pouco convencional de se iniciar uma narrativa, mas adiantam a tensão que acompanha toda a narrativa, o romance pode ser definido como uma trajetória da desestruturação da vida e da identidade do protagonista, que se vê perturbado, desde sua existência até às situações cotidianas da vida urbana. Hall, analisando a construção da identidade na sociedade moderna destaca que:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: **as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.** (Hall, 2001, p. 7, grifos nossos)

Analisando a problemática destacada pelo sociólogo, compreendemos que na contemporaneidade a discussão sobre a identidade está em evidência, pois os sujeitos, diante de novas necessidades de reflexão de sua subjetividade apontam para a abertura de novos conflitos em seu interior, o que traz para eles uma constante instabilidade diante do que era antes uma permanente resignação ao que era estabelecido socialmente como correto. Em *Estorvo*, a problemática levantada passa por essa fragmentação que problematiza o sujeito, e nos leva a confrontar a crise do personagem central enquanto sujeito, no meio urbano em que vive.

Há momentos em que o romance beira o abstrato apresentando a partir de uma sensação de amedrontamento do narrador protagonista frente às situações a que é submetido. Um momento emblemático dessas situações que se apresentam tais como se fossem um devaneio, mas que aproxima-se da realidade de situações corriqueiras do meio urbano, assumindo uma certa verossimilhança no contexto fantasioso dos acontecimentos, que torna, para além da perturbação causada pela cena, angustiante para o leitor a confusão feita entre espaço, memória e identidade, tornando difícil que o leitor perceba se o protagonista está em delírio ou na realidade. Por exemplo, no trecho, o personagem principal está em um ônibus, quando passa a misturar em sua narração recordações e o momento em que está:

Agora a curva fecha para a esquerda, e sem querer me vejo abandonando o corpo contra o corpo do vizinho, quase fazendo “ôôôôôôôô”. [...] Olho para o rosto dele, e é feito da mesma cera, da mesma ausência de cor cinza-oliva, e tem uma expressão que é de quem não vai mais para lugar nenhum. Talvez eu devesse gritar, fugir, mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de ver um defunto sentado comigo. (Buarque, 1991, p. 44)

Nessa situação observamos a forma como ele se perde em suas memórias, e quando retoma a consciência, se depara com um “defunto” a seu lado no ônibus, a situação fica ainda mais perturbadora, quan-

do ele revela a normalidade com que todos a sua volta, absorvidos pelas suas rotinas, ignoram a presença desse “morto-vivo” no ambiente. O protagonista, assim como todos no ônibus, podem ser interpretados como um amontoado de figuras tal qual o próprio homem de pele lívida e já sem vida, totalmente consumidos e fragmentados, assim como aquele sujeito, todos sem rosto, graças a rotina repetitiva e pela vida urbana.

Diante dessa situação a personagem principal mostra-se por fim, resignada, aceita que não precisa fazer nada, pois em breve, ao descer do ônibus essa situação já não será mais um problema com que deve se preocupar. Essa postura é assumida por ele durante toda a trama, sempre submetido à situações problemáticas, perturbadoras em certa medida, e sempre escapando delas, optando por fugir de tudo que o incomoda e não enfrentar aquilo que se mostra como potencialmente problemático para ele.

Stuart Hall, tratando da transformação do entendimento de identidade ao longo das épocas, explica que num contexto anterior, era compreendida como “identidade sociológica”, e que se adequava social e culturalmente aos moldes impostos pela sociedade, com isso, a subjetividade do sujeito assumiria, dessa forma, uma determinada unicidade identitária. Porém, na pós-modernidade:

Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão “mudando”. **O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas..** (Hall, 2001, p. 12, grifos nossos)

Em conformidade com o que disserta Hall, temos na contemporaneidade, um processo de fragmentação da identidade, que deixa de ser compreendida como única, para contar com diferentes faces e apresentações. Além disso, já que esse aspecto do sujeito, em sua cons-

trução, passa por influências socioculturais, a forma como cada sujeito se alinha aos processos de identificação social com os quais mais se aproxima, colaboram para essa nova dificuldade de percepção de uma construção identitária firme, sólida e que não transite em meio às vastas opção de caminhos a se seguir na sociedade contemporânea.

Dessa forma, observamos que a perturbação sofrida, não só pelo protagonista do romance, mas por todos os sujeitos que vivem naquele contexto, em constante mudança junto ao espaço urbano, provoca turbulências no processo de identificação social destes, que em certa medida, vêem-se obrigados a sofrer e apenas aceitar que não há saída, pois, tudo é normalizado e as reflexões esvaziadas ao passo das obrigações da vida na grande cidade.

UM SUJEITO DESLOCADO DE SUAS DINÂMICAS SOCIOESPACIAIS

O narrador apresenta em cada capítulo um diferente espaço, trazendo para a personagem, diferentes posicionamentos e localizações, modulando entre a memória e as localidades em que é situado. Assim, cada espaço, narrado com riqueza de detalhes transfere ao leitor a possibilidade de percepção da dinâmica de cada localidade, deixando em aberto à interpretação de cada papel social ocupado pelo protagonista através da apresentação dessas localidades, em sua maioria espaços urbanos, assim, por mais que fuja da cidade, permanece em sofrimento, forçando mais uma vez a movimentação constante da personagem do romance.

Um dos espaços apresentados na cidade, é a casa da irmã do protagonista, que no romance, é um local que o perturba desde a sensação de deslocamento que causa pela posição social assumida pelos moradores, sendo um condomínio de pessoas ricas, enquanto o protagonista, um sujeito que vive dos favores de sua irmã, aparece como algo abjeto aquele meio. Ou seja, é como se este espaço estivesse fora de seu alcance, além do que ele pudesse fazer parte e sentir-se acei-

to. Visto que segundo Massaud Moisés (2007), o espaço é considerado como um “pano de fundo”, algo que está fora do alcance das personagens chegando a ser capaz de torná-las inertes diante de determinado espaço, observamos que o protagonista, nesse sentido ao enfrentar este espaço, por exemplo, tem sua identidade posta em questão: “O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Pára, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá.” (Buarque, 1991, p.9)

A posição que o protagonista projeta ocupar nesse espaço é de irmão da mulher que ali vive, porém, como mostrado no trecho, sua caracterização e sua postura implicam a interpretação de que não deva estar naquele lugar. É além disso, importante notar que a própria qualidade que empregamos ao espaço da casa, que é de um ambiente de acolhimento e conforto, é contrariada no percurso do personagem principal de *Estorvo*, de acordo com Bachelard,

É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. **Pois a casa é nosso canto do mundo.** Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. [...] Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. (2008, p. 17, grifos nossos)

Nesse sentido, o teórico corrobora para o entendimento de que a casa é um ambiente em que o sujeito se vincula em uma relação de pertencimento, e graças a isso, esse lugar torna-se essencialmente confortável, um ambiente em que os conflitos do sujeito deveriam se tranquilizar. No romance, notamos que todos os lugares que o personagem principal busca como “refúgio”, como casa, na acepção levantada por Bachelard, tornam-se para ele uma nova motivação de perturbações em sua subjetividade, fazendo com que volte a fugir em sua constante inquietação, em todos os espaços que transita, passa a sentir que há sempre algo que demonstra que não é bem-vindo.

O protagonista enquanto sujeito não se enquadra a esses espaços do ambiente urbano, pois, em sua composição distancia-se das necessidades propostas pela lógica de produção capitalista, um homem sem emprego, sem moradia fixa, vivendo como um parasita às custas de outra pessoa, e no caso dele, uma mulher, é submetido a uma grande pressão, pois, como bem notamos ao longo da narrativa, o próprio personagem compreende-se como um fracasso.

(DES)ESTRUTURAÇÃO DO MATRIMÔNIO DO PROTAGONISTA

A postura condescendente que apresenta diante dos conflitos aos quais é submetida a personagem principal do romance, traz uma destabilização para além de sua identidade, à todas as suas relações sociais. Seu casamento não escapa à essa perturbação, se observarmos a forma como acabou se casando, podemos traçar interpretações importantes:

Dessa noite eu não me esqueço porque terminou na cidade, num apartamento de cobertura perto da praia, onde uns estudantes de antropologia comemoravam a formatura. Não conhecíamos ninguém, e não sei como fomos parar naquele lugar. Também não sei quem me apresentou a uma das antropólogas, que tentou me ensinar uma dança africana. [...] Casei com a antropóloga no mês seguinte, **vivi trancado com ela quatro anos e meio.** (Buarque, 1991, p. 56, grifos nossos)

O trecho narra como o protagonista conheceu a mulher com quem se casaria, e notamos que a primeira vista, assim como em outras situações, o homem acabou nessa situação porque, ao invés de refletir efetivamente sobre essa possibilidade, casou-se com ela meses depois e como destacado, viveu preso à essa relação que não o satisfazia, por anos. Podemos levantar a interpretação de que a motivação principal da personagem, ao optar por casar-se tão rapidamente seja sua necessidade constante de buscar adequação à normalidade social.

Ainda mais, podemos analisar dessa forma, quando observamos a relação dele com o amigo que o apresentou à sua ex-mulher, desde que o apresentou, este amigo, já assumiu uma postura de desconforto com a aproximação amorosa do protagonista com outro sujeito, “Quando meu amigo me deixou em casa, ainda me lembro dele dizendo que não achou grandes coisas, a antropóloga.” (Buarque, 1991, p. 56), notamos, pela postura que tem diante deste outro homem, ao longo de toda a narrativa, apresentando a partir de suas memórias uma série de qualidades com as quais contava seu amigo, que ele nutria por ele, para além da amizade um sentimento de amor, que era correspondido, porém interdito pela sociedade, nunca chegando a consumação.

Dessa forma, após casar-se, ele não mais teve contato com esse homem, “Casei com a antropóloga no mês seguinte, [...] e nunca mais soube do meu amigo.” (Buarque, 1991, p. 56), e viveu um casamento no qual esteve em constante angústia e que se desgastou com o passar dos anos. Esse “amigo”, volta a aparecer posteriormente, porém a esposa, que sempre assumira, após o casamento, uma postura de controle, tomando as rédeas da relação e da vida da personagem principal, que como em todas as outras situações, permanecia resignada. Ele então narra que o amigo:

[...] Andou me procurando depois que casei, mas eu nunca soube o que ele queria. Descobriu meu telefone, e lembro agora que ligava algumas horas que minha ex-mulher julgava inconvenientes. Ela atendia e dizia que eu estava no trabalho, dando plantão, mas ele não acreditava muito. Tornava a ligar dez minutos depois, e minha ex-mulher sempre alcançava o aparelho antes de mim. (Buarque, 1991, p. 65)

Com isso, observamos que sua relação com esse homem, causava também desconforto em sua esposa, a procura constante, com a qual o protagonista se mostrava indiferente, culminou em uma série de atitudes impositivas da esposa, agindo a fim de controlar as ações e escolhas de seu marido.

Essas atitudes, corroboram ainda mais para a desestabilização da percepção que a personagem protagonista tinha sobre si mesma, sugerindo que seja alguém que ao longo de toda a narrativa, não apresenta nenhum poder próprio de fazer suas próprias decisões. Até que, “Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar.” (Buarque, 1991, p.28), o trecho demonstra a indiferença com que o protagonista lida com a separação da mulher, tendo mais sofrimento por ter que se desvencilhar daquela casa, com a qual já estava acostumado a permanecer de que do sujeito com quem se relacionava.

Assim, compreendemos que a relação matrimonial da protagonista foi tomada apenas visando a conveniência que apresentava tomar essa decisão, se apresentava como algo cômodo à se fazer e a personagem que analisamos, ao longo de toda a narrativa opta por fazer sempre o que lhe oferece menos implicações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos nesta pesquisa sobre o romance *Estorvo* (1991), escrito por Chico Buarque, como se desenvolvem as dinâmicas relacionadas à identidade do protagonista, ao passo que são influenciadas por suas relações sociais e sua vivência no meio urbano. A partir da análise de trechos específicos demonstrados pela visão do narrador-personagem do romance traçamos uma discussão dessa temática particular através da narrativa.

Concluímos, assim, em particular, que a identidade da personagem principal, é posta constantemente em conflito, sendo que em grande medida, ele passa por esse processo de fragmentação e desestabilização identitária graças às dinâmicas a que é submetido ao longo da narrativa, ora sendo implicado por suas ocupações naquele meio, ora por suas relações sociais e amorosas, que por não estarem alinhadas a um certo pa-

drão estabelecido, o fazem sofrer e refletir qual seria a forma correta de se expor. Para além disso, em sentido amplo, podemos observar que não só essa personagem, como também toda a construção do romance trabalha numa perspectiva que leva à incerteza na percepção dos sujeitos sobre si mesmos, sendo que isso é fortalecido pela escolha do autor de nomeá-los com características genéricas e não com nomes próprios.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** / trad. Antônio de Pádua Danesi. - 2. Ed. - São Paulo : Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Martins Fontes, 2009.
- BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo : Círculo do Livro, 1991.
- CANDIDO, Antonio et al. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2009.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. / Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 5. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo : Vértice, 1990.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 1.ed. (1969) - 16ª Reimpr. São Paulo : Cultrix, 2007.
- RANGEL, Maria Lúcia. **Sinal aberto para Chico**. 12-05-1974.

Racismo, amor e outras implicações em *O vento assobiando nas gruas*

WELLISON JERÔNIMO SOARES DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN

MARCO AURÉLIO BEZERRA LINHARES

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN

MARIA APARECIDA DA COSTA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN

INTRODUÇÃO

A escritora Lídia Jorge faz parte da conjuntura mais atual de escritores portugueses, nascida em 1946, Lídia se projeta na literatura com uma escrita madura, abordando em inúmeros dos seus romances questões relativa à mulher e sua constante busca por autonomia e independência social. Conforme aponta (COSTA, 2014, p.110), “Ela busca em seus romances descrever histórias de mulheres fortes e lutadoras que abdicam, muitas vezes, de se realizarem amorosamente em função de uma vida de liberdade, buscas e de conquistas que as afastam dos seus companheiros.” Podemos dizer que a escrita de Lídia Jorge busca dar voz a sujeitos ofuscados e desconstruídos em espaços hostis e opressores. Em entrevista para a revista *Jornal das Letras*, Maria Graciete Besse, que é uma estudiosa da obra Jorgeana, comenta que: “A obra de Lídia Jorge apresenta grande coerência temática e, para além da fruição da leitura, ajuda-nos a compreender melhor a sociedade contemporânea” Para além de uma escrita literária voltada apenas em contar uma história, percebemos que a obra de Lídia Jorge, consegue penetrar a gama social, extraindo dela elementos fulcrais para criar grandes narrativas.

E dentro dessa conjuntura dos romances de Lúcia Jorge, nós nos propomos a estudar e analisar a narrativa, *O vento assobiando nas gruas* (2007). Esse romance conta a história de duas famílias, sendo a primeira os Mata, que são uma família de imigrantes caboverdianos e os Leandro, uma família patriarcal e conservadora que vive da ascensão do passado na sociedade portuguesa. Dentro da narrativa ambas as famílias estão ligadas por dois laços diferentes: a fábrica velha e a relação amorosa entre Milene Leandro e Antonino Mata. A narrativa se passa em Portugal na década de 80 e retrata dois mundos distintos: o de uma moça burguesa e rica, porém reprimida pela família por conta de sua condição patológica; e o de um emigrante negro que vai para Portugal junto com família para ter melhores condições de trabalho, tendo ele e seus familiares que enfrentar o preconceito estruturado em um país colonizador e fadado ao preconceito, como diz (BOAVENTURA, 2006, p.102) “O colonialismo português carrega consigo o estigma de uma indecibibilidade que deve ser objeto primordial do pós-colonialismo português.” Essa concepção retratada na narrativa de Lúcia Jorge é um reflexo da própria sociedade portuguesa pós- colonizadora, que enxerga no emigrante colonizado, um ser inferior a ele, não somente pelo fato daquele sujeito ser colonizado, mas também por ser negro ou vir de uma cultura ou religião diferente dos lusos.

Com todos esses preceitos e elementos que *O vento assobiando nas gruas* (2007) se desenvolve, sendo um romance contemporâneo, a narrativa passeia entre o desejo de felicidade de um amor realizado e o sofrimento de uma mulher invisível aos olhos dos seus familiares e sociedade. A partir disso, a narrativa discorre sobre a vida de Milene Leandro, neta de Regina que por sofrer oligofrenia, tem um comportamento diferente de uma mulher adulta, assimilando-se ao de uma criança. Essa condição não impede que Milene se apaixone por Antonino Mata, um imigrante de cabo-verde, que leva um estilo de vida suburbano, vivendo com sua família dentro da fábrica velha onde regina

Leandro morreu. Por ser negro e imigrante, Antonino carrega consigo o medo da sociedade branca, por isso vive constantemente reprimido, querendo ser “invisível” principalmente quando está junto à Milene:

Encostando-se à carrinha, ele ainda disse — “Se eu não tivesse compromissos, até podíamos ir a um bar qualquer. Gostava de ir?” Tinha voltado a tratá-la na terceira pessoa. Sempre encostado à carrinha como se fosse uma parede, disse mais — “Íamos, eu no meu carro, tu no teu, para que não dissessem que um homem como eu raptou uma mulher como tu e a levou a um bar. (JORGE, 2007, p. 212)

Esse receio de ser visto com uma mulher branca remete diretamente ao racismo estrutural, podemos notar ao longo de quase toda a narrativa o medo de Antonino em sofrer o julgamento dos brancos, que o enxergam como um ser inferior, principalmente por ser negro, mas também pelas suas condições financeiras.

OS INTERDITOS SOCIAIS COMO POTENCIALIZADORES DO RACISMO EM *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS*

Dentro da sociedade conservadora de Portugal no século XX, a família Mata se insere num contexto de imigração, o romance de Lúcia Jorge consegue trabalhar os estereótipos sociais que condicionam à família cabo-verdiana a viver em um ambiente preconceituoso e hostil. Esses estereótipos de que a sociedade lusitana cria, monta um perfil de superioridade em relação aos imigrantes, estão paralelamente ligados aos interditos sociais Portugueses, que foram moralmente construídos ao longo da história. E mesmo que o romance seja ambientado em uma cidade fictícia, ele consegue refletir claramente a permanência desses traços colonizadores na sociedade, que ainda oprimem principalmente o colonizado negro.

Antes de Regina Leandro tomar as rédeas da fábrica de conservas, ela era administrada pelo pai do seu marido, Luiz Leandro, este, detestava a fábrica por odiar o cheiro de peixe e a todos que lá trabalhavam, entregando assim o controle à sua esposa, culminando vinte anos

depois na falência da fábrica de conservas Leandro. Após tudo isso, o espaço é locado para os Mata, que receberam o nome de terceira vaga ou terceira leva:

[...] tinha terminado a segunda vaga. Mas depois a fábrica velha iria ser invadida pela terceira, a terceira leva, ou vaga, de que o Sr. Van de Berg ainda tinha avistado alguns elementos a correrem atrás do helicóptero, naquela manhã mesmo. Como em África (JORGE, 2007, p. 272).

É muito nítido em várias passagens do romance, o termo “terceira vaga” ser usado com o intuito de menosprezar a família Mata, os rebaixando a seres inferiores por estarem morando numa propriedade que lhes foi cedida praticamente de graça para lá morarem. Numa perspectiva social portuguesa, percebe-se que o sujeito negro e imigrante passa por um processo de rebaixamento, perdendo o seu valor por não ter características similares aos dos lusos colonizadores. Percebe-se que no romance os valores morais da família Leandro são superficiais, colocando-os em uma posição de percussores dos interditos que oprimem os imigrantes, que assumem na narrativa, uma condição de marginalizados “Primeiro pela cor da pele, depois pela situação de miséria que a maioria trazia da África explorada” Costa (2014, p 122).

Os interditos que observamos em *o vento assobiando nas gruas* abriram brecha para que o preconceito se enraizasse. A princípio, vemos que a opressão parte do branco burguês contra o negro imigrante, contudo, percebemos que os imigrantes também eram mal vistos por classes menos favorecidas, como por exemplo, pela empregada de Milene:

— “Menina Milene?” “Oh, Menina Milene!” “É a terceira vez que dou pelo cabrão de um preto que vem fazer inversão de marcha a uma carrinha, aqui mesmo em frente, e depois segue devagar até lá abaixo. Ai, que medo eu tenho! Ponha aqui a sua mão no meu peito”. Milene pôs. Na verdade, debaixo da blusa de malha, o coração de Juliana batia, acelerado. (JORGE, 2007, p. 228)

A família caboverdiana foi para Portugal em busca de melhores condições de trabalho, os lusos por sua vez oprimiam os emigrantes. Assim, a relação da família Mata com os Leandro e toda sociedade portuguesa “branca” é de opressão, similar a história de Portugal com seus países colonizados, afirmando uma posição conservadora de um país pós-colonizador europeu, fazendo com que haja uma predominância de valores (in)morais de uma população que inferioriza o outro pela cor de sua pele, os designando como uma minoria, como afirma (BOA-VENTURA, 2006, p.102.): “Nos estudos pós-coloniais o colonizador surge sempre como um sujeito soberano, a encarnação metafórica do império.” Em paralelo a isso há uma sensação de impotência por parte dos imigrantes colonizados, que já vivem em condições sub-humanas

MILENE E ANTONINO: O AMOR EROS EM UM ESPAÇO RACISTA

No romance em análise, podemos perceber como esse amor passa da sublimação para o campo da realização, sendo esse amor realizado que permeia praticamente toda a relação de Milene Leandro e Antonino Mata. Contudo, para chegar até essa realização amorosa, foi necessário passar por outros caminhos que se destoam da realização do amor das personagens, mas que são importantes. Logo, somos apresentados à Milene Leandro, moça de aproximadamente 33 anos que sofre um transtorno psicológico que a condiciona a ter comportamentos levemente infantilizados, contudo, Milene carrega em sua vida o nome da família Leandro, que antes fora um povo de grande renome, mas que na ambientação atual da narrativa, encontram-se em declínio social e financeiro. Seu primeiro contato com Antonino acontece na fábrica velha, quando está à espera de alguém para contar sobre a morte da sua avó, Regina Leandro:

Sim, num primeiro momento o achado fora tão surpreendente que o cómico surgira colado à glória. Não por certo para inverter o aniquilar, apenas para diminuir. Talvez para ameaçar. O cómico era aquela coisa intrusa que ali estava, aquela coisa esbranquiçada, dobrada sobre si mesma, de olhos espantados e lábios entreabertos, a sorrir ou a rir mesmo, um riso defensivo, próprio de quem fora surpreendido durante o início de um crime, ou pelo menos duma maldade. (JORGE, 2007, p. 51)

Percebemos aqui a reação dos Mata ao se depararem com Milene sentada no meio da fábrica, à mercê da própria sorte e por mais que ela não tenha tido um contato direto com Antonino, a impressão que toda família teve da moça, também partiu dele. Com isso, essa primeira visão não foi o suficiente para que ambos notassem um no outro os desejos amorosos. Contudo, no decorrer da narrativa, acontece a aproximação de Antonino e Milene, corroborando no despertar do interesse de Antonino: “Ela aproximou-se. Ele deitou fora a ponta de um cigarro e disse-lhe — “Estou aqui à tua espera. Posso escotar-te outra vez, vou precisamente naquela direção.”” (JORGE, 2007, p. 211). O que se vê nesse excerto é o despertar do sentimento amoroso, que se inicia com a preocupação de Antonino para com a integridade de Milene, há nele um sentimento de proteção para com o seu objeto de desejo, mesmo que esse amor ainda não tenha sido realizado, ele quebra sua rotina para estar sempre por perto de sua amante.

No contexto do romance de Lúcia Jorge, podemos assimilar essa ideia de amor como um aspecto de necessidade do objeto, principalmente em Milene, quando externa para seu primo João Paulo, os sentimentos e desejos que ela sente por Antonino:

[...] Às vezes, quando ele me levanta pela cintura e me põe no chão, é como se os meus pés tivessem um skate... nunca vou dizer isso, pode ele levar a mal. Mas quando ele me pega, eu só penso nisso. Em voz muito baixa — Quero ser beijada... O que me dizes a isto? (JORGE, 2007, p. 288).

Entendemos, contudo que desejo de Milene, que perpassa a barreira do desejo, nutrindo dentro dela o sentimento de desejo, este, sexual, sendo consequência do relacionamento amoroso realizado. Não podemos ignorar o fato de Milene sentir os desejos eróticos comuns dos seres humanos, conforme postula Georges Bataille (2017): “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto

responde à interioridade do desejo.” (p.20) Adotando esse pensamento, podemos sim afirmar que os desejos de Milene eram desejos eróticos, pois há nela uma necessidade eminente de uma realização sexual com Antonino. Os desejos eróticos de Milene foram despertados por meio da relação amorosa, contudo, salientamos dizer que o amor e os desejos eróticos se associam à presença Antonino na vida de Milene, embora, esses mesmos desejos sexuais possam aparecer em outro objeto de desejo, se desassociando, do pleno sentimento amoroso.

Por outro lado, Antonino Mata também sente desejos erótico-amoroso por Milene, mas tem receio da relação por causa da repressão da sociedade. O medo da repressão era uma realidade que atingia não só Antonino, mas também o restante da sua família (JORGE, 2007, p.211): “Nunca corremos risco de soberba, só queremos ser o que somos. Na cama, preto com preta, branco com branca, pardo com parda e assim sucessivamente.” As conclusões tomadas nesse excerto refletem toda a insegurança, não só dos Mata, mas de todo um povo que foi que foi explorado e oprimido pelos colonizadores. Deste modo a escritora Lídia Jorge trabalha esses elementos em torno do amor, política, e desculturação dos povos africanos colonizados de forma bem sistemática, em *O vento assobiando nas gruas* (2007) vemos que a personagem Antonino assume essa posição de indivíduo oprimido, social e culturalmente. Contudo, há nessa personagem uma significância essencial para fazer uma crítica à os interditos sociais atribuí à própria personagem Antonino a quebrar regras conservadoras por meio do sentimento amoroso e dos desejos eróticos:

E furioso, movido por uma lança interior indomável, tinha começado a enfiar-lhe aquelas peças de roupa pelo corpo, a engatá-las, a sacudi-las com raiva. Mas, quando Milene já estava vestida, como se tivesse desistido de uma meta qualquer que a si mesmo se tivesse imposto, Antonino apertou-a contra si e beijou-a várias vezes. beijou-a, desesperado, e depois limpou a boca com o punho da camisa, afastou-se dela e começou a gritar-lhe — “às vezes basta isto para mandarem matar... Tu compreendes o que eu estou a dizer? Compreendes ou não compreendes?” (JORGE, 2007, p.301)

É evidente que antonino se via dividido entre o medo e o desejo de amar. Por um outro lado, a personagem poderia muito bem não se importar com a sociedade e viver plenamente junto a Milene, porém, a narrativa de *O vento assobiando nas gruas* (2007) se destaca pela importância do espaço na construção dos relacionamentos sociais, pois esse fator influencia diretamente na vida das personagens. Antonino Mata e Milene vivem em mundos diferentes, estando eles ligados pelas famílias e principalmente pelos sentimentos amorosos e eróticos.

OS DESEJOS (IN)TENSOS DE MILENE LEANDRO

Em *O vento assobiando nas gruas* (2007) é mostrado a intensidade do desejo erótico do sexo feminino, fazendo uma crítica à sociedade que condenava que a mulher abertamente sobre seus desejos eróticos. Milene Leandro, mesmo com sua condição psicológica de oligofrenia, não hesita em demonstrar seu amor e seu desejo erótico em Antonino Mata:

Durante duas horas, aí ficavam deitados, a fecharem os olhos, a abrirem os olhos, sem falarem no futuro. “E agora, o que vamos fazer?” —perguntava ele, por vezes. “Eu estou a procura do caminho, sei que o caminho é em frente, mas qual é o caminho?” E não continuava. Milene tinha a resposta, queria que ele fizesse amor com ela. “Faz amor comigo” —perguntou Milene. (JORGE, 2007, p. 342) (Meus grifos)

Percebemos aqui a determinação da personagem Milene em se realizar sexualmente com seu amante, há nela uma recusa de todos os preceitos conservadores, que antes, banalizariam a mulher por se declarar desse modo a um homem. O estigma da mulher conservadora aqui é quebrado, dando espaço a uma personificação dos desejos amoroso e eróticos. Nessa conjuntura, podemos observar que Milene emana desejos intensos e não se deixa oprimir pelos interditos sociais. Com essa percepção, podemos destacar que Milene se opõe a essas regras de modo que já não se importa com os julgamentos sociais. Sua vontade de se realizar sexualmente com Antonino se torna maior do

que Os desejos de sua família de a proibir de se relacionar com um homem de classe inferior a dela e de outra raça, que aos olhos dos Leandro, era inferior:

Disse ainda — “Mas bom, bom mesmo é beijar e sentir a mão dele por dentro da minha saia, o braço dele à volta da minha cintura, a espremer-me, como se me quisesse dividir em duas metades. Há momentos em que ele faz sentar-me toda na sua mão, como se eu fosse o fundo duma garrafa, e anda comigo à roda, até eu ficar com tonturas. Quando acontece, eu sinto-me toda sua. Isso é muito bom... Eu também conheço quase todo o corpo dele porque lhe meto a minha mão por dentro da camisa. É tudo muito bom... Quando me aperta com força, o sexo dele é tão duro que chega a fazer doer. É tudo muito bom. Às vezes, quando ele mal sabe, a minha mão está na sua boxer. [...]” (JORGE, 2007, p. 403) (Meus Grifos)

Essa vontade de realização carnal se dá pelo seu sentimento amoroso com Antonino, pois foi por meio desse relacionamento amoroso que Milene pôde externar esses desejos, os tirando do campo da idealização para a realização. Também podemos notar a presença do erotismo no discurso de Milene, o jeito que ela se refere a Antonino, a intensidade do seu desejo por ele exprime o quão grande era a necessidade de consumação daquela relação, de modo que o erotismo se configura na personagem de maneira forte, apresentando nela, a mulher que não tem medo de assumir os seus desejos eróticos e posteriormente, não tem medo de ser oprimida pelas instituições que pensam que tem o direito de ditar regras ao corpo e os desejos da mulher.

CONCLUSÃO

A termos de conclusão, os estudos em torno do romance *O vento assobiando nas gruas* (2007) mostraram o modo como a literatura portuguesa trata as nuances da colonização de países africanos por Portugal, refletindo em suas personagens, o conceito de colonizador e colonizado. A família Mata, nos mostra ao longo de toda a narrati-

va, o desafio que é viver em um lugar que não os pertence, tendo que aguentar o fardo do racismo estrutural, e conviver numa sociedade que oprime todas as esperanças desse povo, como afirma (COSTA 2014 p. 124): “E nessa constante incerteza vive a família Mata, que segue a vida morando na fábrica de Mar de Pratinhas, perdendo algumas esperanças e agarrando-se a outras, no intuito de continuar sobrevivendo em um mundo estranho e inóspito” Assim, os Mata representam a resistência em meio à opressão, eles, por mais que com dificuldades, caminham sem perder totalmente as esperanças de que o futuro os reservam melhores condições sociais.

Também constatamos que o amor foi o elemento essencial que deu base para a sustentação da relação amorosa de Antonino Mata e Milene Leandro, que vivem uma paixão socialmente proibida. Antonino e Milene projetavam dentro deles a idealização amorosa única de cada um, contudo, para que o amor deles fosse realizado, eles passaram por diversos percalços impostos pela sociedade burguesa e também pelo processo de falta do objeto de desejo, isso causa uma necessidade urgente da presença desse objeto, assim, podemos notar que o sentimento amoroso de ambos se fazia presente na falta, mas se consumava plenamente nos encontros dos amantes, embora Antonino se negasse a assumir a relação por medo da opressão social.

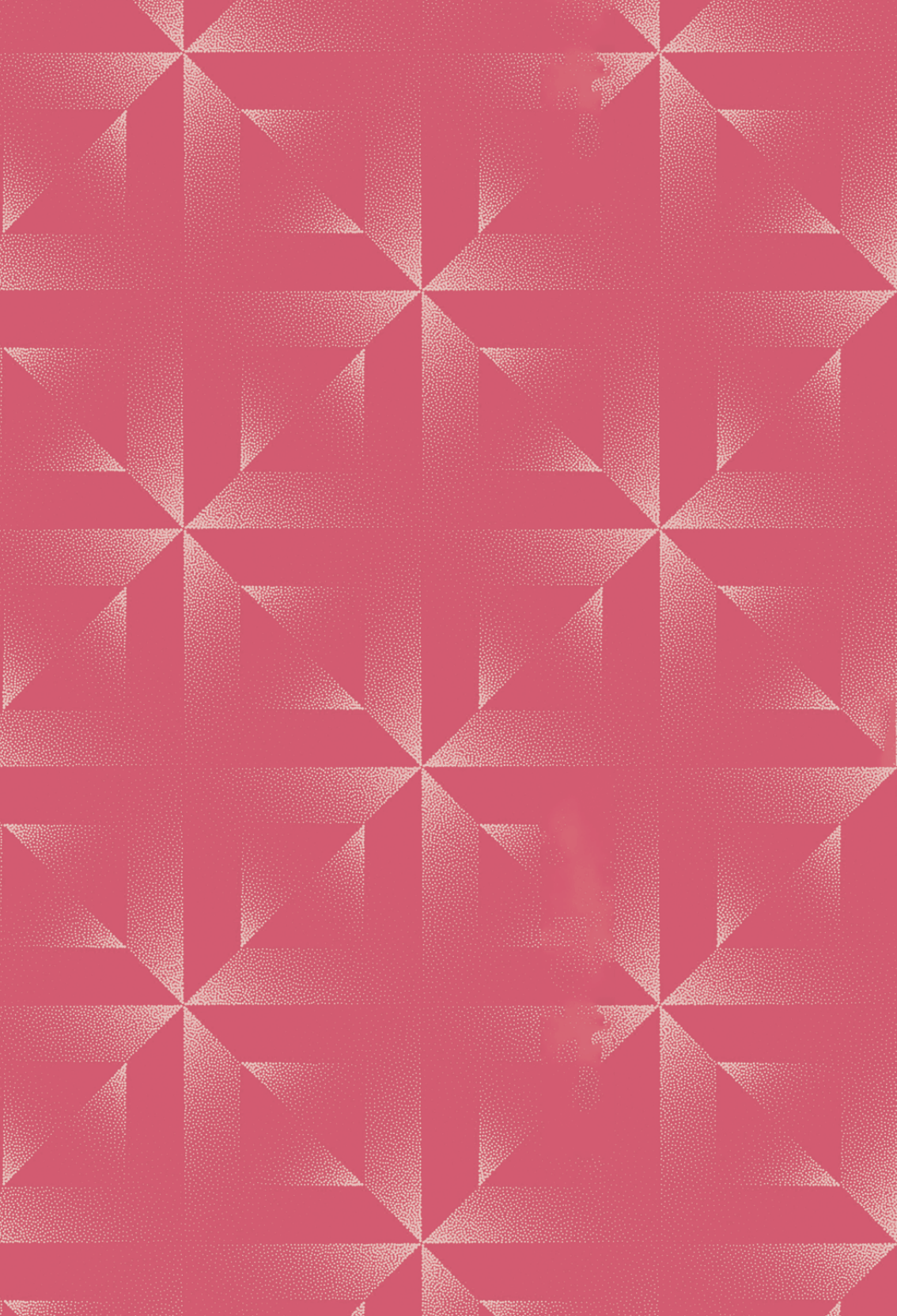
Por fim, o aspecto erótico também permeia a narrativa de Lídia Jorge, através da personagem Milene que no romance, carrega consigo o intenso desejo de se realizar sexualmente com Antonino, quebrando os interditos sociais vigentes, principalmente os interditos ligados ao falso moralismo religioso que, condenam o sexo feminino no que diz respeito a sua sexualidade. A sociedade cristã toma como base esses preceitos morais para assim criar um espaço de extrema opressão feminina. Essa tentativa de controlar os desejos sexuais femininos por parte do cristianismo é discutida por (BATAILLE, 2017):

No caso do erotismo, a conservação da família teve grande importância, a que se acrescentou a degradação das mulheres de vida livre, expulsas da vida familiar. Mas só se chegou a um todo coerente nos limites do cristianismo, quando o caráter original — o caráter sagrado do erotismo — desapareceu, afirmando-se as exigências da conservação da espécie. (p. 81)

Segundo o filósofo, a igreja cristã dita sobre o corpo da mulher, profanando qualquer movimento de liberdade sexual feminino, historicamente falando, podemos concluir que os padrões sociais, pelo menos a sua grande maioria, foram ditados pela igreja e que, eles temem a liberdade sobre o corpo, por isso insistem em oprimir o sexo feminino. Trazendo essa concepção para o romance de Lídia Jorge, concluímos que Milene tem em si, o poder para quebrar essas amarras sociais, a partir do momento que ela toma ciência do que realmente deseja: se realizar sexualmente com Antoino Mata, afirmando assim o que também diz (BATAILLE, 2007, p. 61): “O movimento da carne excede um limite na ausência da vontade. A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo que nasce dos que são possuídos pelo interdito cristão.” Lídia Jorge cria e da voz a uma mulher dentro de um espaço totalmente opressor e mesmo que Milene tenha uma condição e oligofrenia, nela há a independência por qual muitas mulheres lutam atualmente.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARBOSA, Carlos Elias; RAMOS, Max Ruben. Vozes e movimentos de afirmação: os filhos de cabo-verdianos em Portugal. In. **Comunidade(s) cabo-verdiana(s)**: as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana. Org. Pedro Góis. Editorial do Ministério da Educação. Lisboa, dezembro de 2008.
- COSTA, Maria Aparecida da. **A paz tensa da chama fugaz**: a configuração do amor no romance contemporâneo, lygia fagundes telles e lídia jorge. Orientador: Marcos Falcheiro Falleiros. Natal, UFRN/PPGeL, 2014. (Tese em Literatura Comparada).
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. Afrontamento: Porto, 2006, p. 98 - 104.



Samba, amor e sexo: os fluxos identitários de um triângulo amoroso em *Desde que o samba é samba*

ALYNE ISABELE DUARTE DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

VANESSA BASTOS LIMA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

Desde que o samba é samba é um romance histórico do escritor Paulo Lins que traz como pano de fundo a história do samba, bem como da formação de sua primeira escola a “Deixa Falar”, os quais, na obra, estão relacionadas também com a história da umbanda. Situado na década 1920, o romance narra a trajetória de alguns personagens históricos: a do sambista Ismael Silva, bem como a de Brancura, apelido dado a Silvio Fernandes, que participaram da constituição do gênero musical e de sua primeira escola. Além desses personagens, que figuram como protagonistas do romance, encontraremos Valdirene e Sodré, os quais juntamente com Brancura compõem o triângulo amoroso, fio condutor da narrativa, juntamente com a história do samba.

A personagem Valdirene é mulher negra, dotada de grande beleza e alto poder de sedução, uma das prostitutas mais bonitas e cobiçadas da zona do baixo meretrício do morro do São Carlos, que fica situado na região do bairro do Estácio. Herda a profissão da mãe e tem Brancura como seu homem, cafetão e protetor. Brancura é homem negro, cafetão que herda a profissão do pai, malandro respeitado no morro, conquistador, mulherengo e sambista, embora não tenha vivido

da música. Sempre estava metido em confusões, inclusive por contrariar as leis da época, vivendo, além da cafetinagem, de pequenos golpes com o jogo de chapinha. Como este personagem representa o perfil de “garanhão” não conseguia ficar sem sexo e sem ter várias parceiras. Já Sodré era um homem branco, de origem portuguesa, nascido em Évora, veio para o Brasil quando criança, e depois torna-se um respeitado funcionário público do banco do Brasil. O malandro e o português tornam-se grandes amigos ao longo da obra e, posteriormente, rivais na disputa pelo amor de Valdirene, desta maneira compõem o triângulo amoroso da narrativa, o qual objetivamos analisar neste artigo, de forma a observar como se caracterizam as relações eróticas/amorosas entre as personagens.

É importante perceber que abordar em pesquisas e análises acadêmicas as produções literárias contemporâneas, ao contrário do que muitos podem imaginar, é uma tarefa dotada de complexidade. Pois, quando utilizamos ou nos referimos ao termo “literatura contemporânea”, seja como forma de categorizar um conjunto de produções, ou para tentar demarcar temporalmente este terreno dotado de complexidade e permeado por pluralidade de discursos e formas, vale a pena refletirmos sobre suas significações. O que seria a literatura contemporânea e como delimitá-la? Questão esta já discutida por diversos críticos, teóricos e estudiosos da área, especialmente por Karl Erik Scholhammer (2011). De acordo com o teórico, a contemporaneidade, ou mesmo o que poderíamos denominar de tempo presente, seria uma temporalidade difícil de ser apreendida e captada pelos escritores contemporâneos, já que se trata de uma especificidade de acontecimentos atuais, da ordem do dia. Sabemos que a escrita da ficção contemporânea urge e traz como uma de suas características, sobretudo quando se trata da literatura brasileira, a urgência ou a ideia de presentificação, elemento apontado tanto por Scholhammer (2011), quanto por Beatriz Resende (2008).

Em suas pesquisas sobre a literatura contemporânea brasileira, Resende (2008) toma como marco temporal as produções publicadas a partir da década de 1990, e afirma que a base dessas literaturas é a multiplicidade: de pontos de vista, de discursos que atravessam estes textos, sejam esses de base histórica, memorialística, midiática, cinematográfica ou de ordem política. A teórica apresenta como uma tendência em toda a América Latina o surgimento de uma literatura com o viés político, que na realidade se faz presente desde a década de 70, quando vários países vivenciaram regimes ditatoriais.

Em *Desde que o samba é samba* podemos identificar a presença do discurso historiográfico, já que se trata de um romance histórico, pois toda a obra e a construção de seus personagens são transpassadas por esse tipo de discurso, além também de ser um romance que apresenta um forte coeficiente político. Além de trazer à baila a história do samba, é uma obra que discute também a relação deste com a umbanda e o surgimento desta religiosidade, trazendo como pauta, através do cotidiano de seus personagens, habitantes da periferia, questões sociais e políticas urgentes para serem pensadas, como a exclusão e marginalização da população negra e de sua cultura, a repressão policial, e a própria história de artistas e personalidades negras brasileiras que enfrentaram preconceitos de variadas ordens, dificultando a divulgação seu trabalho intelectual e cultural.

Assim, as produções brasileiras contemporâneas representam, uma multiplicidade que caminha na contramão, por exemplo, das diretrizes da globalização que na verdade ao invés de apresentar um panorama plural e múltiplo de vertentes artísticas, apenas promove a homogeneização dos gostos e das perspectivas literárias, com uma falsa ideia de manter o diálogo entre culturas e expressões. Além disso, encontramos uma multiplicidade de perspectivas, linguagens, formas e estéticas literárias não de forma cumulativa e quantitativa, mas que representam vozes de diferentes lugares sociais, ou seja, a questão da representatividade ocupa lugar de destaque nessa literatura.

Sabemos que a literatura brasileira nem sempre foi um espaço aberto à multiplicidade de representações, vozes e pontos de vista, logo, a questão da representatividade em outros momentos não foi discutida e nem privilegiada como ocorre quando se trata das produções contemporâneas. As classes populares e subalternas como os negros, os moradores das periferias, os moradores de rua, as prostitutas, diversos integrantes das minorias sociais, quase sempre foram no Brasil excluídos de vários espaços de produção na sociedade, portanto, também da literatura, ou quando eram representados, seguia-se um viés muitas vezes partindo do exotismo e baseado numa percepção de mundo homogênea, realizada por aqueles que tinham acesso à voz na literatura e o monopólio dos lugares de fala por pertencerem ao topo da pirâmide social, ou, por não estarem em sua base e, conseqüentemente, terem acesso ao capital cultural, o que possibilitaria a escrita literária, a atuação e o reconhecimento como escritor. Assim sendo, podemos perceber multiplicidades e representações no romance de Paulo Lins a partir de figuras e personagens históricos que transitam em espaços marginalizados e periféricos.

BRANCURA E O PERFIL DO GARANHÃO

Brancura é um personagem que tem a vida marcada por violência, conflitos familiares, cafetinagem, pequenos furtos e disputas por territórios; malandro nascido e criado no Estácio, figura que comandava as negociações e a prostituição na região, recebendo como uma espécie de herança de seu pai, Rafael, esta função, como podemos observar no trecho:

Brancura relutou, argumentou, sem muita ênfase, Rafael rebateu com afinco, e o filho concluiu que o pai estava certo, depois de fazer as contas de quanto poderia ganhar dando a proteção a Valdirene, constatando que seria o triplo do salário que ganharia no cais do porto. Só não começou de imediato porque sua avó morreu de uma hora para outra, parecia que ela só viera ao Rio para unir os dois. [...]. Um dia após o enterro, lá estava Rafael na zona, ensinando os truques da profissão a Brancura (LINS, 2012, p. 60).

Brancura recebe as instruções do pai, que incube o filho de ocupar seu lugar na zona e tornar-se homem, protetor e cafetão da filha de Fátima, Valdirene. Repetindo os passos de seus respectivos genitores, já que Rafael desempenhava a mesma função com Fátima, Brancura e Valdirene representam uma espécie de ciclo que acompanham as duas famílias.

O pai de Brancura, que iniciou o rapaz em tal função e em sua vida sexual, antes mesmo do encontro com Valdirene, instrui o filho nas artimanhas sexuais que um bom malandro, cafetão e “garanhão” deveria saber, para inclusive, manter o seu domínio para com suas cafetinadas através de seu desempenho e vigor sexual, sendo “o melhor”. Estes atributos representam uma parte dos que compõe o perfil traçado para Brancura no romance, do típico garanhão. Ao tratar sobre sexualidade, amor e erotismo em *A transformação da intimidade*, Anthony Giddens (1993) vai trazer a seguinte assertiva, que o poder proporcionado pelo sexo e a necessidade de aprovação sexual são utilizados para referendar a autoidentidade do indivíduo. Esta asserção pode ser relacionada com o comportamento do personagem Brancura ao longo de sua trajetória em *Desde que o samba é samba*, bem como ao perfil masculino em que este se encaixa.

VALDIRENE: A METÁFORA DA SEDUÇÃO

Entra cena o segundo elemento do triângulo amoroso, a personagem Valdirene: “Era bonita, faceira, desejada como deusa, gostosa até dizer chega. Que Deus seja louvado por ter posto uma puta desse quilate no Estácio.” (LINS, 2012, p.28). Como ressalta o narrador, ela era uma das prostitutas mais bonitas, sedutoras e cobiçadas da zona e do bairro, por isso mesmo era a mulher mais rendosa que Brancura tinha. Instruída desde muito nova, Valdirene sempre demonstrou o interesse de seguir a profissão de sua mãe, e recebeu como seu primeiro homem Brancura, seu cafetão, que além disso é seu primeiro amor.

Ao longo de toda a narrativa, o desempenho sexual de Valdirene, seu jeito de ser, de andar, de se arrumar e os cuidados consigo mesma são ressaltados e exaltados. A imagem da personagem é associada, pelo seu poder sedutor, por sua beleza e sua atratividade à entidade da umbanda, a Pomba Gira ou Padilha, citadas no romance e que descem para se comunicar com os personagens nas giras e sessões religiosas as quais são retratadas. De acordo com Patrícia Birman, “A versão feminina da malandragem fica por conta de uma outra figura, a da pomba-gira, que compõe a imagem de uma mulher ligada a prostituição” (1983, p. 42). As Pomba-giras ciganas ou Padilhas são figuras femininas que representam, na tradição da umbanda, bem como de outras religiões de matriz africana, a beleza, a sensualidade, o poder da conquista, a alegria, por isso dão altas gargalhadas de forma a afastar os maus agouros e a negatividade, são mulheres donas de si, muito poderosas no tocante a abertura de caminhos para o amor e para as relações de modo geral, além de ajudar a trazer prosperidade para a vida de seus protegidos. São representadas por imagens de mulheres vestidas de vermelho, pois é a cor que simboliza o amor e atração, gostam de beber champanhe e fumar cigarrilha. *Em Desde que o samba é samba*, Valdirene recebe a proteção de sua Pomba Gira, e em alguns trechos ela é associada a própria entidade ou com suas características: “[...] ela foi com vestido solto, sandália de salto, sem calcinha, e sem sutiã, iluminando tudo. Era a metáfora da sedução nas ruas do baixo meretrício” (LINS, 2012, p. 122). Neste trecho, em um dia comum, Valdirene sai de casa para ir à padaria, andando nas ruas e chamando a atenção por sua beleza e poder de sedução. Outro trecho em que o narrador descreve a referida personagem, de forma a ressaltar seus atributos físicos, seu desempenho sexual e a forma como ela cuida de si mesma e de sua autoimagem, é:

Tudo se devia à sua beleza, ao seu jeito de corpo, à sua maneira de meter gostoso. Era dessas que deixava qualquer um de pica em pé mesmo depois de ter gozado várias vezes. Com ela, todo homem virava grande fodedor. Sempre queriam de novo. Gostava de ser assim, talvez por isso ela vivia comprando roupas, cremes, batons, maquiagem, embora não precisasse: mulher que nasce pra ser gostosa não tem jeito. (LINS, 2012, p. 13).

Além da beleza física sempre exaltada pelo narrador, havia a forma como ela se portava nas relações sexuais com seus parceiros, seu poder de atração e também de fazer com que o ego masculino fosse exaltado, como observamos através do excerto supracitado. Seu estilo de vida também se liga a sua autoidentidade, logo sua identidade sexual também faz parte da sua narrativa do eu, como destaca Giddens (1993). Ela é um perfil de mulher que apesar de ser cafetinada, e ter um homem como seu protetor e explorador de suas atividades, isto é, apesar de tutelada por uma figura masculina, era livre e dona de seus desejos e de suas vontades nas relações amorosas. Mostra que é independente e que consegue manter-se sozinha financeiramente e se proteger, como podemos verificar no excerto: “- É, mas também me viro sozinha. Descobri que sou mulher demais pra precisar de homem pra me dar proteção. Sou a primeira puta da zona que vive sem cafetão” (LINS, 2012, p. 84). Neste trecho do romance Valdirene, após ter sido abandonada por Brancura pela primeira vez, e, posteriormente, o malandro ter se arrependido e ido atrás dela, demonstra que consegue sobreviver sozinha e a sua maneira. Ela é uma mulher decidida, e por isso mesmo acaba em um determinado momento rompendo com Sodré e com Brancura, apesar dos encontros sexuais fortuitos com ambos. Valdirene é o centro do triângulo amoroso.

DO PERFIL DE SODRÉ

Passamos para o terceiro componente do triângulo amoroso, o português, funcionário do banco do Brasil Sodré, que nasceu em Évora e chegou ao Brasil com três anos de idade. Descrito, primeiramente, como um garoto de saúde frágil, antissocial e que tinha dificuldades de aprendizado. O que muda sua vida é quando ele conhece seu primeiro amor, Seu Lotório, um índio caiçara, velho marinheiro e dono da casa dos fundos da de Sodré. O garoto começa a se relacionar sexualmente com o senhor em troca de fumar palmeirense, maconha. Tudo começa a mudar e a caminhar na vida de Sodré, que passa a ter mais ânimo para

viver, estudar e fazer as atividades, as quais era solicitado a cumprir. Seu Lotório passa a ser o primeiro e grande amor de Sodré na adolescência, e o garoto apenas havia experimentado até boa parte da juventude relação com outros homens, ou seja, relações homoafetivas. Seu Lotório morre, mas antes consegue um emprego para Sodré no Banco do Brasil. O português, muito tempo depois, vai conhecer a zona e é lá que ele encontra Valdirene pela primeira vez. Quando o rapaz a vê na janela: “Seu coração entrou em tiroteio; seus olhos, fogos de artifícios, o seu cacete, pinho-de-riga” (LINS, 2012, p.107). É com Valdirene que ele vai ter sua primeira relação sexual com uma mulher. Após esse episódio, Sodré decide experimentar transar com outras mulheres da zona, passando a circular pelo bairro, e acaba por conhecer os principais malandros do morro, inclusive Brancura que era “o rei da jurisdição”.

AMOR, SEXO E O TRIÂNGULO AMOROSO

O primeiro elo formado pelo triângulo amoroso fio condutor em *Desde que o samba é samba* é a partir do enlace entre Valdirene e Brancura, que tiveram seus destinos ligados desde a juventude. E é com Brancura que Valdirene vai ter a sua primeira experiência sexual, como era de costume, os cafetões “tiravam a virgindade” (grifo nosso) de suas cafetinadas.

Já o enlace entre Sodré e Valdirene teve início após a primeira vez que o português foi conhecer a zona: “Penetrou em Valdirene sem jeito, era um adolescente em desvario, beijava compulsivamente, trabalhava também com as mãos, futucava em ritmo acelerado [...] Valdirene percebeu pelo trato que Sodré era novato no fazer sexual com mulheres.” (LINS, 2012, p. 107). Era a primeira experiência sexual do rapaz com mulheres, e logo, ele acabou se encantando por ela. Sodré passa a frequentar a zona e, por isso, faz amizade com Brancura, pois o português salva o malandro de uma emboscada. É dessa forma que as portas do Estácio e da zona se abrem para Sodré. Porém, algo não sai como o previsto: “O que Sodré não esperava era o amor que foi tomando corpo Valdirene. Manteve relação sexual com mais de cem mulheres de todas as partes

do mundo naquele universo tão pequeno, fora da zona também, nenhuma era como ela.” (LINS, 2012, p. 12). O português teve que manter o que sentia por Valdirene em segredo, pois sabia que ela era mulher de seu amigo Brancura. O malandro por sua vez, fingia que não percebia, pois preferia ter Sodré por perto como amigo. Ao seguir o costume de procurar pelos serviços de Valdirene, “na hora do orgasmo, Sodré falou sem querer: - Eu te amo” (LINS, 2012, p. 113). Valdirene corresponde ao rapaz dizendo que também o amava, e este acredita.

Quando Brancura tem ciência do amor de Sodré por Valdirene, a obriga a enganar o rapaz de forma a se aproveitar do sentimento dele para conseguir mais dinheiro e presentes. Para poder “tirar o português de circulação”, que o havia traído, o malandro arma uma situação, uma espécie de duelo entre Sodré e Valdemar, um jovem bobo e apaixonado também por Valdirene, pois dessa forma não precisaria matar ninguém e resolveria a situação pondo os dois para se enfrentarem. Ao saber da trama, o português entra em depressão e promete nunca mais voltar a zona. E assim o fez.

Brancura após armar toda a trama e confusão, obrigando Valdirene a mentir, some da zona e abandona para casar-se com Ivete, jovem que havia conhecido. Valdirene procura Sodré e conta a ele toda a armação do malandro, e começam então a namorar. Mas, novamente é enganado por Valdirene, que retorna para os braços de Brancura. Com mais esta decepção Sodré reflete: “Pois o que é o amor? É sofrer brutais traições e ainda ter lampejos de dar um jeito de ser feliz com ela para sempre?” (idem). Desenganado, o português resolve corresponder ao amor de sua colega de trabalho Maria de Fátima e com o tempo acaba casando-se com ela, apesar de não esquecer Valdirene.

Brancura, por sua vez, apesar da primeira vez que se separou de Valdirene, afirmar que não queria mais aquela vida na zona, e que a não queria mais, não suportou ver o rival e a moça juntos. O malandro mesmo se relacionando com outras mulheres, sentia ciúmes e sentimento de posse do corpo, do amor, e dos orgasmos de Valdirene. Para ele, mesmo

que ela sendo prostituta e tendo relação com outros homens, o que importava era ele ser sempre o preterido, o único amor, e que os mais intensos prazeres fossem com ele. Poderia deitar-se com qualquer homem, mas seus sentimentos e corpo sempre deveriam estar a disposição do seu cafetão. Ele arrepende-se de ter deixado a sua companheira de vida para tentar trabalhar honestamente, casar e ter uma mulher apenas, ter responsabilidade com horários e sair da vida de malandro que levava.

Após o abandono de Brancura, Valdirene arquiteta uma vingança. E, no dia D, do encontro que Brancura havia marcado com Valdirene, dia em que de cafetão seria seu cliente:

Valdirene se deitou com ar saudável na cama, linda como sempre, cheirosa de essência de canela, olhos de calma. O malandro tremia, a ereção não dava mais sinais, e sem tirar a roupa para não mostrar o pênis mole, sentou na cama, botou a língua para fora e foi direto ao joelho dela, depois passaria a vagina, subiria até o peito. E foi o que fez, mas, com ela parada sem pronunciar gemido ou palavra, a ereção não vinha. (...) Valdirene se levantou, colocou o penhoar e foi até a janela ver Brancura andar vagorosamente com as mãos nos bolsos, a cabeça baixa pela Pereira Pinto. Olhava o seu amor com riso de vingança. Nunca esteve com mais de dez homens em um dia, nunca disse a outro as palavras de sexo que só eram pra ele. Falou alto e em bom tom para ele rasgar de dor de amor ali na sala esperando por ela. Queria ter gozado de verdade, e não podia dizer que não tentou, para a vingança ficar sacramentada. Ruindade de amor (LINS, 2012, p. 90-91).

Valdirene executa sua vingança de amor. Mesmo amando Brancura e querendo entregar-se ao gozo, mantém seu propósito e reafirma sua altivez diante da situação. Como Brancura representa o perfil do garanhão, ter muitas parceiras é sinônimo de virilidade e algo também referendado socialmente, como destaca Giddens “Tais homens amam as mulheres, embora não possam amar apenas uma mulher” (1993 p. 95), como é o caso do malandro. Embora, a única mulher que conseguiu fazê-lo “falhar” em sua virilidade tenha sido Valdirene, pois ao invés de ser a isca no jogo do amor e da conquista, foi a caçadora. O sentimento de

amor e o medo de perder Valdirene fizeram com que Brancura, apesar de mulherengo, garanhão experiente se sentisse inseguro e não conseguisse ter ereção, como observamos no último excerto.

Valdirene e Brancura reatam após a referida vingança, mas o café-tão retorna a se envolver com outras mulheres e em uma das discussões com Valdirene, ambos refletem sobre as atitudes e seu modo de ser e agir nos relacionamentos de Brancura e sobre o enlace amoroso entre os dois:

Rolou um silêncio interminável. Até que Valdirene argumentou:- O amor que eu sinto por você é igualzinho ao que você sente por mim. Só que quem some é você. Mas isso não quer dizer que eu deixo de sentir vontade com outros homens. De vez em quando eu gozo e fingindo que não. Brancura sentiu calafrios e cortou:- Eu não te pedi pra ser sincera. - Mas tá na hora de você lidar com a verdade. Eu também não sou flor que se cheire... - Eu não quero ouvir a verdade! Eu tenho ódio da verdade! Não convivo bem com a verdade. A verdade não é coisa pra mim, não. - Então vá embora. Vá, suma! Suma, comigo sabendo tudo de você. E você sem saber nada de mim, como sempre. Tu só pensa em ti. Acha que sou aquilo, mas eu sou isso aqui, completamente diferente, e você não quer saber.” (LINS, 2012, p. 200).

Brancura sente-se incomodado ao ouvir as declarações de Valdirene a respeito de suas relações com outros homens, por conta do fato do amor dela pelo malandro não interferir que tivesse vontade de estar e sentir prazer com outros homens. É interessante observar a postura de Valdirene em relação ao sexo, não apenas pelo fato da personagem ser prostituta e ter, portanto, uma atividade profissional que envolve o contato sexual, mas pelo fato de ter um perfil de uma mulher empoderada, e ao invés de ser apenas controlada ou submissa às vontades e desejos masculinos, aparenta ter a noção de que o sexo lhe confere certo controle nas relações, ressaltamos não apenas nas profissionais, as quais acabam mesclando-se com pessoais neste caso. De acordo com Giddens (1993) quando analisa alguns comportamentos femininos em relação à sexualidade, algumas mulheres, tem uma atitude equiparada a noção

tradicional dos homens, o que significa eu elas têm uma dinâmica de sua conduta sexual bem-organizada, sem criarem para si problemas psíquicos, por conta de sua forma de agir e de se relacionar, podemos até acrescentar a este pensamento, sem culpa ou autodepreciação. E, é este tipo de comportamento feminino apontado pelo autor que Valdirene representa, uma mulher dona de si e de suas vontades. Realiza o seu desejo de engravidar. Promessa cumprida por seus guias espirituais que a avisaram que seria mãe. Ela decide afastar-se de Brancura e Sodré, pois mesmo amando os dois, decide seguir seu caminho sozinha, e ser mãe solo: “pois tinha disposição para criar um filho sozinha. Filho não precisa de pai, é a mãe que amamentava, dá banho, dá comida, dá mais amor, é a mãe quem educa. (LINS, 2012, p. 216). A personagem de Valdirene assume os caminhos de sua vida e o desfecho dela dentro da narrativa representa seu empoderamento de assumir o que deseja.

Valdirene chegou ao Largo da Estácio pela primeira vez com seus gêmeos bivitelinos. Estava linda com Marquinhos e Marcelo. Vestida de rosa, chapéu, a sombrinha de Marie protegendo as crianças do sol. Marcelo, o filho branco, vestido de vermelho. Marquinhos, o filho preto, vestido de branco. (...) – Eu sei que amei vocês dois. Que em toda a minha vida eu só gozei com vocês dois. Sei que amo meus filhos e estamos conversados. – Então, eu assumo o pretinho - disse Brancura. – O branquinho é meu - disse Sodré. – Mas quem manda sou - rebateu Valdirene. - Por mim tudo bem. – Por mim tudo bem. (LINS, 2012, p. 289).

Desta forma, ocorre o triângulo amoroso se encerra mas não as relações entre os três, já que agora partilhavam mais do que os prazeres do corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante destacar que no romance *Desde que o samba é samba*, embora os homens joguem com a personagem feminina, ao final da narrativa, é ela quem os direciona. O triângulo amoroso mantido por Valdirene com Brancura e Sodré entrelaça as trajetórias

dessas personagens; Valdirene abdica do amor dos dois homens e se realiza com o amor despertado pelos filhos, seu destino, portanto, não sucumbe a ideia de final feliz veiculada pela lógica do amor idealizado, em que deveria escolher algum dos dois amores para constituir família. E, embora a personagem em muitos momentos ao longo da narrativa pensasse a respeito disso, como forma de deixar a vida da zona de baixo meretrício e ter mais segurança, reconhece que amou os dois, mas tem a ciência de que não há a possibilidade de manter um relacionamento duradouro com nenhum deles.

Vale ressaltar, portanto, que em relação aos três personagens que compõe o triângulo acontece dessa forma, sexo e amor estão relacionados, mas também podem ser desvincilhados, pois em dados momentos cada um, mesmo nutrindo amor um pelo outro, procura outras companhias e formas de ter prazer sexual. Valdirene, Brancura e Sodré, o triângulo se desfaz, cada um segue enfrentando os próprios “demônios” sozinhos e as animosidades impostas pela vida, mas os filhos representam ainda um elo existente entre eles, apesar do desenlace amoroso.

REFERÊNCIAS

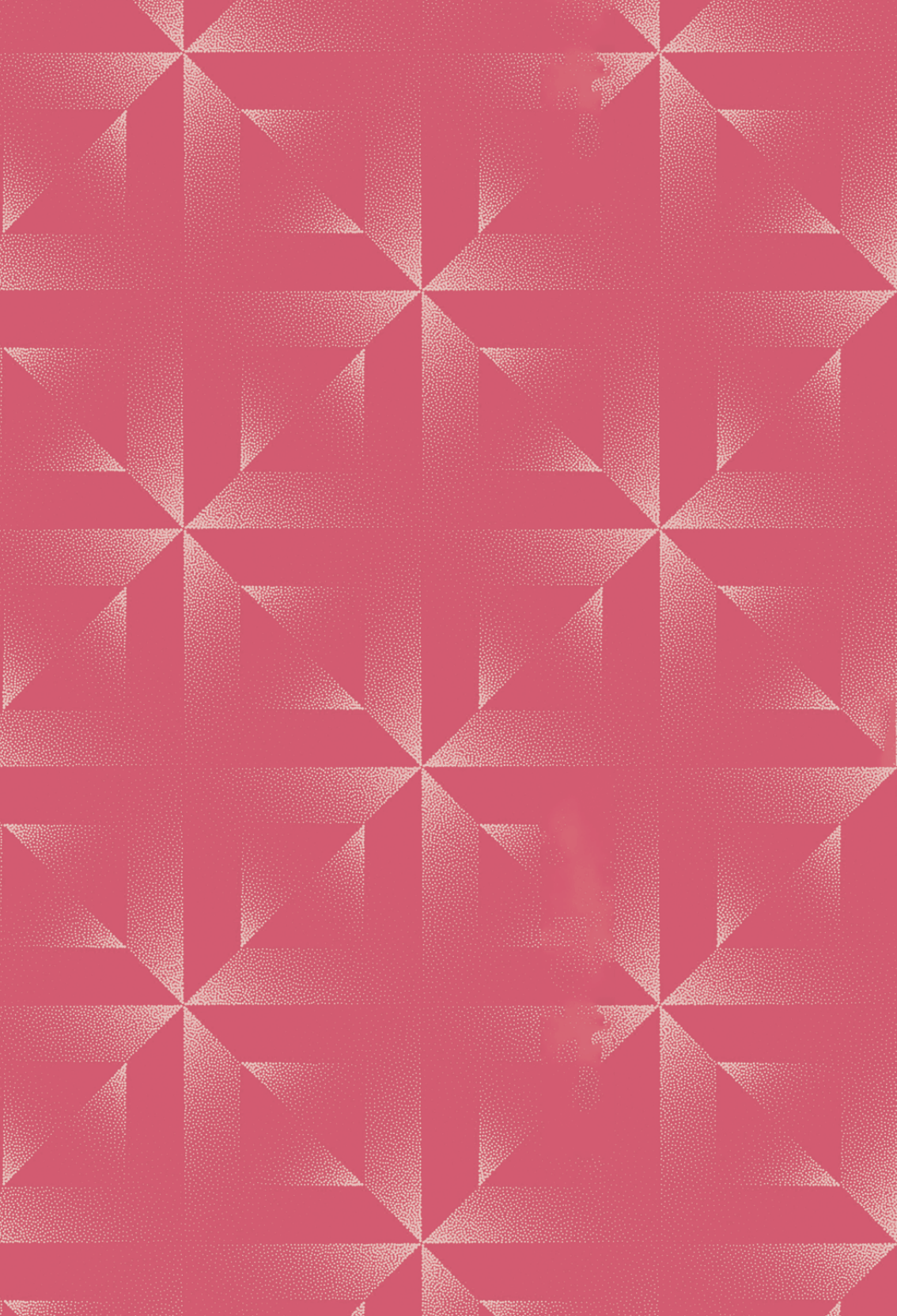
BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

GIDDENS, Antony. **A transformação da identidade**: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneo**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



Da biografia à atuação social: a releitura do protagonismo feminino em *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca

FABRICIA SOARES DA SILVEIRA OLIVEIRA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONCÍSIA LOPES DOS SANTOS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

A leitura é uma maneira eficaz de conduzir o processo de escolarização, pois ela é um instrumento que facilita o entendimento, a interpretação, o raciocínio lógico, a criticidade do indivíduo. Ler faz com que o homem conheça realidades divergentes e, assim, tenha o livre arbítrio de escolher em qual delas ele deseja viver, pois aquele que lê não enxerga o mundo com os mesmos olhos de outrora. Então, o letramento literário é a atividade pedagógica mais eficiente à humanização.

Nesse viés, objetiva-se, neste artigo, apresentar uma leitura introdutória da obra *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca (2018), autora contemporânea que trouxe a história de Malala Yousafzai, uma menina ativista paquistanesa que mobilizou o mundo para garantir o direito irrestrito à educação em seu país.

Para a elaboração deste trabalho, foi realizada uma revisão bibliográfica da literatura para levantar o estado da questão, saber quais pesquisas estão envoltas do livro literário para que possa realizar estudos que complementem os resultados já alcançados e minimizar outras ausências no campo do ensino de literatura, bem como acerca de análises da pró-

pria obra. As principais bases de dados foram as plataformas do Google, Google Acadêmico e Catálogo de Teses e Dissertações da Capes a partir dos descritores: “estudos acadêmicos sobre Adriana Carranca”, “Pesquisas acadêmicas sobre Malala, a menina que queria ir para a escola”. Na área de Letras e Educação, foram localizados apenas 7(sete) trabalhos, sendo 4 (quatro) artigos e 3(três) monografias. Diante disso, a importância desta pesquisa, a qual poderá colaborar com trabalhos futuros e estará no repositório do Mestrado Profissional em Letras.

Este artigo está dividido em duas partes: a primeira traz abordagens sobre a obra *Malala, a menina que queria ir para a escola*, bem como sobre a autora Adriana Carranca. Logo após, encontra-se a fortuna crítica existente sobre a obra. Por fim, apresenta-se algumas considerações acerca do estudo que se encontra em andamento no Mestrado Profissional em Letras.

MALALA, A MENINA QUE QUERIA IR PARA A ESCOLA, DE ADRIANA CARRANCA: EXEMPLO DE PROTAGONISMO FEMININO

A educação constitui um direito social básico do cidadão, uma vez que, por meio dela, ocorrerá seu desenvolvimento individual e social próprios da condição humana. É ela que fornece à sociedade cidadãos civilizados, a promoção do bem-estar, da cidadania e da vida coletiva. No entanto, esse direito ainda é negligenciado e negado em várias partes do mundo, principalmente quando é reservado às mulheres.

No Paquistão, por exemplo, há uma cultura em que as mulheres não podem estudar, somente servem para cuidar da casa, cuidar da família e, principalmente, terem filhos homens. Todavia, uma história de protagonismo feminino acontecia em meio a essa realidade. Então, Adriana Carranca, jornalista e escritora, foi a esse país para buscar esse exemplo de superação, até porque ela tem afinidade com temas que trazem a condição da mulher em sua produção.

O livro *Malala, a menina que queria ir para a escola* é o registro literário dessa história, o qual conta a vida de Malala, uma menina que, influenciada pelo seu pai Ziauddin Yousafzai, encontrou nos livros a transformação de sua vida, mesmo num contexto em que a mulher nem sequer era motivo de alegria no seu nascimento. Desse modo, a literatura é um instrumento para construir autonomia do ser no que se refere à personalidade (COMPAGNON, 2009).

O narrador traz que a protagonista sempre gostou dos livros, era a menina que tirava excelentes notas e na sua casa as mulheres eram tratadas de forma ética, porém ao sair do contexto familiar, Malala encontrava uma sociedade machista, guerras propiciadas pelos talibãs (grupo extremista), que além de matar e maltratar, tirava a esperança de um povo viver em paz. Porém, a ativista, mesmo com dez anos de idade sentia a necessidade de lutar pelo direito irrestrito à educação, por isso, ela falava de política, discursava em público sobre os direitos das crianças e ainda mandava em forma de documento ao governo as necessidades desse público. Além disso, criou um *blog*, usou um pseudônimo e as notícias passaram a repercutir no mundo inteiro. Esse ato fez com que outros países se mobilizassem para acabar com essa guerra. Ela pode construir autonomia do ser no que se refere à personalidade para combater as imposições dos talibãs, dentre elas, que as mulheres não poderiam estudar, andar nas ruas, ouvir música etc.

Ziauddin, pai da menina, pensando que a identidade da filha poderia ser revelada nesse momento, propagou que sua filha era a autora do *blog*. Um dia, Malala, ao vir da escola, foi abordada num ônibus escolar e foi vítima de tiros, o que quase custou a sua vida, ficando, ainda, segundo CARRANCA (2018, p. 80) “quatro meses internada e passou por quatro cirurgias [...] e adivinhem qual foi a primeira coisa que Malala pediu que levassem para ela no hospital, quando acordou? Livros!”. O ativismo dessa menina se tornou ainda mais forte em busca do direito das mulheres no que se refere à educação, recebendo um prêmio

de grande notoriedade, juntamente com Kailash Satyarthi. Assim, a revista VEJA (2014) noticiou: “a paquistanesa Malala Yousafzai e o ativista indiano Kailash Satyarthi são os vencedores do Prêmio Nobel da Paz em 2014. Ambos foram laureados por seus respectivos trabalhos em prol da educação.”

Ao tomar conhecimento dessa história, Adriana Carranca vai ao Vale do Swat, no Paquistão, disfarçada de paquistanesa, pois jornalistas não podiam entrar naquela região, o que demonstra um ato de coragem, de força que, somente, outra mulher poderia fazer em meio àquela situação para contar às crianças o poder transformador da educação por meio dos livros, como sendo um meio de mudar destinos mesmo num meio de doutrinas diferentes. Isso constata que ler faz com que o homem conheça realidades divergentes e, assim, tenha o livre arbítrio de escolher em qual delas ele deseja viver, pois aquele que lê não enxerga o mundo com os mesmos olhos de outrora. A respeito disso, COSSON, 2022, p. 30, conclui:

[...] a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem.

Diante disso, é importante perceber o quanto a escola representa para o indivíduo. Nesse viés, a literatura vem como uma condução de saberes, de uma representação de liberdade em que pessoas, assim como Malala, podem transformar sua vida por meio de saberes construídos em cada leitura realizada.

FORTUNA CRÍTICA DA OBRA

O livro *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca é objeto de estudo de algumas pesquisas por tratar de uma obra que traz um forte exemplo de protagonismo feminino por meio da personagem Malala. Ademais, inspira os leitores a buscarem a leitura como

forma emancipatória na sociedade, uma vez que a protagonista revela que suas atitudes políticas são advindas da sua escolha por livros. Então, neste capítulo, serão apresentados os trabalhos acadêmicos (artigos e monografias) publicados sobre a obra com o objetivo de identificar e analisar o que os pesquisadores estão explanando para que possa mapear o que ainda pode ser explorado nessa história de ativismo.

Erica de Oliveira Gonçalves em sua monografia de Especialização intitulado “Ciborgues, híbridos e feminismo na cibercultura: Malala Yousafzai e as questões de gênero na educação” traz o debate sobre feminismo e gênero, os quais estão presentes em diversos discursos e o quanto podem ser intensificados por meio da cibercultura. Essa ação se materializa pela voz de Malala Youzafzai pelos seguintes canais midiáticos: tecnologias digitais de informação e comunicação (TDIC) e livros. O estudo é de cunho bibliográfico, qualitativo e tem o objetivo de trazer discussões sobre o feminismo na escola, nas mídias e no lar.

Marcos Paulo de Araújo Barros¹ e Marisa Aparecida Loures de Araújo Barros² (2020) abordam, por meio do artigo científico “O encontro entre a literatura e o jornalismo no romance-reportagem infantojuvenil, de Adriana Carranca”, discussões entre jornalismo e literatura. Para isso, utilizam o livro infanto-juvenil *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca. Uma jornalista que deixou de lado a objetividade e primou pela subjetividade em que deixa o leitor mais próximo das vivências e das emoções vividas por ela, como testemunha ocular, bem como de Malala, símbolo de força e determinação. A proposta é apresentar o caminho que a autora utilizou, nesse caso, a literatura para trazer a reportagem dessa menina, demonstrando um jornalismo subjetivo, o qual contribui significativamente nessa prática humanizadora. Embora o tema do trabalho seja de cunho jornalístico, a literatura aparece como meio para trazer as emoções, a empatia que o jornalismo necessita. E, sem dúvidas, o livro elaborado pela jornalista Adriana Carranca merece destaque pela humanização da obra, assim se destaca no artigo.

Claudia Regina Villa, Elizabete Serafim de Melo, Patrícia Kátia da Costa Pina (2021), por meio do artigo “Biblioterapeutizar: por uma estratégia terapêutica de leitura”, trazem uma proposta de “biblioterapia” para os alunos que tiveram como contexto escolar a pandemia, com sintomas de medo, ansiedade, depressão, dentre outros. O livro *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca surge como corpus da pesquisa, visto que a obra traz um tema atraente e poderá contribuir à diminuição dos sintomas apresentados. A partir da leitura, os alunos entrarão no estudo de gêneros literários variados por meio de oficinas de leitura. Quanto a metodologia, emprega-se a bibliográfica.

Thaiane Monsoreos Pereira e Silvana Moreli Dias Vicente (2020) em seu artigo “A leitura de mundo dos refugiados em ambientes de escolarização brasileiros: práticas de letramento literário em perspectiva” apresentam, discutem e refletem sobre o conhecimento de leitura de mundo que os refugiados trazem e inserem no contexto escolar do Brasil, bem como o que esses povos enfrentam nesse percurso de sair do seu território até chegar neste país, numa experiência didática. Para isso, desenvolveu-se uma sequência básica de leitura embasada em Cosson (2014). Assim, utilizou-se o livro *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca com o objetivo de valorizar a cultura e a empatia nos alunos.

Analú Pandorf Mercante (2021) na sua monografia “Ouvir, ler, imaginar e compartilhar: partilhas de experiências de leitura na escola” traz uma proposta de leitura para os alunos do Ensino Fundamental II, ou seja, os anos finais, já que nessa modalidade o ensino de leitura fica voltado, apenas, ao professor de Língua Portuguesa. O objetivo é aprimorar as vivências literárias dos alunos sob a perspectiva de propostas variadas de textos para promover sentidos decorrentes da leitura. Um dos livros utilizados para esse fim é o livro de Adriana Carranca: *Malala, a menina que queria ir para a escola*, com o objetivo da formação de leitor.

Marco Antonio Bettine de Almeida e Olivia Rall, (2020) no artigo “Lugares da mulher na literatura infanto-juvenil: análise de livros que propõem uma discussão do papel da mulher na sociedade de maneira não estereotipada” trazem uma proposta de analisar o discurso em obras infanto-juvenis a partir de uma perspectiva feminista, além disso debater as diferentes maneiras que as mulheres são tratadas na literatura, bem como as esferas sociais que elas estão incluídas. A intenção é que professores, por meio de livros analisados, inclusive *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca – possam incitar nos discentes a observarem os personagens envolvidos e o enredo por outra perspectiva, de modo a oportunizar a emancipação de pensamento de todos os envolvidos no âmbito educacional no que se refere as diferenças.

Ana Paolla Arruda de Souza (2022) por meio de sua monografia “A importância da formação de crianças feministas através da literatura em uma perspectiva sócio-histórica” discute a formação sexista que ainda há nas escolas, embora o corpo do magistério tenha uma maioria feminina. O objetivo é transpor essa barreira por meio da literatura com obras literárias que têm as vozes femininas de empoderamento, numa perspectiva sócio-histórica. Um dos livros utilizado é justamente: *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca, porém de forma bem sucinta.

Em torno disso, as pesquisas elencadas nesse capítulo contribuem para o eixo da Língua Portuguesa, no entanto, esse ensino nas escolas públicas, principalmente nos anos finais do ensino fundamental, está muito aquém do que é necessário para atingir os níveis considerados de proficiência nessa disciplina. Isso se dá, muitas vezes, porque o estudante não se sente incluído no processo educacional. Ele, por sua vez, precisa ser protagonista da sua história, compreender o valor que ele tem para que possa focar nos estudos como meio de transformação social. E o grande problema é, justamente, como fazer isso. De fato, são muitos estudos no campo da literatura porque, realmente, é comprovado que a leitura é o melhor caminho para chegar à aprendizagem, no entanto falta sistematização.

A partir dessa premissa, surge a importância da pesquisa, em construção, em torno de releituras sobre o livro *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca - no Mestrado Profissional de Letras, no campus de Pau dos Ferros, na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - a qual está em processo de planejamento para intervenção numa escola municipal do município de São Francisco-PB. Esse livro foi escolhido devido a história de superação de Malala, mesmo num contexto machista, de guerra, numa cultura de desvalorização da mulher. Ela, influenciada pelos livros, demonstrou um ativismo político em prol do direito irrestrito à educação. Isso demonstra o poder revolucionador da literatura, tão bem representado nessa obra elaborada por Adriana Carranca. Então, é um ótimo recurso para influenciar os alunos a, também, revolucionarem suas vidas mesmo diante de qualquer adversidade para que estes não possam estar condicionados a normalização da defasagem de aprendizagem.

Essa pesquisa, por sua vez, trará como diferencial uma sistematização com os círculos de leitura, baseadas em COSSON (2021). Assim, subsidiará ações que possam trazer às aulas um trabalho integrado ao campo artístico-literário da BNCC, no que concerne ao letramento literário para que o discente possa atuar como protagonista em sua vida estudantil. Ademais, esse trabalho não está reduzido a questões de gênero, mas sobretudo que diante de qualquer contexto, por mais extremo que seja, o estudante pode ser um ativista na sua comunidade, escola, ou seja, na sociedade como agente transformador.

Nessa empreitada, esse trabalho propiciará aprendizagens: relevantes – com experiências leitoras significativas no que se refere às exigências sociais e de desenvolvimento pessoal; pertinentes - no atendimento as necessidades dos discentes, mesmo com diversos contextos sociais e culturais; equitativas – ao tratar de forma diferenciada os indivíduos com habilidades ineficientes ao progresso. Portanto, essas ações atuarão como garantia de aprendizagens focais à formação de leitores,

requisitos necessários à recomposição da aprendizagem num contexto pós-pandêmico. Vale ressaltar a importância de exteriorizar um trabalho que promoverá a equidade almejada pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e tão necessária em todas as escolas brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa em torno do livro *Malala, a menina que queria ir para a escola*, de Adriana Carranca possibilita não apenas a compreensão da obra, mas também a oportunidade de revestir-se nela para refletir as dificuldades que o ser humano precisa superar, muitas vezes, para chegar à concretização das suas metas; chocar-se com a agressividade que ocorreu contra uma menina que, simplesmente, queria estudar; e apropriar-se de uma leitura capaz de influenciar tantas vidas com seu ativismo em busca de transformação educacional de tantas outras pessoas.

Os estudos elencados trazem, na maior parte, propostas de letramento literário, numa perspectiva social, com ações que trazem às aulas um trabalho sistemático e integrado ao campo artístico-literário da BNCC (2018), no que diz respeito ao diagnóstico das habilidades de leitura, interpretação de textos, formação do leitor e letramento literário. Assim sendo, o exemplo de protagonismo feminino de Malala, mesmo num contexto com muitos entraves culturais, influencia positivamente quanto a necessidade do estudo do livro literário.

Portanto, afirma-se a necessidade de pesquisas que contemplem histórias de vida que impactem por meio da literatura, uma vez que, além de ampliar as habilidades leitoras, possibilitam atuação no meio social, pois a crítica, a reflexão, são consequências de quem se conecta com esses textos. Assim sendo, espera-se que essa breve análise venha a contribuir com pesquisas existentes, bem como servir de fundamentação ou até mesmo provocação para outros estudos.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

Malala e ativista indiano ganham o Nobel da Paz. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/malala-e-ativista-indiano-ganham-o-nobel-da-paz/>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** 2.ed., 13ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2022.

GONÇALVES, Erica de Oliveira. **Ciborgues, híbridos e feminismo na cibercultura: Malala Yousafzai e as questões de gênero na educação.** 40p. Monografia (especialização em gênero e diversidade na escola) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/173755/TCC%20Erica%20vers%C3%A3o%20biblioteca.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 30 de junho de 2023.

BARROS, Marcos Paulo de e BARROS, Marisa Aparecida Loures de Araújo. **O encontro entre a literatura e o jornalismo no romance reportagem infanto juvenil, de Adriana Carranca.** Revista Virtual de Letras, v. 12, nº 02, Jataí, 2020. Disponível em <http://www.revlet.com.br/artigos/629.pdf> acesso em 30 de junho de 2023.

VILLA, Claudia Regina; MELO, Elizabete Serafim de e PINA³ Patrícia Kátia da Costa. **Biblioterapeutizar: por uma estratégia terapêutica de leitura.** Revista Sociedade e Ambiente, v.3, n.1, Luís Eduardo Magalhães, 2022. Disponível em: <https://revistasociedadeeambiente.com/index.php/dt/article/view/53/56> Acesso em: 30 de junho de 2023.

PEREIRA, Thaiane Monsore e DIAS, Silvana Moreli Vicente. **A leitura de mundo dos refugiados em ambientes de escolarização brasileiros: práticas de letramento literário em perspectiva.** Revista Philologus, v. 25 n. 75, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/806> Acesso em: 30 de junho de 2023.

MERCADANTE, Analu Pandorf. **Ouvir, ler, imaginar e compartilhar: partilhas de experiências de leitura na escola.** 30f. Trabalho de Conclusão de Curso (pós-graduação em Narração Artística). FACION: São Paulo, 2021. Disponível em: <https://acasatombada.com.br/wp-content/uploads/taianacan-items/22480/23034/f273a293434583cb41dfc81efc5e391b.pdf> Acesso em: 30 de junho de 2023.

ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de e RALL, Olivia. **Lugares da mulher na literatura infanto-juvenil: análise de livros que propõem uma discussão do papel da mulher na sociedade de maneira não estereotipada.** Olhar de professor, v. 23, p. 1-16, Ponta Grossa, 2020 Tradução. Disponível em: <https://doi.org/10.5212/OlharProfr.v.23.2020.15813.209209225983.0604>. Acesso em: 30 jun. 2023.

SOUZA, Ana Paolla Arruda de. **A importância da formação de crianças feministas através da literatura em uma perspectiva sócio-histórica.** 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/28875> acesso em 30 de junho de 2023.

COSSON, Rildo. **Como criar círculos de leitura na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2021.

A linguagem poética em pleno estio: um estudo sobre *Contagem regressiva* de Vanessa Maranhã

FLAVIANA LUZIA DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

CONCÍLIA LOPES DOS SANTOS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

“Dá-me flores,
que minhas sandálias já estão gastas,
que meus lábios já entoam canções antigas,
que uma outra curva já se aproxima,
e eu quero florescer
em pleno estio.”
Kalliane Amorim

O romance *Contagem Regressiva* da autora brasileira Vanessa Maranhã, publicado em 2014, possui a poesia em seu plano de enunciação. A narrativa é composta por expressões dotadas de espelhamento, elemento que caracteriza não apenas a construção textual que é norteadada pelo jogo com as palavras, como também o enredo que inicia pelo final da vida da personagem. João é o narrador poético que se interna voluntariamente no hospício e surge como protagonista das suas memórias.

A pesquisa vigente analisa como o narrador apresenta essa organização de suas memórias de modo a encaminhar o leitor para o início de sua existência, o romance inicia na velhice da personagem e finaliza na infância através de um fio narrativo memorialístico. Das múltiplas nuances presentes em *Contagem regressiva* (2014), destaca-se neste tra-

balho as seguintes: a expressão da prosa poética, o discurso narrativo em variadas focalizações e a referencialidade do texto com a sua própria tessitura literária.

A partir das nuances elencadas, considera-se como objetivo investigar essas características de modo a ampliar as reflexões sobre a escrita de Vanessa Maranha, conhecimentos que serão essenciais para o desenvolvimento da pesquisa na área da Literatura no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL). O estudo será realizado através de uma pesquisa bibliográfica e analítica que contempla os aspectos da narrativa.

Para discutir sobre a perspectiva narrativa, enuncia-se através das visões de Ligia Chiappin (1997) e Walter Benjamin (1994) para conceituar a categoria narrador e discutir a focalização, inerente a esse conceito agrega-se Carlos Reis (1988) com o conceito de narrador homodiegético. Faz-se menção ao estudo de Alavarce Camila (2009) para discutir o termo ironia, assunto que não será o foco desse trabalho, mas que é uma questão importante para a análise da linguagem do romance. Sobre a inserção da poesia na prosa utiliza-se da como base Ligia Chiappin (1997) que retrata a poesia no gênero romance e Octavio Paz (1982) que problematiza a conceituação do termo poesia.

A partir das pretensões do estudo, neste texto será apresentado um breve arcabouço sobre a autora através de informações advindas da entrevista realizada por Lopes, et. al. (2023), sem deixar de esclarecer que apesar da vasta produção premiada e reconhecida no Brasil e no exterior, ainda não é uma obra conhecida pela academia brasileira no âmbito das pesquisas literárias. Após a apresentação da autora serão discutidas as questões relacionadas ao narrador do romance, tendo como foco o texto literário de Vanessa Maranha e os estudos teóricos elencados.

QUEM CULTIVOU ESSAS PALAVRAS?

O ofício de escrever não é um dom, trata-se de uma convocação da própria identidade para aquilo que é inerente a um modo particular de ver as coisas, aqueles que são atraídos por esse chamado particular vivem um processo de construção de suas formas de agir diante do mundo.

A autora Vanessa de Oliveira Maranha Coelho teve a inspiração destinada a escrita desde a sua infância, a escritora brasileira contemporânea nasceu em 23 de março de 1972, na cidade de São Caetano do Sul, como escritora, psicóloga e jornalista, ela desenvolve atualmente seus trabalhos na Psicologia e decidiu desde cedo responder ao seu anseio de criar suas próprias histórias e não se conformar diante dos “finais felizes” das narrativas.

Um dos primeiros encantos de Vanessa Maranha pela literatura surgiu após a leitura de *Aladdin* da Disney. Naquele início de sua paixão pela escrita a autora foi influenciada pelas histórias contadas pela avó, através de suas experiências diante do que lia e ouvia. Pesquisadora da Psicologia, Vanessa Maranha concorda em suas entrevistas que a área tem grande relação com a literatura, ela possui Pós-graduação Lato Sensu em Psicanálise pela Universidade de Franca (1996) e Pós-graduação Lato Sensu em Neuropsicologia, sendo atuante na Psicanálise em Franca, onde atualmente reside. Como tudo é um processo e as leituras são vestidas de interação, seus escritos possuem marcas da reflexão sobre a mente humana.

Os estudos que promovem discursão sobre Vanessa Maranha ainda são escassos, apesar de diversas obras, ainda se encontra na academia uma preferência pelos autores já admirados pela crítica canônica, entretanto, apresenta-se como necessidade o estudo dessas criações singulares da autora no que se diz respeito à análise literária dos contos e romances para de ampliar a visão sobre a nossa literatura brasileira.

Com o objetivo de estudar a obra de Vanessa Maranha, considera-se, portanto, a entrevista exclusiva sobre as obras e a escrita da autora realizada pelos pesquisadores Gabriel Pedro Lopes, Mariana Mar-

tins de Alvarenga e Maria Eloísa de Souza Ivan em 01 de abril de 2022 no escritório de trabalho da escritora, os autores do referido trabalho fazem a leitura da obra *Pássara* (2016) e publica a entrevista na *Revista eletrônica de Letras do centro universitário de Franca* (2023), até o presente momento esse é o trabalho publicado sobre as obras da referida autora que foi fonte de informação sobre a romancista.

Ao ser questionada sobre sua identidade, a respeito de como ela se reconhece, a autora responde que é “(...)uma pessoa extremamente curiosa e inquieta!” ademais relata sobre a sua relação com a literatura e assume sentir uma sensação de liberdade, em suas palavras pontua: “eu tento me reinventar a cada movimento, publicação, movimento de escrita, porque eu digo que esse é o território da literatura, onde eu posso ser mais livre” (Lopes, et.al.2023, p. 52).

Entre as variadas premiações recebidas pela escritora, vale a menção do reconhecimento como sendo finalista no prêmio Guimarães Rosa, em 2001 com a obra *Cadernos vermelhos* (2003), no prêmio São Paulo de literatura (2015) com o romance de estreia que será objeto do nosso estudo, *Contagem regressiva* (2014), sendo citada por suas antologias de contos em diversos eventos no Brasil e no exterior. Vanessa Maranhã foi participante de várias coletâneas, entre elas a + 30 *mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* organizada por Luiz Rufatto (2007), com uma escrita detalhista e poética, ela traz uma obra que permite a reflexão sobre os elementos da narrativa.

Além dos romances já citados, a carreira de Vanessa Maranhã tem sido marcada por uma produção de obras como: *Oitocentos e sete dias* (2012); *Quando não somos mais* (2014); *Começa em mar* (2017); *A filha de Mrs. Dalloway* (2020) *Estigma* (2021) e *A ordem do dragão* (2022). É sobre o romance de estreia *Contagem regressiva*, publicado em (2014), que iniciará o nosso estudo sobre a escritora, de forma a introduzir as reflexões sobre o romance, entendendo que essa obra é uma criação importante para a formação do estilo da autora e aponta para a fase atual da literatura brasileira contemporânea.

Contagem regressiva (2014) possui particularidades importantes no que se refere ao narrador, porque essa voz principal constrói com fluidez uma linguagem poética que fica visível desde o início, através dos títulos e da forma do romance. Os significados ora escancarados e outrora escondidos em enigmas e lançados ao leitor, fazem dessa obra uma arte de contagem do tempo, de forma a se iniciar na fase experiente do narrador.

João é o narrador, o amigo engraçado do leitor, aquele que joga uma conversa de esquina de maneira desprovida de formalidade, mas que surpreende pelo contexto e pelas suas expressões poéticas, ele se interna na clínica psiquiátrica por não querer lidar com o silêncio solitário do lar de idosos e desde a primeira página do romance faz de suas reflexões um mar de plurissignificações, são metáforas em forma de epígrafes que estão em todas as partes do romance.

É uma obra dividida em três fases: a velhice do narrador personagem, apresentada na introdução e em grande parte do romance, a adolescência em poucas páginas e a infância, ao final, essa divisão só é percebida ao concluir a leitura, mas é sentida durante o processo e possui um símbolo importante para a constituição dessa linguagem poética, a todo momento essa obra aponta para o tempo como percursor das ações e dos pensamentos intimistas de João. Observa-se na passagem a seguir:

[...] as minhas vivências já tão gastas, esse cúmulo de vida, a pior, a mais pontiaguda e lacerante tem sido a solidão. Miséria maior. Tanta, tamanha, que vagando por esse mausoléu aqui invento amigos, ressuscito pais, irmã e tias na velhice cinza. Não. Não há cor para isso. (Maranha, 2014, p. 25).

O artífice dessa narrativa é o *narrador protagonista*, conceituado por Ligia Chiappini (1997, p.44), que através das tipologias de Norman Friedman define como sendo o “personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e senti-

mentos” esse narrador apesar de ser descrito como limitado, ganha uma percepção que está em transformação de modo inverso em *Contagem Regressiva* (2014), porque inicia o romance com as memórias de sua vida adulta no cenário em que está ancorado como o senhor experiente e finaliza como menino em um texto com outras personagens:

Numa tarde azul, uns primos da minha mãe vêm nos visitar, casal mais quatro filhas como bonecas, comportadas demais, arrumadinhas demais, nem parecem gente. Gente de plástico, programada para sorrir e não contrariar, para ohs! ahs! Obrigadas! Quando isso chega às raias de um cansaço muito grande, eu chamo a Leda para o quintal, de onde se pode atirar de estilingue no coqueiro alto atrás do muro (...). (Maranha, p. 158).

O narrador de Vanessa Maranhã neste enredo também pode ser nomeado como *homodiegético*, tipologia que, segundo Carlos Reis (1998, p. 257), se caracteriza como “a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato” e essa definição é importante porque estamos diante de memórias em desconstrução da vida de João, em que todas elas predomina o humor, a ironia e a linguagem poética.

É o narrador que assume uma utilidade prática em estabelecer uma relação com o leitor ocupando esse lugar de conselheiro através da experiência. De acordo com o crítico Walter Benjamin (1994, p.4) em sua obra *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, “essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”.

Essa relação da narrativa com a vida do narrador traz a importância de mencionarmos a comparação clássica de Walter Benjamin (1994) ao comparar o narrador com o oleiro que molda a narrativa como algo maleável em suas mãos, assim como o artesão faz com o barro. Entende-se que

a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1994, p. 9).

Diante dessa percepção, compreende-se que esse narrador molda sua narrativa a partir de um foco de aproximação já destacado por Ligia Chiappini (1997) como sendo em primeira pessoa e insere essa mistura de prosa e poesia.

Essa atuação é regida com humor e ironia na narrativa de forma a encaminhar o leitor a críticas sobre as situações que contempla. Camila Alvarce em *A ironia e suas refrações* (2009), citando Linda Hutcheon afirma que “a ironia irrita porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade. (Hutcheon, 1985, apud Alvarce, 2009, p. 25), é através dessa forma de expressão com dissimulações, jogos de palavras e humor que é possível perceber os sentidos que estão presentes neste enredo, questão que será discutida e aprofundada nos próximos estudos.

A autora desse romance realiza as vontades desse narrador aos olhos do leitor, porque o sonho de infância de João é descobrir a cura para livrá-lo da morte e somente para quem está de fora como leitor(a) é possível ver esse narrador saindo de uma fase escura e de sabedoria pessimista, que é a sua velhice, para uma fase de cor e fantasia, cheia de riso da infância, ambas contendo ironia.

Nota-se na passagem a expressão desse sonho de infância: “Vida miúda: escovar dentes, comer quando a barriga pede, tomar banho. Vida épica: descobrir a cura para a morte, libertar a Saula das garras da mãe e do médico (...)” (Maranha, 2014, p.177). Para ele, vencer a morte é importante tal como as questões de suas vivências cotidianas com sua família, o que traduz a inocência e o efeito de uma escrita construída por simbologias.

O romance *contagem regressiva* (2014), tem um narrador pessimista, essa voz narrativa se apresenta de forma irônica que institui ritmo leve para o leitor, é humorístico, entretanto, ácido. O narrador exprime sua dor e o riso da miséria que está presente em suas memórias. A constituição dessa linguagem tem a poesia em sua tessitura e não se distancia do plano semântico e realístico, já que são esses temas, sensações e sentimentos que vão dando forma a expressividade do narrador. É possível analisar na seguinte passagem como o narrador retrata a morte de uma forma intimista e simbólica sem abandonar a sua realidade:

Morte: estar na horizontalidade. Deixar de ser, tornar-se falta. Expirar. Aquilo a que se ensaia em repetição, raramente em coragem. Morte é quando eu não for mais, brado a mim mesmo, á barba que tento desbastar com o aparelho de lâmina cega. Barbeio-me nesse manicômio, ajeito-me no meu melhor feitio para que não me vejam tão escancaradas as estranhezas. (Maranha, 2014, p. 25).

Para esse discurso é preciso destacar que o termo poesia é entendido neste trabalho como um fenômeno do texto que não se limita a sua forma raiz, o verso, mas que é algo semelhante a um sentimento que flutua e floresce na narrativa. Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982) com a tentativa de definir poesia, afirma:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, e um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero (...) (Paz, 1982, p. 15)

Estar neste cenário em que a mente deveria não estar em sua plenitude pela lógica natural, faz de João um narrador que não é limitado em sua linguagem no sentido de inspiração, porque ele utiliza da sua vivência na clínica psiquiátrica para refletir sobre a sua vida de miséria

com essa poesia que floresce para a sua narrativa. A situação de João é semelhante à mulher do médico que é a única que tem visão no cenário repleto de cegos do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995) de José Saramago, apesar de ter as enfermeiras da clínica com lucidez, João é o que enfrenta o peso de estar lúcido diante de um cenário controverso.

O narrador João se reconhece como alguém sem família, o que ele tem são filhos que não possuem vínculos amorosos com sua vida, ele traduz sua existência como um enfado diante do materialismo, ele deixa claro que estar naquele lugar por vontade própria e essa possibilidade dar o espaço para o trabalho com as temáticas de forma intimista e reflexiva, sempre enunciando com um pessimismo declarado, nota-se a seguir:

Quando me tornei tal miséria, exatamente não sei. Em mim, penso agora que foi quando comecei a sentir o corpo doer, pelos quarenta e poucos anos. Penso que foi quando as madrugadas começaram a me engolir em silêncio e desassossego, inferno ao claro do abajur, as palavras apagando as lágrimas, depois caminhadas longamente circulares em redor da casa noite adentro. E quando o sentido que as pessoas tinham para mim começaram a se perder em pequenas e grandes rupturas. (Maranha, 2014, p. 29)

Ligia Chiappini (1997) expõe a visão de Aristóteles no que diz respeito a considerar a poesia como sendo a arte da imitação que revela as essências do ser humano e apresenta a *Estética* de Hegel como sendo a obra que filtra e sistematiza essas reflexões clássicas. Após a exposição da visão de Hegel sobre os gêneros, a saber – o lírico, épico e dramático, Ligia Chiappini (1997) retrata como a evolução trouxe o romance, o gênero do conflito, não apenas em seus temas, mas na própria forma. Considera-se que

O romance pressupõe já uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do romance seria o conflito entre “a poesia do coração” e a “prosa das circunstâncias” (Chiappini, 1997, p.10).

Dessa forma, é importante ter em mente que o romance é o gênero do homem em conflito com o seu próprio eu, sendo assim, essa expressão quando incluída com a linguagem poética traz uma narrativa norteadas pelas metáforas, analogias e símbolos que caracterizam essa linguagem e que apresentam esse ser em sua essência.

Esse narrador personagem representa o homem pós-moderno quando assume sua posição de beber na fonte do passado e se entregar por inteiro ao presente: “Vivo o largo presente, colado entretanto a um extenso passado, à espera de escassos amanhãs” (Maranha, 2014, p.49), esse narrador não alcança a totalidade desejada e não possui capacidade para prever o que está por vir como almejava na infância, para o leitor não existe final para essa trajetória de João, apenas repetidos amanhãs, o romance finaliza na infância e isso simboliza um caráter de renovação contido nesta narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

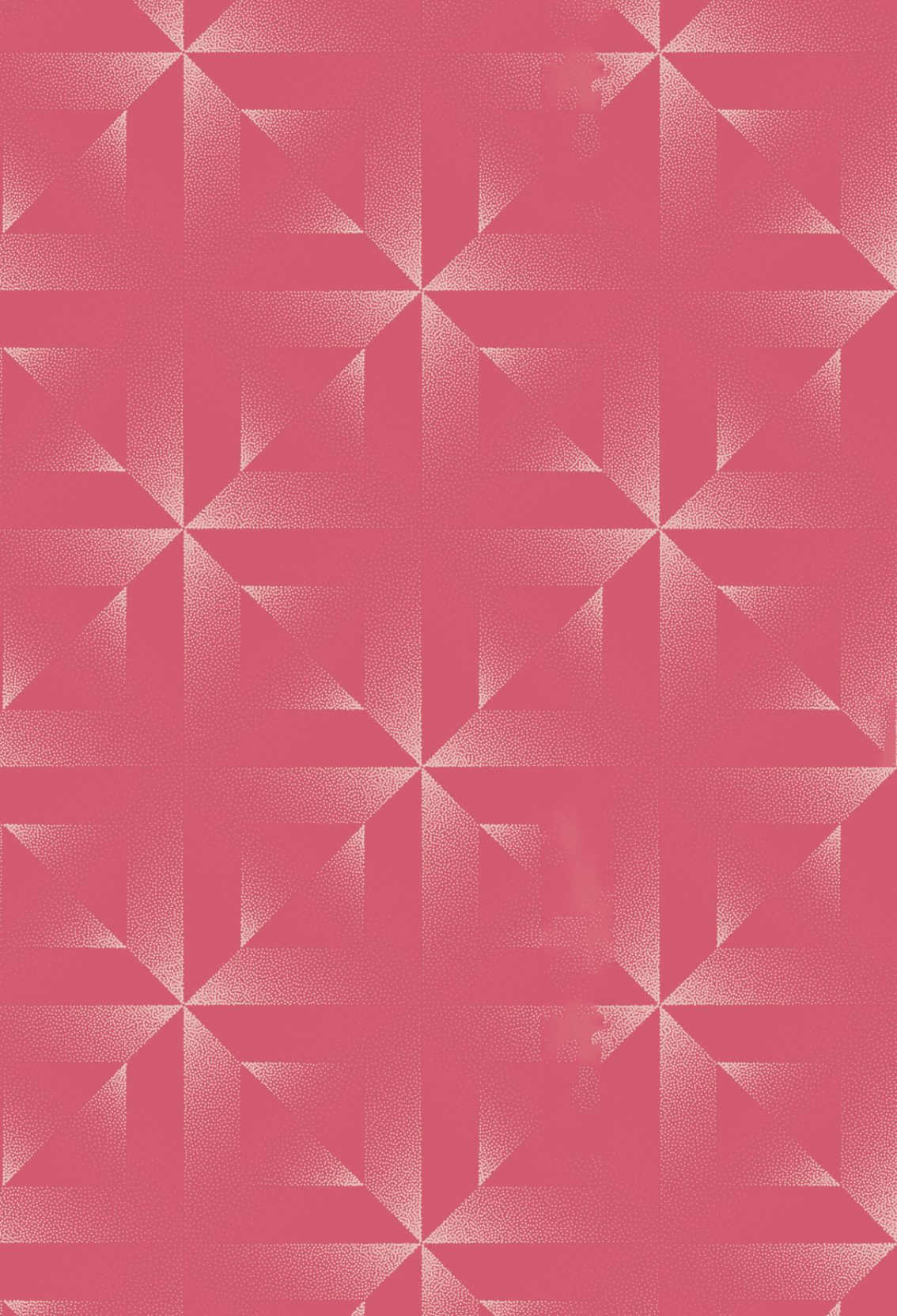
A linguagem presente neste romance pode ser comparada com a natureza quando está em pleno estio, ou seja, na época em que as cores chegam nas paisagens, onde as árvores começam a ganhar vigor e além da beleza que lhe apraz, o que se contempla é a força que vem da nova estação. Como a poeta Kalliane Amorim em sua obra *Relicário* (2015) insere em seu poema, citado na epígrafe deste trabalho, é necessário florescer nessas curvas que se aproximam e reconhecer os processos, esse aspecto de florescimento está diretamente relacionado com a linguagem do romance contemporâneo que desafia a crítica literária a se aventurar em novas leituras.

É notório que o narrador presente em *Contagem Regressiva* (2014) possui características que apontam para focalizações variadas no tempo e espaço em que atua, assim como expressa uma linguagem que inclui poesia em sua elaboração. Estudar essas e as demais questões teóricas e analíticas sobre a categoria narratológica imprime a primeira leitura de que esse

romance brasileiro contemporâneo oferece um campo de pesquisa vasto, cabe aos leitores e críticos conhecer essa linguagem em pleno estio.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. 2009.
- AMORIM, KALLIANE. **Relicário**. /Kalliane Amorim. – Mossoró, RN: Sarau das Letras, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.
- LOPES, Gabriel Pedro; DE ALVARENGA, Mariana Martins; DE SOUZA IVAN, Maria Eloísa. **Inquietações e descobertas**: uma leitura de Pássara, de Vanessa Maranhã. Revista Eletrônica de Letras, v. 16, n. 1, 2023.
- MARANHA, VANESSA. **Contagem Regressiva**/Vanessa Maranhã. 1º ed. Paraty, RJ: Selo Off Flip, 2014. 196 p.
- PAZ, Octavio. O arco e a lira, Trad. **Olga Savary**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. Editora Ática, 1988.



Consonâncias nos contos “Ana Davenga” e “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, de Conceição Evaristo: a vivência periférica em discussão

DANIEL LUCAS DANTAS PONTES

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

ANÁLIA VITÓRIA COSTA FERREIRA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

ORIENTAÇÃO: CONCÍLIA LOPES DOS SANTOS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Maria da Conceição Evaristo de Brito é, atualmente, um dos principais nomes da literatura militante acerca da marginalização racial que atinge, principalmente, a população preta de periferias brasileiras. Nascida em 29 de novembro de 1946, na capital mineira, sua formação acadêmica se inicia em 1990, com a graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; é também Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996); e possui Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2011).

A aclamada escritora traz em suas linhas o que denomina *escrevivências*,

a própria Conceição Evaristo, em texto de 2005, estabeleceu os contornos conceituais do termo, ao afirmar que *escrevivência* significa a inscrição, no texto de escritoras negras, do “desejo de que as marcas da experiência étnica, de classe ou gênero estejam realmente representadas no corpo do texto literário” (CÔRTEZ, 2018, p. 52). (Duarte; Nunes, 2020, p. 64)

Isto é, uma escrita pautada no cotidiano, narrações que nascem das vivências do dia a dia e das memórias que somam ao longo de sua experiência em vida. Diante disso, Conceição Evaristo narra por meio da sua escrita a realidade factual e sobre a forma como a população afro-brasileira vive no país. Por meio de suas personagens, em sua maioria mulheres negras, ela relata as vivências desse povo que permeia as margens da sociedade.

Embora o termo seja associado sobretudo a Conceição, muitas escritoras negras fizeram, no decorrer das décadas e de suas ascensões, o que define a *escrivivência*, por exemplo, Maria Carolina de Jesus, que escreveu sobre a fome e como é necessário presenciá-la para entendê-la. Nesse sentido, a própria Evaristo (2005, p. 54) afirma que “Assenhoreando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma *auto-representação*” (grifo da autora) e isso é constantemente presenciado em sua obra.

Visando isso, o presente trabalho tem como objetivo comparar e evidenciar as consonâncias nas vivências periféricas enfrentadas nas duas narrativas. Os contos analisados neste artigo estão na obra intitulada *Olhos d’água*, coletânea de contos premiada pelo Prêmio Jabuti, na categoria de contos e crônicas, em 2015. Os contos selecionados para análise foram “Ana Davenga” e “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”.

Os tópicos subsequentes do artigo constam com o resumo dos enredos dos contos selecionados, a análise de ambos e o que reflete nas comparações cabíveis entre a construção das duas narrativas e as considerações finais observadas pelos autores. Os autores utilizados foram a própria Evaristo (2005), no que se refere à necessidade de quebras de paradigmas e estereótipos da escritora preta; Silva (2019) e Silva e Cardoso (2020), nas análises acerca do conto “Ana Davenga”; e Martins (2021) para auxílio da análise de “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”.

No conto “Ana Davenga”, Conceição Evaristo constrói personagens que representam a marginalização habitual de suas histórias ao narrar o evento do aniversário de Ana, esposa de Davenga, personagem que tem como ofício ações criminosas de furtos e roubos. Ana Davenga se depara com uma surpresa de aniversário, a primeira de sua vida, mas a felicidade é antecedida por minutos de agonia, ao ver que todos os amigos do marido, acompanhados de suas esposas, chegam em sua casa, mas não o próprio esposo, fato que a faz questionar sobre qual catástrofe poderia ter o acometido; sua agonia, no entanto, é interrompida pela chegada do homem. Ao final da festa, quando Ana e seu marido deitam-se, a casa é cercada e invadida pela polícia que, em uma troca de tiros com Davenga, acaba baleando o casal, o que os leva a óbito com Ana grávida. O conto é finalizado com o contraste do desfecho das mortes ocorridas em tiroteio, em que a morte do policial é lamentada publicamente enquanto a morte do casal é apagada, sendo lamentada apenas pelos amigos:

Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga. Em uma garrafa de cerveja cheia de água, um botão de rosa, que Ana Davenga havia recebido de seu homem, na festa primeira de seu aniversário, vinte e sete, se abria. (Evaristo, 2018, p.31)

Já no conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, a narrativa é protagonizada por uma criança negra que, em busca de uma figurinha que supostamente estaria com sua irmã gêmea, acaba se afastando de casa e se vê, no clímax do conto, entre um tiroteio, o que acaba a levando a ser baleada e a morrer:

As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam. E, então, não experimentavam somente as balas adocicadas, suaves, que derretiam na boca, mas ainda

aquelas que lhes dissolviam a vida. [...] Mais um tiroteio começava. Uma criança, antes de fechar violentamente a janela, fez um sinal para que ela entrasse rápido em um barraco qualquer. Um dos contendores, ao notar a presença da menina, imitou o gesto feito pelo garoto, para que Zaíta procurasse abrigo. Ela procurava, entretanto, somente a sua figurinha-flor... Em meio ao tiroteio a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina. Daí a um minuto, tudo acabou. Homens armados sumiram pelos becos silenciosos, cegos e mudos. Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão. (Evaristo, 2018, p.80-81)

O motivo do título se dá pelo fato de Zaíta procurar por sua figurinha, primeiramente, em sua caixa de brinquedos; ela espalha os brinquedos no chão e não os guarda, isso é eventualmente mencionado ao longo da narração, pois Zaíta teme que sua mãe a castigue por não guardar os objetos espalhados. O interessante dessa passagem aparentemente banal, mas que carrega várias significações e metáforas importantes para a construção do enredo, merece destaque, principalmente pelo conteúdo dentro da caixa, pois os brinquedos habituais que logo vêm à imaginação do leitor dão lugar, na verdade, a brinquedos quebrados e alguns objetos inúteis como tampas de garrafas, desse modo, segundo Martins (2021),

O título do conto nos faz pensar na inocência impossível de ser vivida em lares como os de Zaita: ela não morreu porque esqueceu de pegar os brinquedos; ela morre porque os lugares onde essas crianças vivem são espaços de morte iminente e prematura (Martins, 2021, p. 15).

É dessa forma que tanto a passagem quanto o título em si evidenciam a miséria em que Zaíta e sua família vivem, o que justifica a importância – que beira a obsessão – da figurinha pertencente à menina, tendo em vista que esse objeto significava, para ela, o mais próximo de um brinquedo de verdade, tanto por ser alvo de desejo da irmã, como por representar algo ainda inteiro e que não possuiu uma função pri-

mária que não fosse a de brincar, de entreter, de divertir, pois a maioria de seus instrumentos para brincadeiras eram os brinquedos quebrados ou artefatos que, primeiramente, possuíam uma outra função e que, por não servirem mais, foram parar na caixa da protagonista.

CONSONÂNCIA NAS OBRAS DE EVARISTO - UMA ANÁLISE DA VIVÊNCIA NA PERIFERIA A PARTIR DOS CONTOS EM QUESTÃO

Como pôde ser observado na síntese dos contos realizada no tópico anterior, a violência vivenciada pela população afro-brasileira, que é obrigada a sobreviver às margens da sociedade, em favelas e comunidades carentes, é uma temática recorrente nas obras de Conceição Evaristo. Assim, em ambas as narrativas analisadas, as personagens protagonistas encontram em suas trajetórias de vida um fim trágico, causado pela violência presente na zona periférica onde elas (sobre) vivem diariamente. No caso de Davenga, a violência policial, já no caso de Zaíta não é possível identificar se a bala que lhe dissolveu a vida parte de uma briga de gangues, ou de uma guerra entre algum grupo da periferia e a força policial.

Nas duas narrativas, as protagonistas sofrem a dor de uma possível perda, já que Davenga sofre a aflição de achar ter perdido o seu marido quando ele demora a voltar à casa; já a menina Zaíta sofre após perder a sua figurinha favorita, que, apesar de ser um objeto simples, possuía um grande valor sentimental. É interessante avaliar que o potencial elemento perdido de Ana é muito mais significativo, pelo menos a uma primeira vista, do que o de Zaíta, já que se trata de uma pessoa, enquanto o da menina é um objeto. Toda essa situação evoca o sentimento de pertencimento de ambas, pois Ana sentia que pertencia ao marido e que ele a pertencia, enquanto Zaíta sentia que a figurinha a pertencia, o que causa um sentimento de raiva e tristeza ao saber que seu objeto foi tomado por alguém, sendo esse fator a motivação para que ela saia em busca da figura.

Além disso, apesar de ser um objeto, a figurinha e uma boneca sem braço, que aparece na segunda narrativa, podem agir como metáforas para as próprias gêmeas; nos momentos iniciais do conto, quando a irmã, Naíta, não está sendo localizada, a tensão causada no leitor é que a menina possa ter sido vítima de algum ocorrido, isso gera a sensação de que ela não aparecerá na narrativa, tampouco a figurinha, portanto, a metáfora da figura para a vida de Naíta (reforçada pelo fato de Zaíta querer bem tanto ao objeto como à irmã) pode ser destacado no seguinte trecho:

A irmã não estava ali também. Onde estava Naíta? Onde ela havia se metido? Zaíta saiu de casa em casa por todo o beco, perguntando pela irmã. Ninguém sabia responder. A cada ausência de informação sua mágoa crescia. Foi andando junto com a desesperança. Tinha o pressentimento de que a figurinha-flor não existia mais (Evaristo, 2018, p. 77).

Apesar de o trecho mencionar apenas que a menina tinha a sensação de que nunca mais veria o objeto de apego, a procura pela irmã é o que enfatiza o crescimento do desespero, levando a considerar essa passagem, como já dito, metafórica. Toda essa reflexão aproxima o medo da perda das duas protagonistas em questão.

Finalmente, a violência, constantemente associada a territórios periféricos, é uma característica do conto e significativa para o enredo, tendo em vista que as protagonistas são vítimas de assassinatos por armas de fogo. Ambas as personagens não estão diretamente envolvidas com algum tipo de crime, mas são parentes de homens que fazem parte desse círculo. Na vida de Ana Davenga é o seu próprio marido que leva como trabalho a liderança perante os parceiros na realidade dos furtos e roubos, além disso, Ana tem sua individualidade relativamente apagada e silenciada pelo marido, pois herda o seu nome, que, sonoramente, a coloca em posição de posse e pertencimento, porque apesar de ser Ana Davenga (o Davenga como uma espécie de sobrenome), também é possível entender seu nome como “Ana D’avenga” (Ana de Davenga).

O conto também explicita que ele fora mandante de um assassinato de uma ex-namorada, Ana, porém, não compactua com os crimes do parceiro, apesar de saber ou suspeitar dos ofícios:

Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas. Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam o sustento. Ela não estranhava nada [...] (Evaristo, 2018, p. 26)

Essa construção narrativa e de personagem escolhida por Conceição Evaristo remete mais uma vez à fuga de figuras estereotipadas, pois, nas palavras de Silva (2020, p. 12), “[...] a personagem Ana é protagonista de sua história, a ela coube a decisão de qual caminho seguir, e assim ela o faz” a partir do momento que ela opta em ficar com o homem que circunda atividades criminosas, mas isso não faz dela, necessariamente, uma cúmplice.

Já no conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, o irmão do meio da protagonista é líder de um dos grupos que disputam poder dentro da comunidade, mas a criança não tem noção disso, já que a mãe não aceita a condição do filho nem permite que as filhas caçulas saibam de tal realidade. É válido ainda retomar que tanto Ana quanto Zaíta morrem em tiroteios, sendo, pois, possível especular que os seus potenciais protetores podem ter sido também seus algozes, tendo em vista que não se tem certeza de qual lado parte uma bala em uma troca de tiros.

Outros aspectos podem ser observados de semelhante ou aproximados no enredo dos dois contos como a posição de fragilidade das protagonistas (Ana grávida, Zaíta criança); as duas perspectivas diferentes que os personagens pensam em seguir ou seguem (Ana pensa se seu filho seguirá ou não o caminho do pai; na família de Zaíta o irmão mais velho seguirá carreira militar e seu irmão do meio é líder de uma organização armada), tudo isso servindo para reforçar a sensibilidade da escrita de Conceição Evaristo, que a partir da prática da *escrevivên-*

cia abriga em suas ficções (ou nem tão fictícias assim) a realidade de tantas famílias e personalidades brasileiras que enfrentam diariamente o cotidiano nem sempre gentil da periferia.

PARA ALÉM DO ESTEREÓTIPO

Outro fator que merece destaque é que ambas as personagens são pessoas do gênero feminino, uma mulher e uma menina, negras, figuras centrais pertencentes a pautas sociais debatidas atualmente por movimentos respectivos por sofrerem uma maior marginalização. Ambas com desfechos semelhantes, que concretizaram-se por meio da tragédia marcada pela morte das duas. Considerando isso, as aproximações entre os contos não se encerram nos elementos da narrativa.

As protagonistas Ana e Zaíta representam um rompimento com um perfil de personagem negra estabelecida há muito tempo pela tradição literária brasileira, em aparecem apenas como pano de fundo de um enredo principal que não é o delas. Assim, podemos encontrar nos dois contos personagens femininas que destoam dos estereótipos calcados na tradição nacional, como a criação da preta sensual, promíscua, animalizada, como é o caso de Rita Baiana ou Bertoleza de *O Cortiço*, Aluísio Azevedo, ou a Tia Anastácia de *As reinações de Narizinho* e *O Sítio do Pica-pau Amarelo* de Monteiro Lobato, personagem construída com base em estereótipos raciais, marcada pela subserviência e animalização; ou de meninas pretas oprimidas ou silenciadas, como a personagem Lucrécia, no conto “O caso da vara”, de Machado de Assis, que apesar de possuir o teor crítico, representa bem como meninas negras eram subalternizadas nas produções clássicas. Outra estratégia utilizada pela literatura, por muito tempo, foi o embranquecimento, como é o caso da Escrava Isaura, personagem muito conhecida na cultura literária do Brasil, por causa das adaptações para novelas nas emissoras abertas, por serem produções que possuem maior alcance de massa.

Desse modo, o rompimento de Conceição Evaristo com a tradição de secundarizar mulheres negras é uma característica emblemática na escrita desses contos. Ana e Zaíta possuem suas histórias, seus sonhos, suas agonias e felicidades, apesar de serem vítimas de uma tragédia – o que evidencia a realidade atual –, elas fogem do que é criado em torno de uma expectativa para uma mulher/menina preta em uma narrativa. Tal estratégia abre espaço para o que já apresentamos aqui como uma forte característica de Conceição, a *escrevivência*, como afirma Silva e Cardoso:

Ao construir, em uma narrativa, uma doméstica, por exemplo, a autora se autoconstrói, constrói sua mãe, sua irmã, pessoas que fazem parte do seu convívio. Desse modo, ela atribui ao seu texto o estatuto da *escrevivência*, o compromisso entranhado de compreensão da literatura pelos gestos da vida (Silva; Cardoso, 2019, p. 83).

Dessa forma, a autora faz com sua obra um retrato intrínseco de sua realidade, utilizando-se dela para narrar suas histórias com uma grande carga de verossimilhança, mesclando-se assim à realidade de outras mulheres pretas que detêm vivências iguais, servindo como voz para pessoas apagadas e silenciadas historicamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs a realizar a análise comparativa entre dois contos da escritora Conceição Evaristo a partir das vivências periféricas das personagens, evidenciando também como isso reflete à vida real de indivíduos semelhantes ou parecidos, visando que a escrita da autora em questão se pautar na *escrevivência*, isto é, narrar experiências, tomar emprestado da vida de um indivíduo existente as vivências que se transformam em literatura.

Nesse sentido, é possível concluir que Conceição Evaristo imprime muito do que observa e do que vive na sua escrita. É dessa forma, portanto, que se pode destacar, na sua vasta obra, as consonâncias entre

uma e outra. Os contos selecionados representam as regularidades que podemos ver em suas linhas e, certamente, pode-se encontrar ainda muitas aproximações entre os dois contos, afinal, os temas da periferia, da fome, da miséria, da marginalização de pessoas negras, sobretudo quando se trata da mulher, são recorrentes em sua obra porque essas problemáticas também são recorrentes na vida real.

REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, v. 1, n. 1, p. 52-57, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro - RJ: Pallas Mini, 2018.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina, Comunicação e Arte, 2020.

MARTINS, Taisse Ferreira. O conto “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, de Conceição Evaristo: um olhar sobre a violência e a desigualdade social. 2021. 19 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras- Língua Portuguesa e Suas Respectivas Literaturas, Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2021.

SILVA, Cândido Marcelo da. **A construção da personagem feminina negra em “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo**. Goiânia - GO, 2020.

SILVA, Elen Karla Sousa da; CARDOSO, Sebastião Marques. Conceição Evaristo: da mulher negra à escritora. **Afro-A'sia**, [s. l.], n. 59, p. 77-102, 2019. DOI <https://doi.org/10.9771/aa.v0i59.22702>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/22702>. Acesso em: 24 jan. 2023.

A viagem como busca do sentido de si em a *história do João Gala-Gala*

SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

INTRODUÇÃO

Nas muitas vertentes contemporâneas dos estudos sobre a mobilidade humana, que perpassam questões de imigração, reterritorialização e aculturação, pouca atenção tem sido dada a narrativas de deslocamento que envolvem crianças. As recentes crises humanitárias mundiais começaram a chamar a atenção do público em geral para as narrativas de refúgio, mas, ainda assim, são poucas as obras voltadas para o deslocamento da criança em seu próprio país.

A viagem como processo de autoconhecimento está presente na literatura desde os versos de Homero e tem como característica a presença de obstáculos a serem vencidos pelo herói. O tema tem sido atualizado ao longo do tempo e o objetivo deste trabalho é trazê-lo para o âmbito da literatura infantojuvenil,

A obra que constitui o *corpus* literário deste trabalho, *A história do João Gala-Gala*, atraiu nossa atenção por diversos motivos. O primeiro deles é o fato de que é fruto de uma parceria de Pedro Pereira Lopes e Chico Antônio, no intuito de produzir uma narrativa autobiográfica deste último, destinada ao público infantojuvenil. A narrativa, derivada de uma canção de Chico Antônio, é potencializada pela ilustração de Luís Cardoso e narra as peripécias de um menino cujo maior sonho era viajar e que, quando, finalmente, o faz, vivencia a experiência sofrida dos sem-teto, juntando-se a outros meninos de rua. Em segundo lugar, há a abordagem de temas considerados fraturantes, por levarem aos pequenos e jovens leitores questões que, embora distantes

da realidade de muitas crianças, têm-se mostrado uma constante nas sociedades contemporâneas. Por muito tempo, temas como a morte, a miséria, a sexualidade e a violência doméstica, dentre outros, foram considerados tabu na literatura infantojuvenil, porém, na literatura contemporânea, essas questões têm sido abordadas como um modo de ressignificar experiências, conforme sinalizam Rodrigues e Souza, em “Tabus e temas polêmicos – A literatura infantil e juvenil sob censura”:

A formação do leitor literário, ao qual nos referimos desde o início do presente texto, requer abertura para o diálogo. Trazer obras literárias que tematizam os conflitos e dramas humanos pode possibilitar aos leitores – mesmo que crianças – pensarem sobre suas próprias vidas e experiências e ressignificá-las. (SOUZA; RODRIGUES, 2020, p. 197).

Por fim, a leitura de *A história do João Gala-Gala* fez-nos refletir sobre as implicações derivadas da viagem do narrador, visto que a narrativa é conduzida por um narrador adulto, que, voltado para o passado, não apenas narra as experiências vividas na terra natal, como também os desafios que enfrentou como consequência da sua fuga.

PASSANDO À HISTÓRIA

Já na primeira página da história, em que o narrador tenta manter o discurso na perspectiva de uma criança, ele dá ciência ao leitor do seu desejo imenso de viajar:

No tempo em que eu ainda apascentava bois – lá, no tempo longínquo, quando eu tinha seis anos e media pouco mais de um metro –, o maior de todos os sonhos era viajar. Era sonho de criança, mas era sonho grande. Aprendi a cuidar de bois antes mesmo de ter aprendido a falar ou a ler, todos diziam que eu tinha nascido para aquilo. (Lopes; António, 2017, p.9)

Criança do interior, com sua pouca idade, tinha 50 bois sob sua responsabilidade e, embora não desdenhasse a sua tarefa cotidiana, guardava dentro de si o desejo de viajar, de ver outras terras e outras gentes. Para ele, as nuvens eram fronteiras a separar o Lado de lá, que

tanto ambicionava conhecer, do Lado de cá, que em suas palavras era “um misto de bois e campos verdes” (Lopes; António, 2017, p.9). Há que observar a potencialização da narrativa por meio das ilustrações, pois os tons terrosos, evocam a vida no campo.



Ilustração de Luís Cardoso (Lopes; António, 2017, p.9)

Aos oito anos, Chico perdeu o entusiasmo pelas suas tarefas e a rotina já não o satisfazia. Um dia, adormeceu no campo e sonhou com as visitas quinzenais do pai, que morava na cidade e sempre vinha acompanhado de um menino bonito e bem cuidado, que mais tarde veio a descobrir que era seu irmão. E, no sonho, sentia a mágoa de ser o filho do campo, sempre sujo e sem horizontes. A ilustração de Luís Cardoso reproduz bem os sentimentos de Chico:

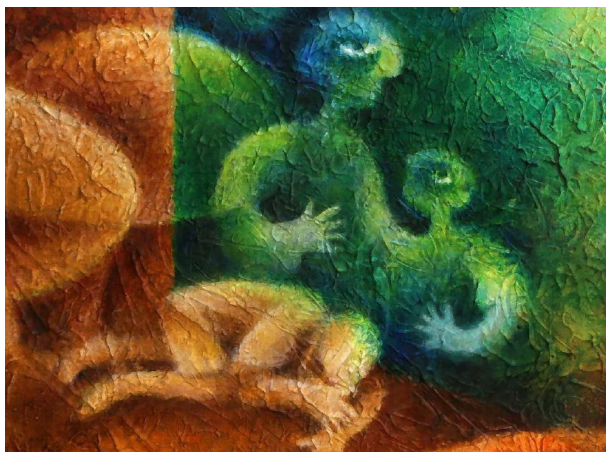


Ilustração de Luís Cardoso (Lopes; António, 2017, p. 20)

Ao acordar, descobriu que metade dos bois havia sumido. A lembrança dos maus tratos infligidos pelo pai e o receio do castigo que estava por vir acaba sendo determinante para a sua decisão de fugir:

Para qualquer traquinice, uma boa ração de sova eu apanhava! Como eu estava farto de levar tarefas, fiz logo um pequeno embrulho com roupas e comida e saí a toda a pressa. Corri até onde as minhas pernas conseguiram, 10 minutos depois estava com a língua de fora. Estava preocupado com a minha mãe, ficaria sozinha, a senhora? Quem é que tomaria conta dela? Lá no fundo eu sabia que ela seria consumida pela solidão, logo ela que desde cedo me ensinara a não sonhar, ou então a sonhar baixinho: levantar uma tosca palhota ali perto, ter uma mulher e dois filhos e continuar a apascentar os bois do meu pai. (Lopes; António, 2017, p.9).

Ao compartilhar seus planos com o amigo Kinda, este não gostou da ideia, pois crianças não saíam sozinhas para explorar terras de muito longe, e, prontamente, dirigiu-se à casa de Chico na esperança de que sua mãe o detivesse, mas, quando ela chega à estação, o comboio já está partindo. Ela ainda tenta demovê-lo dizendo: “Salta daí, Chico! O teu pai não te vai bater”. Chico esboça um sorriso triste, achando que nunca mais a verá. No comboio, o narrador burla o cobrador sentando-se junto a uma senhora e fingindo ser seu filho.

Esta primeira parte da história explica a motivação para a fuga e a amplitude do sonho. A partir daí a narrativa aborda a saga de Chico na cidade grande, que se inicia com um deslumbramento, que, na ilustração é evidenciado por um tom de azul fulgurante:

Quando desci do comboio, uma cidade enorme – um paraíso de luzes – estava diante de mim. Eu não tinha para onde ir, mas tinha tudo planeado: seria um explorador de ruas durante uma ou duas semanas, pediria esmola nas esquinas, faria algumas amizades e, no final do mês, um vento sul chegaria com um espírito bom, com alguém que me iria tirar das ruas. O meu plano era ótimo, andaria sempre asseado – as pessoas não gostam de maltrapilhos –, seria um bom rapaz e sorriria muito. Gostava da ideia de sorrir, por isso eu não perdia um só instante se o assunto fosse mostrar os dentes. (Lopes; António, 2017, p. 23).



Ilustração de Luís Cardoso (Lopes; António, 2017, p. 23).

A narração toma outro rumo, entretanto, abordando situações que são consideradas temas fraturantes, como a fome, o cotidiano dos sem-teto, a formação de gangues:

A temporada das chuvas terminara e eu continuava nas ruas. Sobrevivi ao frio e ao calor por mais três anos, até que a fome apareceu e as lojas da cidade ficaram com as prateleiras às moscas (o que quer dizer que as pessoas começaram a poupar a comida). Contrariando o facto de as pessoas comerem menos, eu tinha crescido alguns bons centímetros, estava mais forte e ajuizado. Nessa altura, eu já tinha reconhecido as ruas como a minha casa. As ruas já não eram apenas trajectos com placas com nomes de personalidades históricas, por onde passavam pessoas de todas as raças, eram pai e mãe, com alma e tudo. (Lopes; António, 2017, p. 24).

A exemplo das experiências vividas, nota-se nessa passagem do texto uma mudança de discurso. A necessidade de sobrevivência faz com que Chico se una a outros meninos na tarefa de pedir esmolas, porque, conforme enfatiza o narrador, roubar era algo fora de cogitação, como mostra a passagem a seguir: “nós nunca roubávamos, erámos homens dignos; de onde eu vinha, um pastor nunca roubava” (Lopes; António, 2017, p. 24).

É nesse momento que sua história se cruza com a de João Gala-Gala, um menino “alto, magro, quase pele e osso, com uns braços longos como os de um louva-a-deus” (Lopes; António, 2017, p. 24), que teria sido abandonado pelo próprio pai porque era o mais escuro e o mais feio de todos os seus filhos. Com uma autoconfiança que metia medo aos demais garotos, ele pede para entrar para o grupo e é aceito.

A liderança do Chico, baseada nos princípios que aprendera em sua terra natal, cede lugar a de João Gala-Gala, de quem parte a ideia de saquearem as bancas do Mercado Central, ao invés de buscar restos de comida às mesas ou nos caixotes no lixo. A resistência de Chico é logo vencida pelos argumentos de Gala-Gala, e, por um buraco aberto na parede, em duplas, pegavam tudo o que não era necessário cozinhar.

Um incidente, em que foi mordido por um cão que molestara, faz João Gala-Gala passar 5 dias em um hospital. A alta foi recebida com alegria pelos parceiros de rua e, cansados, ao invés de dormir nas redondezas do Mercado Central, adormeceram em um parque de autocarros, onde foram despertados, agredidos e, posteriormente, presos, porém transportados em carros diferentes à Cadeia Civil, e nunca mais Chico reencontrou o amigo.

De madrugada, enquanto dormíamos, a polícia cercou-nos e, com porretes nas mãos, avançaram sobre nós. Eu e os rapazes lutamos com as forças que tínhamos, mas o João Gala-Gala, porque estava ainda fraquinho, entregou-se facilmente. Olhou-me com um olhar que eu nunca vira antes e sorriu um sorriso de orgulho. O João era um gala-gala ferido. Fomos presos e transportados, em carros diferentes, à Cadeia Civil. Não vi mais o João Gala-Gala, ele desaparecera. Naquela noite, ninguém ficara como sentinela, dormimos todos sob a vigília silenciosa da lua cheia, e a culpa era minha. (Lopes; António, 2017, p. 36).

A condição dos presos é enfatizada na seguinte frase: “A cela estava cheia, homens, mulheres e crianças dividiam o mesmo chão” (Lopes; António, 2017, p. 36). Oito meses se passam e Chico está inquieto quanto ao seu futuro, pois não deseja mais esmolar. Antes do julgamento, milagrosamente, como enfatiza o narrador, os meninos são transferidos para um orfanato:

Numa manhã que já não sei, um milagre aconteceu. O comandante da Polícia, muitíssimo irritado com a situação das celas, já com gente a transbordar, pôs-se ameaçadoramente a gritar e a disparar insultos para os coitados dos polícias, que ouviam tudo muito bem alinhados. O comandante ordenou então que os rapazes fossem transferidos para um orfanato apropriado, que ficava próximo ao mar, na Costa do Sol. Houve até alguma dignidade na decisão do polícia barrigudo, é loucura mandar para a prisão um sonhador de rua, um filho do sol e da lua, aliás, como o é mandar prender um poeta. (Lopes; António, 2017, p. 37).

No orfanato, Chico observa, durante meses, a partida dos meninos que eram adotados, uns contentes com o novo lar, outros tristes pela saudade antecipada dos companheiros que talvez jamais fossem ver novamente. A reflexão do narrador sobre a própria vida reflete a dureza da sua existência:

Já pouco me lembrava dos campos e dos bois. Não tinha saudades, as pessoas só têm saudades das coisas de que realmente gostaram. No entanto, eu já não era um “menino de rua”, agora tinha outro nome, era “órfão”, que é um adjectivo para quem perdeu os pais ou um deles. Na altura, embora eu não pensasse muito neles, os meus pais ainda viviam. É estranho que não exista um adjectivo para os pais que perderam um ou alguns dos seus filhos – que era, de certo modo, o meu caso –, pois chamá-los de “órfãos de filhos” não é uma possibilidade a considerar. Acho que lhes devíamos chamar “infelizes” ou “desfilhados”. (Lopes; António, 2017, p. 35).

A história não narra, mas, decerto, Chico havia de se perguntar porque não foram à sua procura e refletir sobre como conviviam com a sua ausência. Entretanto, é no orfanato que sua sorte começa a mudar.

A minha vez chegou como um vento vindo do sul, cheio de encanto, quando eu menos esperava. Afinal, não era um só espírito bom, que eu esperara todo esse tempo, mas dois, a Dona Lili e o Senhor José. A Dona Lili, que eu passaria a chamar de “Mãe Lili”, prestava assistência pública de saúde ao orfanato, e olhem só o curioso incidente, aquela não era a primeira vez que eu a via, mas naquele dia, quando ela passou a mão branca pela minha carapinha, para ver se eu ainda tinha piolhos, eu soube logo que aquela mulher, de olhos claros e cabelos longos, era parte de uma jornada que estava prestes a começar. (Lopes; António, 2017, p.41).

Adotado pelo casal, foi matriculado em um internato católico onde não apenas foi alfabetizado, mas teve o seu primeiro contato com a música. E é o narrador que afirma a diferença que esse contato trouxe à sua vida: “fui solista na igreja, viajei pelo mundo e conheci pessoas especiais; toquei, cantei e fiz as pessoas dançarem. A música era, afinal, o meu sonho, a maior viagem de todas” (Lopes; António, 2017, p. 39).

Recorremos neste ponto à perspectiva de Thomas C. Foster (2010, p.17) que, partindo do pressuposto, de que todo viajante passa por uma transformação, como consequência de seu deslocamento, afirma que “toda viagem é uma aventura”. Essa trajetória, segundo Foster, obedece a uma sequência, que se inicia pela razão para a partida, um local de destino e uma série de desafios que fazem com que o aventureiro encontre a verdadeira razão para a viagem. Foi necessário ao narrador deixar a terra, ir para a cidade grande, enfrentar a vida de sem-teto para que, finalmente, encontrasse a sua vocação.

Homem feito, Chico decide tentar encontrar João Gala-Gala, que, assim como ele, deveria estar muito mudado fisicamente, mas a busca é infrutífera:

Procurei-o nas ruas, nas nossas esquinas de eleição, guiado pela crença da imortalidade dos hábitos. Mas não fui longe; depois de tantos anos, o nome “João Gala-Gala” era apenas um rumor, uma lenda das conversas dos novos sonhadores da lua. “João Gala-Gala” era um nome de luta, título de um guerreiro, e isso era o que mais importava nas ruas. O João Gala-Gala era, afinal, “João Qualquer-Coisa”, e sem esse “Qualquer-Coisa” era apenas “João”, como tantos outros. (Lopes; António, 2017, p. 39).

Chico é vencido pelo anonimato dos habitantes das ruas perante a sociedade. Disposto a não desistir, pensa, assim, em compor uma música, pois quem sabe, ouvindo-a, ele daria sinal de vida. A música tocou em muitos rádios, mas o João Gala-Gala jamais apareceu. Entretanto, foi eternizado na letra daquela canção, que, nas palavras de Chico António, em muitas das entrevistas que concedeu, é uma homenagem aos meninos de rua, que ele mesmo fora um dia.

Encerramos nossa reflexão sobre a obra voltando à questão da viagem. Para Foster (2010) a verdadeira razão de uma viagem e de uma aventura, sempre é o autoconhecimento. A corroborar essa ideia, evocamos também a perspectiva de Vogler (1998, pg. 35) ao afirmar que:

O protagonista de toda história é um herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas [...] Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa. Essas jornadas emocionais é que agarram uma plateia e fazem com que valha a pena acompanhar uma história.

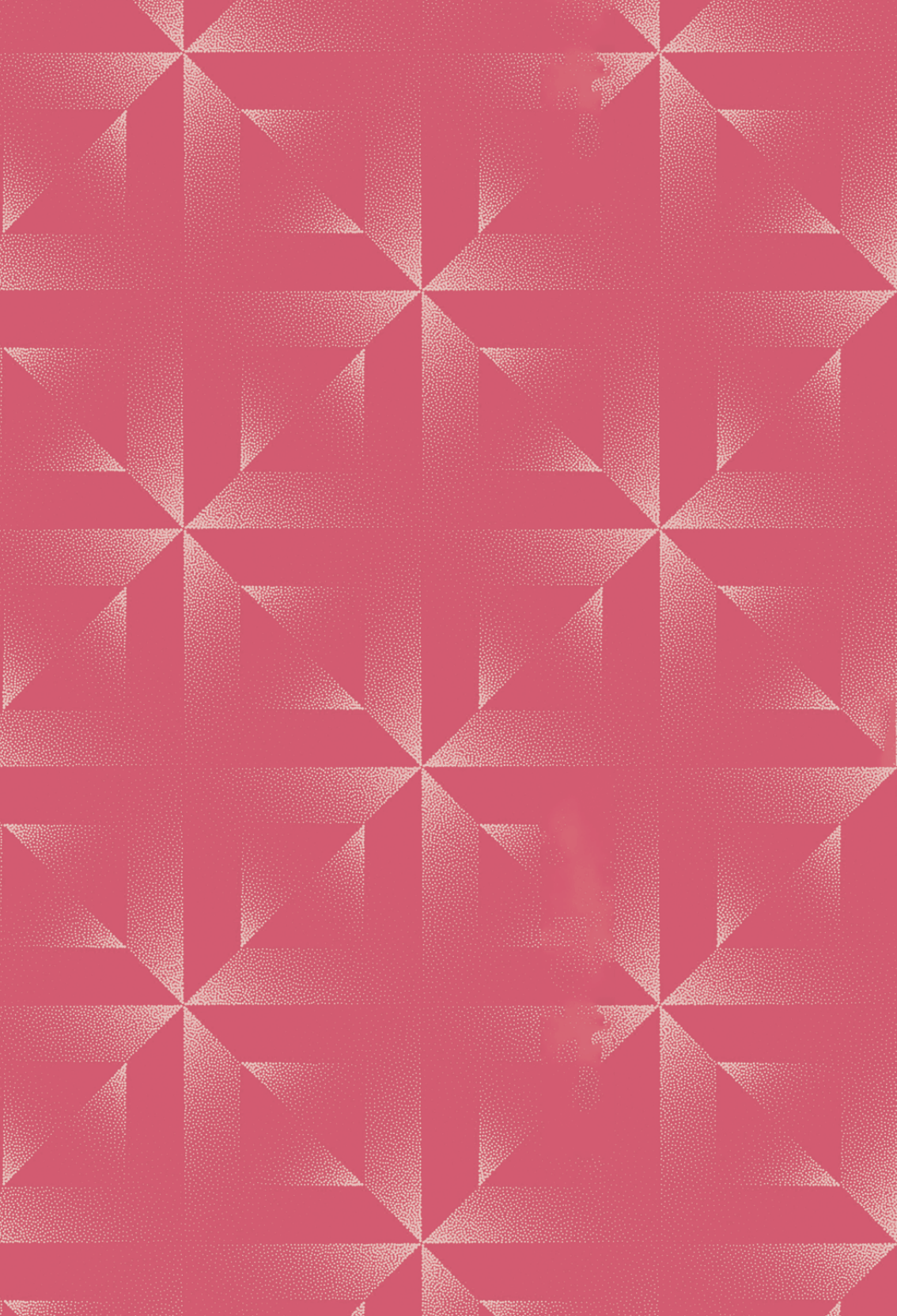
Chico, nesse ponto de vista, é um herói, que passa de apascentador de bois a músico de sucesso, não sem antes experimentar as agruras de uma criança pobre e sem lar, vivendo nas ruas da cidade. João Gala-Gala, entretanto, permanece na lembrança de Chico como um outro tipo de herói, cuja firmeza e ousadia nunca o deixaram curvar-se ante o destino. É no desconhecimento do que ocorreu ao amigo que a história se forma. Chico não se coloca como centro da narrativa, ainda que o seja, uma vez que a história narrada é a sua. A narrativa, por fim, aponta para outros temas fraturantes: o absoluto anonimato e o destino incerto dos sem-teto, expostos cotidianamente à violência de outros seres que, infelizmente, se dizem humanos.

REFERÊNCIAS

FOSTER, Thomas C. *Para ler literatura como um professor: um guia ágil e curioso que ensina a ler nas entrelinhas*. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

LOPES, Pedro Pereira; ANTÓNIO, Chico. *A história do João Gala-Gala*. Ilustração de Luís Cardoso. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique - Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2017

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. - 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S.A, 2006 [1998].



O realismo animista e a construção de identidade em *A viagem de luna*

REGINA MICHELLI

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

GABRIELLA MARINHO DA SILVA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

INTRODUÇÃO

A relação entre os aspectos místicos ou sobrenaturais e a realidade, para as sociedades modernas e com forte influência da cultura europeia, tende a apresentar um distanciamento enorme, pois esses eventos não são percebidos como algo possível de existir ou de acontecer no cotidiano. As literaturas de base ocidental analisam a emergência do evento metaempírico sob os conceitos de maravilhoso, fantástico. Entretanto, para a cultura dos povos africanos, a relação entre a magia e o misticismo não se estabelece num âmbito sobrenatural, pelo contrário, para eles os fenômenos mágicos são elementos que participam ativamente nas relações sociais e são fundamentais para se conhecer e entender o mundo.

Na África, o mundo dos vivos, dos mortos e a natureza são interligados “a fronteira entre realidade e magia é uma outra e não obedece aos padrões da racionalidade europeia [...] Há simbolismos, no plural. No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural (COUTO, 2007, s/n. apud WITTMANN, 2012, p. 54).

A partir desse ponto de vista, este trabalho propõe a análise do livro *A viagem de Luna* apoiando-se nos pressupostos do realismo animista. Consideramos que não nos cabe inferir a teoria do realismo maravilhoso ou a visão eurocêntrica sobre a magia, uma vez que o livro

de Teresa Noronha é um exemplo da teoria que conduz a pesquisa. Na história, o sobrenatural é percebido e aceito como natural e é essencial para que o povo de Nweti e a protagonista Luna consigam ver e entender as suas próprias identidades.

A narrativa focaliza a história de Luna, uma personagem menina que chegou à ilha de Nweti trazida por um golfinho. Ela é adotada por um casal que sofria pela falta de filhos: Diana e Davi. Luna é muito bela, mas apresenta um senão: não fala. A questão principal da obra diz respeito ao dom da menina: ela tem a habilidade de ver o interior das demais personagens, que se enxergam nos olhos dela.

Enquanto a população da Ilha de Nweti contempla, nos olhos de Luna, sua alma e sua identidade, a própria menina lida com a intensidade dos seus poderes, retendo angústias que pertencem a outros. O dom que ela tem influencia as personagens no seu modo de viver, de pensar e de se identificar. Nessa medida, observa-se também como outros elementos - como família, contos orais, anciãos e animais - ajudam na resolução do problema que a protagonista vai enfrentar, no que diz respeito a entender a necessidade da magia na vivência daquela sociedade e como lidar com ela.

No momento em que Luna se vê sozinha, rejeitada pela população da ilha devido à perda de seu dom, ela busca sua terra natal, sua família de origem e o ancião dessa aldeia, para entender como controlar seu poder e ajudar a população da Ilha de Nweti, imersa num nevoeiro.

Assim, este trabalho visa a abordar os conceitos de realismo animista por meio dos estudos de Paradiso e Wittmann, a fim de entender as especificidades do conto de Teresa Noronha que retratam a forma de viver e ver o mundo dos povos africanos e seus ancestrais.

O REALISMO ANIMISTA

Como ponto de partida para refletirmos sobre a teoria realista animista é interessante analisar o significado dos seus sintagmas, uma vez que realismo provém de “real” e animista vem de *anima*, que signi-

fica alma, logo, a junção das ideias “real” e “alma” caracteriza essa teoria, que busca trabalhar aquilo que para as culturas africanas é inerente a todo ser vivo, a alma.

O conceito de animismo, cujo termo advém de *anima* (alma), foi inicialmente desenvolvido por Georg Ernst Stahl, em 1720, para se referir ao “conceito de que a vida animal é produzida por uma alma imaterial”, mas redefinida pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871, na obra *Primitive Culture (A Cultura Primitiva)*, significando que “todas as coisas têm *anima* (alma; espíritos)”. Nos cultos tradicionais africanos, além dos humanos e animais, objetos e plantas também possuem anima – o tambor e a árvore, por exemplo, são até cultuados como seres e divindades. O termo dentro da antropologia é genérico, e justamente por isso é usado, visto que as manifestações religiosas tradicionais africanas, isto é, religiões de milenares etnias, são heterogêneas e complexas, mas com elementos que as unem – sendo a crença no *anima* uma das mais frequentes. (PARADISO, 2015, p. 274)

A crença de que todos os seres possuem alma, uma energia que os conecta entre si e principalmente à terra a qual eles pertencem, se estabelece como um traço cultural dos povos africanos. A ideia de *anima* é um traço fundamental a definir a identidade dos povos africanos, reforçada por meio da tradição dos contos orais, que vai disseminando histórias e crenças, educando a população sobre essa forma de entender o mundo.

Garuba, segundo Tarouco, vê a necessidade de um conceito próprio africano, visto sua também própria concepção de mundo, de morte, de vida e de tempo, tão diferente da qual fora trazida pelo colonizador entre os séculos XV e XIX. Harry Garuba utiliza o termo realismo animista para nomear uma tendência na ficção africana que é muito mais ampla que o realismo mágico: “Se o realismo mágico caracteriza-se por uma tentativa de capturar a realidade através de uma visão multidimensional do mundo, visível e invisível, a lógica animista subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica” (Tarouco 2010: s/p). Assim, para Garuba (2003), só o animismo explica o mundo africano, onde o mundo ‘natural’ convive com o ‘sobrenatural’, sendo ambas as realidades para o africano, porém, uma visível e a outra não. (PARADISO, 2015, p. 276-277)

A partir de explicação de Paradiso, entende-se que a literatura africana aborda a ideia cultural de que as relações entre os povos se dão pela conexão de suas almas com a interação energética e espiritual de pessoas, animais, plantas, o que não se enquadra na classificação de literatura fantástica ou de realismo mágico. O fantástico instrumentaliza a magia para a funcionalidade da narração, sem relacionar os aspectos sobrenaturais com a construção sociocultural, tão pouco cabe relacionar ao maravilhoso, visto que esse necessita do contrato de credulidade, ou seja, da suspensão da desconfiança, para que aconteça a crença de seus receptores no sobrenatural.

Segundo Guaruba, o realismo animista é a teoria mais adequada para caracterizar a literatura africana, uma vez que leva em consideração a construção social e cultural dos povos africanos sobre a vida, além de explicar a representação que a magia tem nesses contos como algo que implica o modo de viver, de pensar e de se conhecer: no mundo africano o “natural” e o “sobrenatural” são realidades pertencentes ao domínio da vida cotidiana, com a diferença de que o mundo “natural” é o visível, enquanto o outro é invisível, mas com a mesma densidade de existência do primeiro. Débora J. R. Vargas, com base em Guaruba, explica:

a ideia principal da crença animista é composta de dois credos básicos: que as coisas possuem vida própria e que as almas podem migrar para outros objetos. Assim, a técnica ou estratégia da narrativa consiste em “dar uma dimensão concreta a ideias abstratas”, ou seja, representar uma ideia por meio de elementos materiais, de espíritos ou entidades ancestrais, dando a dimensão espiritual aos objetos materiais que o animismo impõe (GARUBA, 2012, p.244). No entanto, se essa técnica ou estratégia estrutura toda a narrativa, ela é denominada, de acordo com Garuba, como realismo animista: uma estratégia de representação do pensamento animista que, incorporado às práticas materiais e econômicas, reproduz na cultura e na vida social esse pensamento, tornando-se um produtor de efeitos nas diferentes áreas do conhecimento, como na literatura (VARGAS, 2018, p. 30)

O realismo animista é importante como teoria de análise tanto da caracterização da personagem principal, como também da ambientação do conto, da forma como a história vai sendo narrada e mesmo na recepção do leitor.

O REALISMO ANIMISTA EM A VIAGEM DE LUNA

A obra aponta para a emergência das características do realismo animista no conto, mas também aborda a necessidade de se conhecer e entender a magia como parte essencial da mundivivência africana. A narrativa começa com o narrador informando, ao seu leitor, que vai contar uma história que lhe foi contada há muitos anos: “Deixem-me que vos conte, tal como eu a ouvi, esta história misteriosa como a Ilha” (2016, p. 5). Há, nessa frase, a fala ancestral, a representação dos contos orais africanos que foram e são essenciais para a manutenção da ideia animista de seus povos. A importância da oralidade aparece em outro momento da história, entremeada nas relações de afeto, quando Diana, mãe adotiva de Luna, penteia o cabelo da filha e canta canções sobre histórias da ilha, ou quando João quer acalmar a amiga, que está com medo da tempestade, e lhe conta histórias. A presença da tradição oral entre o povo africano não apenas preserva o passado, como é índice de união das pessoas por meio de histórias que, ao atravessarem gerações, conservam as marcas identitárias do povo.

Luna surge das águas, empurrada por um golfinho que, mesmo sem enunciar uma palavra, sabe exatamente onde levá-la, depositando-a na areia. O espaço circundante parece compactuar com esse episódio: “Há três dias e três noites que a festa durava e a Ilha parecia *encantada* pela melodia da flauta, que a espaços acelerava o ritmo convidando à dança”, mas quando o golfinho surge, “a flauta vibrou frenética, como que antecipando um *evento surpreendente*” (2016, p. 6, grifos nossos). A flauta parece ter vida própria, mudando o ritmo em função das circunstâncias. A natureza adquire vida: a ilha reage de

acordo com a energia dos nativos, comemorando e vibrando ao som da flauta quando eles estão em festa, ou se retraindo e o vulcão rugindo, quando o nevoeiro a assola.

A figura do ancião é fundamental para se entender como ocorre o realismo animista na obra de Noronha: “Foi ter com o mestre Aquinides, o sábio, aquele que lhe ensinara a traduzir em letras aquilo que lhe ia na alma” (2016, p. 27). A importância dos anciãos, para a história, se justifica porque eles são os responsáveis por explicar a magia e ensinar a melhor forma de se lidar com ela. É através dos conselhos do ancião que o povo de Nweti recorre a Luna para conseguir se enxergar e se entender: “[Diana] Foi ter com o homem mais velho, o mais sábio de todos, que lhe disse que Luna era vidente e que nos seus olhos todos veriam aquilo que dentro deles se escondia” (2016, p. 17). A primeira pessoa a quem Luna recorre para pedir ajuda, em sua aldeia nativa, é o mestre Aqyinides, que desde sempre lhe ensinara a usar seu dom e a encaminhava para a resolução de qualquer problema. É por meio dos anciãos – na sociedade africana e no conto – que se fortalecem as ideias animistas, sendo através do conhecimento dos mais velhos que as sociedades africanas se moldam e se preservam.

O ancião pode ser considerado um *griot*, representante da fala ancestral (com sua autoridade e cenas rituais) e, de certa forma, sua voz continua germinando nas adivinhas, nos provérbios, nos mitos e mesmo nas narrativas que passam pelo processo tradutório e na (trans)figuração da escrita. [...]

Segundo Kabwasa (2010, p. 14-5), nessa visão africana de mundo, ligada à força vital, a velhice é uma etapa da existência humana a que todos aspiram, pois a crença na sobrevivência, na continuidade da vida e no culto dos antepassados privilegia os anciãos, que são o vínculo entre os vivos e os mortos. (WITTMANN, 2012, p. 84)

Temos ainda o poder de Luna de enxergar a alma das demais personagens como marca do realismo animista: “Luna, sem uma palavra, ia buscar aos rostos das pessoas a sua verdadeira face: desanuvia-

va-os de nuvens e devolvia-lhes a luz enquanto dentro dela as sombras que recolhia se amontoavam, crescendo sem forma” (2016, p. 17). Há uma transfiguração na imagem que Luna oferece às personagens da ilha. Elas vêem o reflexo de seu interior nos olhos da menina, que opera uma espécie de “limpeza” nesse processo, devolvendo, a cada uma, o seu melhor, “a sua verdadeira face” enfeitada, mas ela guarda as dores, as mágoas, os medos da comunidade, até não mais poder reter, em si, esses sentimentos tóxicos:

Um dia, doze anos volvidos sobre a chegada de Luna à Ilha, o Sol aproximava-se do solstício e a aldeia preparava-se novamente para a grande festa anual. À porta da gruta a multidão fazia fila, as mulheres murmuravam enquanto esperavam a sua vez de enfeitar-se no espelho dos olhos de Luna. Esta é que, de repente, numa vertigem, sentiu que se tornava mais pequena e os olhos tinham estalado. Olhando para o Céu, ainda tentou descortinar o nome de todas as ondas revoltas que dentro dela batiam de encontro ao seu peito, mas cegou. (NORONHA, 2016, p. 18)

A história mostra, como evento natural, o intercâmbio que há entre os elementos “mágicos” e aqueles passíveis de serem atribuídos ao viver cotidiano, humano. Observa-se a coexistência de ambos no mesmo espaço e tempo, além das influências que um pode causar no outro, seja o poder do dom permitindo que a população da Ilha se enxergue e veja sua alma nos olhos de Luna, seja a sobrecarga da menina devido ao uso desenfreado desse dom, causando a cegueira dela e o nevoeiro que se abate sobre a aldeia, que parece ter ficado tão cega quanto Luna.

O olhar fechara-se sobre si mesmo como um caracol metido para dentro da casca. E as sombras dos homens e mulheres que ela tinha guardado evolaram-se-lhe da vista, espalhando-se pela Ilha como um espesso nevoeiro. No cimo da ilha, o vulcão rugiu ameaçadoramente. Levada pelo pânico, a multidão debandou. Luna enfiou-se dentro da gruta, encolhida como se quisesse voltar para dentro do útero materno e fugir do mundo exterior.” (NORONHA, 2016, p. 18)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *A viagem de Luna* evidencia, por meio da magia, as relações sociais do povo de Nweti e os dilemas pessoais de Luna, servindo não só para o desenrolar da história, como também para o entendimento das personagens sobre si e sobre o outro. A identidade de cada um transparece nos olhos de Luna, mas essa questão também está presente nas referências aos costumes e à ancestralidade africana, marca identitária de um povo.

Para analisar a construção mágica do conto foi necessário utilizar a teoria do realismo animista, uma vez que só ela é capaz de abarcar a ideia de que há uma alma dentro de todos os seres, não só os humanos, e explicar as relações existentes entre o místico e o humano, entre mortos e vivos, entre olhos que refletem a alma e seus observadores. É a partir dessa visão anímica da realidade que se configura a forma de pensar, agir e se relacionar dentro de uma sociedade africana e, consequentemente, faz-se necessário estudar e analisar tais obras obedecendo e respeitando os seus meios de produção, antes de inferir essa realidade por meio de qualquer teoria ocidental.

REFERÊNCIAS

- NORONHA, Teresa. *A viagem de Luna*. Moçambique: Alcance, 2016.
- PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 13, p. 268-281, jan. 2015. Disponível em: <https://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023.
- SILVEIRA, Regina da Costa da; ZINANI, Cecil Jeanine Albert (Orgs.). *O insólito em sua constelação conceitual: análises possíveis*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- VARGAS, Débora Jael Rodrigues. Animismo africano: insólita força da natureza. In: WITTMANN, Tábita. *O realismo animista presente nos contos africanos*: (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

Realismo animista e protagonismo feminino em *A estranha metamorfose de Thandi*

REGINA MICHELLI

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

LARYSSA DA SILVA SANTANA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

o mundo é vasto e encerra um grande e eterno mistério.

Mauro Brito

INTRODUÇÃO, ACERCA DO TÍTULO

O conto de Mauro Brito *A estranha metamorfose de Thandi*, com ilustrações de Samuel Djive, narra as aventuras da personagem título, Thandi, cuja origem repousa na desobediência de sua mãe, Mbali, além de exaltar o amor entre as duas e a importância de aspectos culturais ligados à cultura africana. Mauro Brito é um jovem escritor moçambicano, ativista ambiental, nascido na cidade de Nampula, em 1990. O livro em análise é a sua terceira publicação potencialmente destinada ao público infantil: os dois anteriores são de poesia, *Passos de magia ao sol* e *O luminoso vôo das palavras*. Samuel Arão Djive é original de Maputo, designer gráfico, nascido em 1979.

O título da obra chama a atenção para a transformação da menina, uma metamorfose adjetivada como estranha: “Entende-se por metamorfose, em sentido restrito, a transformação física de um ser em que sua aparência original se modifica estruturalmente, transformando-se em outro ser da mesma espécie, de outra espécie ou materialidade” (MICHELLI, 2020, p. 282).

Na história, a mãe de Thandi, Mbali, come pó de argila, próprio para moldar o barro, durante a gravidez, resultando no nascimento da

criança com o corpo constituído de barro. O fato de possuir um corpo de barro faz com que ela encolha quando exposta à chuva: “O corpo cedia, como um pedaço de barro acabado de amassar. Era como se ela tivesse tomado uma poção e estivesse a transformar-se numa minúscula criatura” (BRITO, 2021, p. 11). A ideia da metamorfose se consubstancializa na mudança operada no corpo da menina de barro: os pés e as mãos diminuem de tamanho, a massa corpórea torna-se macia e modelável.

A mãe de Thandi havia sido orientada a não comer o pó de argila, o que ela fazia para diminuir os enjoos, acreditando que isso tornaria o bebê que carregava no ventre mais forte. Como havia dúvidas quanto à eficácia da mistura do barro aos legumes e cereais que ingeria, aconselhavam-na a abandonar a prática, mas ela não deu atenção aos avisos, o que, de certa forma, é uma infração aos códigos sociais da comunidade: “A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). Devido à desobediência, por não ouvir a voz das demais personagens, Thandi é a menina de barro: “Em caso de incumprimento, as consequências seriam gravíssimas. Eram as palavras do conselheiro que lhe vinham agora à memória” (BRITO, 2021, p.12). A mãe de Thandi sofre com o resultado de seu ato: por precaução, a filha não pode se molhar na chuva.

Ao ver sua filha diminuir, Mbali recorre ao conselheiro, que lhe recomenda recorrer a três mulheres sábias, as irmãs Zuri, Mahi e Umi, que nunca haviam visto alguém com a materialidade de Thandi. Com a serenidade peculiar à sabedoria, Zuri declara: “– Não desespere, o mundo é vasto e encerra um grande e eterno mistério. Olha que nem tudo se resolve e nem sempre há respostas. A natureza conhece os seus caminhos e não pergunta a ninguém, nem como nem quando” (BRITO, 2021, p. 23-24).

A metamorfose final de Thandi ocorre na ligação com a natureza, acusando a presença do realismo animista.

Este trabalho pretende analisar a presença do realismo animista, com base em Harry Garuba (2012), observando como a vida cotidiana está impregnada de “magia” e de respeito às origens, também representadas pelos mais velhos. Nas literaturas africanas, de modo geral, os acontecimentos da narrativa têm por base as crenças religiosas animistas do povo, centradas na relação com os antepassados, em que se incluem questões ligadas ao mundo dos vivos e dos mortos, apoiada ainda nos poderes existentes na natureza e mesmo no “sobrenatural”, que é percebido como natural:

Segundo o teórico Garuba, o animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos (2012, p.239). O que de fato prova que em África “a morte não desfaz os laços existentes na terra” (BAMPOKY, 2020, p. 6).

O termo realismo animista foi cunhado por Pepetela (PARADISO, 2015). Guaruba passou a utilizá-lo por entender que a expressão é a mais adequada para caracterizar uma tendência literária africana, frequentemente confundida com o maravilhoso ou com o realismo mágico, uma vez que, no contexto africano, o mundo “sobrenatural” coexiste no mundo natural.

No conto, o realismo animismo se faz presente pela crença no poder da natureza de moldar um ser - a menina de barro. Conforme afirma a professora Jane Tutikian (2006, p. 83-84, apud WITTMANN, 2012, p. 43, nota de rodapé), “ligada a essa realidade predomina o apego à terra, porque a terra, pelo sentimento que dela emana, é o elemento fundamental da identidade”. No realismo animista, a natureza contém forças transfiguradoras que dão alma (animam) a seres e objetos da realidade cotidiana, configurando-se, na visão de Guaruba, um conceito teórico próprio à cultura africana, em consonância com suas crenças e sua concepção de mundo, representadas no texto literário:

Portanto o que tentei fazer nessas notas foi esboçar a lógica do pensamento animista e então concentrar-me no que acredito ser sua principal característica: o contínuo reencantamento do mundo. Dentro da visão de mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material; (GUARUBA, 2012, p. 255)

O fato de Thandi ser uma menina de barro causa um estranhamento nas demais personagens, por nunca tal fenômeno ter acontecido naquele lugar, mas não há dúvidas sobre a sua veracidade. Mesmo com espanto, eles compreendem que a situação dela é complexa e que supera tudo aquilo que eles já viram, mas não deixam de acreditar que a metamorfose de Thandi realmente está acontecendo. Essa afirmação fica clara com a seguinte passagem: “As três ficaram admiradas com o que acabaram de ouvir. [...] – Nunca tivemos um caso semelhante. Mas vamos ver o que é possível fazer” (BRITO, 2021, p. 20).

Cabe ao leitor entender que tais fenômenos na narrativa fazem parte de um mundo em que o “sobrenatural” é palavra ausente, já que é no “real” que o visível e o invisível, bem como as relações anímicas e fetichistas, se interagem sem a dialética do mundo ocidental. Sobre o olhar do leitor, Petrov (2007: 676) aponta que essas narrativas construídas sobre “o imaginário ancestral, através da reivindicação de práticas e crenças animistas, dimensões mítico-mágicas” acabam por “provocar a emoção e estranheza no receptor educado em moldes ocidentais” (PARADISO, 2015, p. 272).

Se a menina é de barro, é verossímil que seu corpo “amoleça” com a chuva e, na obra, isso é vivido como verdade, de acordo com as crenças da tradição africana: “na cultura africana, o sobrenatural é natural” (WITTMANN, 2012, p. 12). Se a natureza é a mola inicial que define o ser Thandi, também será na natureza que ela vai encontrar a solução para o seu problema. O realismo animista fica evidenciado no conto quando a menina inicia a comunicação com as térmitas, o que

ocorre de forma natural na narrativa. E sua própria fala foi a estratégia (a “arma”) que ela utilizou para mudar sua situação.

Em *A heroína de 1001 faces*, Maria Tatar cita que “[...] as heroínas estavam habitualmente inclinadas para missões sociais, tentando resgatar, restaurar ou consertar as coisas, tendo as palavras como suas únicas armas” (2022, p. 49), missão que será explicada no próximo tópico.

O PROTAGONISMO FEMININO

Este trabalho também tem por objetivo analisar a personagem principal não apenas nas metamorfoses que vivencia, mas pelo protagonismo que assume na história, com base em Maria Tatar (2022), em *A heroína de 1001 faces*.

Na obra em análise, as figuras femininas são majoritárias. A história vai sendo trilhada por Mbali, as 3 senhoras Zuri, Mahi e Umi, e pela protagonista Thandi. As personagens deste enredo demonstram uma forte determinação, superando a dor, o medo, a angústia e o ressentimento. De acordo com a tradutora da obra citada, a professora Sandra Trabucco Valenzuela (2022, p. 32): “Reside aí um dos embates que alimentam as reflexões de Tatar: a mulher como heroína não é uma coadjuvante, uma sombra do herói ou uma figura apática que surge e desaparece, simplesmente, de uma narrativa mítica ou ficcional, mesmo que inspirada na realidade”.

O protagonismo feminino presente nesse conto caracteriza-se, inicialmente, pela configuração de Thandi: ela busca soluções, quando vê o celeiro alagado, interroga a mãe sobre a proibição de não pegar chuva, mas há também um protagonismo caracterizado por uma ambiência “mágica”. Thandi foi gerada a partir do barro, sendo assim, ela tem uma conexão com a terra e uma missão em relação à natureza. Algo que era maléfico a ela - não pegar chuva causa sofrimento à menina, além de colocar em risco sua sobrevivência -, torna-se benéfico posteriormente, a ela e à natureza, no caso da relação com as térmitas, uma espécie de cupim: “Lembra-te que o

nosso corpo é uma extensão da terra, embora tenhamos esta forma humana. E um dia a ela voltaremos em outras formas. Talvez haja alguma razão para ela ter nascido assim. Quem saberá?” (BRITO, 2021, p.24).

Maria Tatar aborda que há a jornada do herói e a missão da heroína. Thandi, a heroína da história, tem uma missão com a natureza, com a terra. Essa missão e conexão com a natureza a curam e a transformam de menina de barro em menina da chuva, elemento essencial à sementeira, à vida:

Ao menor sinal de chuva, Thandi animava-se e corria para a chuva a dançar, esperando pelas térmitas que se juntavam e ela, exibindo os seus passos de voo. Os vizinhos espiavam pelas janelas e pelas ombreiras. [...] Era mais do que voos, eram passos de dança que a Thandi bem dominava e lhes havia ensinado. Apesar da sua condição, ela continuava uma menina forte, talentosa e ágil. E dali em diante, os seus feitos viajaram pelo mundo e ela passou a ser conhecida como a menina da chuva. (BRITO, 2021, p.31)

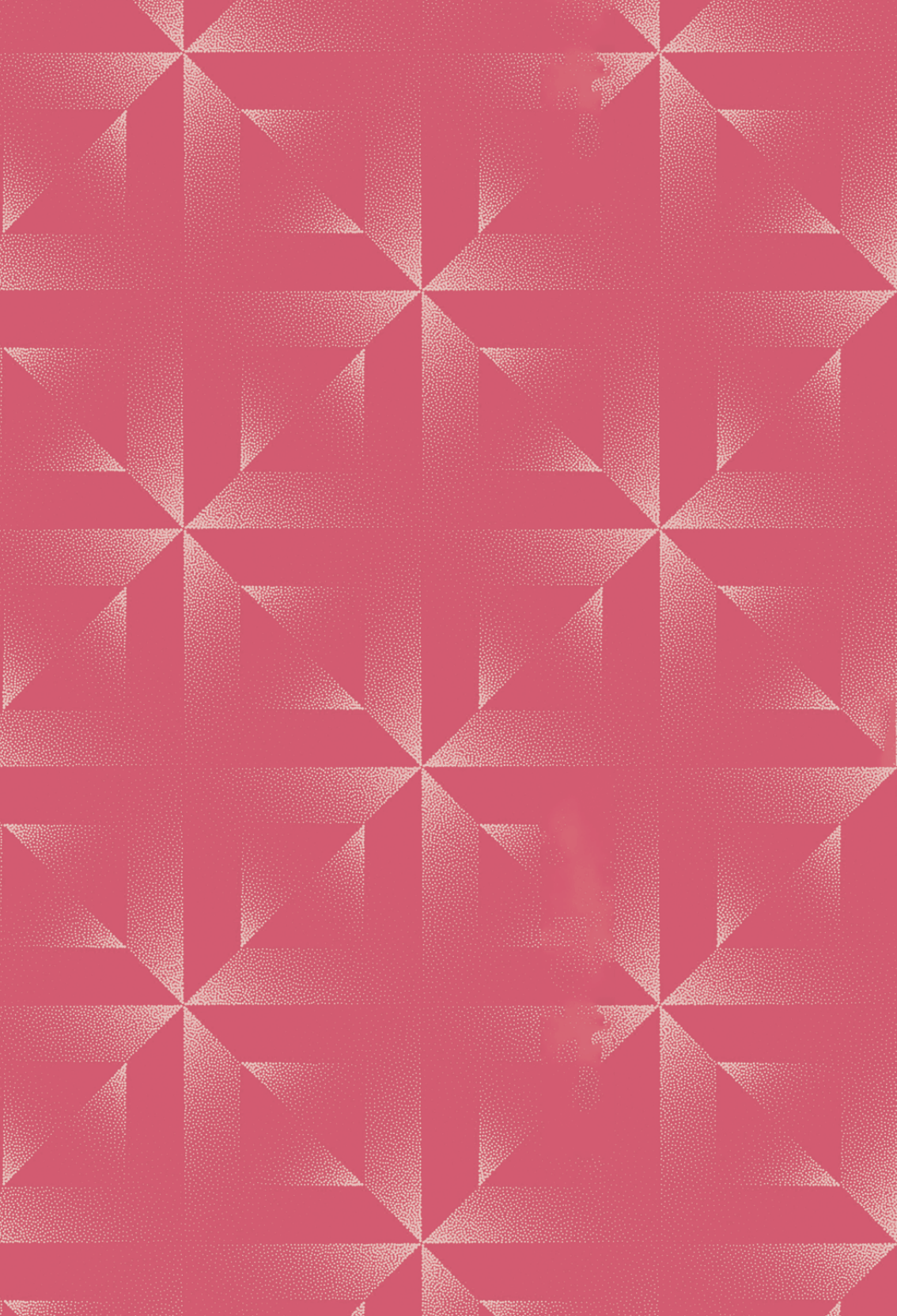
Indo contra os modelos tradicionais de conto de fadas, Mauro Brito cria uma nova narrativa e transforma Thandi em sua própria heroína. Desde o início no conto, Thandi ocupa esse lugar, quando resolve proteger o celeiro, onde havia diversos mantimentos que davam para uma boa temporada: “É preciso lembrar que era a vez de Thandi vigiar o celeiro, segundo a escala traçada por ambas. Que diria a sua mãe se tudo se estragasse? Iria repreendê-la, certamente. Não, ela seria uma heroína. Iria salvar a safra” (BRITO, 2021, p. 4-5). É ela que assume o lugar de heroína ao proteger o celeiro e é ela que alcança a sua própria cura ao entrar em contato com a natureza. Ela protege, oferece ajuda e é retribuída. Para Tatar (2022, p. 42), enquanto “a jornada do herói mapeia uma narrativa de busca, marcada por um aventureiro destemido que sai pelo mundo, a missão da heroína é algo muito diferente”, envolvendo o cuidado com o outro. O heroísmo feminino implica a realização de ações que revelam um comprometimento, seja com uma causa social ou uma personagem, trazendo auxílio, proteção, apoio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro apresenta a história de Thandi, a menina feita de barro, que não pode se molhar, sob pena de terríveis fatos acontecerem a ela, ainda que as personagens desconheçam a extensão dessa gravidade. A causa e a solução vêm impregnadas de explicações que transcendem uma racionalidade ocidental: os eventos perdem a aura de estranheza que provocam de início e passam a se inserir no cotidiano das personagens, sendo aceitos a partir de uma outra lógica, que reverencia a natureza e a sabedoria ancestral. A metamorfose de Thandi e a ambiência criada pelo realismo animista conduzem a narrativa, entremeada pela ligação amorosa entre mãe e filha, sem menção alguma à figura do pai, e pelo relevo à participação de personagens femininas, destacando-se o protagonismo da personagem título.

REFERÊNCIAS

- BAMPOKY, Providence. Das fronteiras do fantástico, do mágico ao realismo animista em Lueji: o nascimento de um império, de Pepetela. *Revista África e Africanidades*. Ano XII, n. 33, p. 1-9, 2020.
- BRITO, Mauro. *A estranha metamorfose de Thandi*. Ilustrações Samuel Djive. Maputo: EPM, 2021.
- GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução: Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, 2(19). p.235-256, 2012. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/707/532> Acesso em 15 set. 2023.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: HAMPATÉ BÂ, Amadou. *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- MICHELLI, Regina. Navegar pelos mares do maravilhoso é preciso: a metamorfose por mãos femininas nos contos da tradição. In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCIA, Flávio (Org.). *A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e leitores: reflexões críticas e práticas leitoras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, p. 279-310.
- PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 13, p. 268-281, jan. 2015. Disponível em: <https://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023.
- TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.
- VALENZUELA, Sandra Trabucco. Prefácio à Edição Brasileira. In: TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022, p. 31-38.
- WITTMANN, Tábita. *O realismo animista presente nos contos africanos: (Angola, Moçambique e Cabo Verde)*. 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.



Contos da tradição oral africana: da literarização da oralidade à oralização da literatura

MÁRCIA EVELIM DE CARVALHO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

INTRODUÇÃO

O conto da tradição oral ou conto popular é o instrumento narrativo africano por excelência, por ser o gênero literário que possui a forma adequada para preservar e retratar a cultura do povo africano, não só por apresentar homogeneidade de traços definidores, mas por suas temáticas estarem ligadas a problemas universais da condição humana, o que faz com que seja também um gênero de resistência, já que permanece vivo e atravessa várias gerações.

Este artigo pretende analisar um conto da tradição oral do povo Zulu, da África do Sul, em duas versões, impresso em coletâneas de contos africanos: a versão da escritora Gcina Mhlophe, de origem sul-africana e a de Júlio e Débora D’Zambê, afro-brasileiros.

Dessa forma, o artigo pretende investigar a identidade e variabilidade de um conto da tradição oral africana em seu processo de literarização da oralidade, bem como apontar caminhos para um possível retorno do conto à oralidade, em sua enunciação, ou seja, a oralização da literatura.

Gcina Mhlophe é escritora sul-africana, ganhadora de vários prêmios literários entre eles o Sony Award para Radio Drama da Radio BBC Radio Africa pela história “Você tem visto *Zandile*?”.

Júlio e Débora D’Zambê são de São Paulo, ambos formados em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Estudaram música e se tornaram professores de Arte. Desenvolvem juntos o proje-

to *Sansakroma*, em que escrevem, ilustram, cantam e contam histórias pelo Brasil afora e em muitos outros países.

Na coletânea de Gcina Mhlophe, o conto analisado é intitulado de Mazanendaba. Além deste conto (o primeiro do livro) a coletânea apresenta mais 9 contos sul-africanos: Como a tartaruga conseguiu ser respeitada; O sonho de Kasanko; Jabulani e o Leão; Khethiwe, rainha da imbira; O leão e seu telhado de sapé; O presente do leopardo; Lungile; O crocodilo e o coração do macaco e Nanana bo Sele Sele. Gcina enfoca, no título da coletânea, o nome do continente de onde originam as histórias (Histórias da África).

Já na coletânea de Júlio e Débora D’Zambê o mesmo conto é intitulado de A concha das histórias. A coletânea possui mais 2 contos: Como o criador fez surgir o homem na terra e As sete cabeças. Os autores preferem focar a etnia, no título da coletânea (Como o criador fez surgir o homem na terra e outras histórias da tradição Zulu).

Como muitos outros contos africanos, por serem da tradição oral, este conto sofreu o que chamamos de literarização da oralidade, ou seja, surgiu no contexto oral e foi traduzido para o contexto escrito, passando a ser nomeado de oratura ou oralitura, uma reinvenção da oralidade e da escrita. Esse processo colabora com a fixação do conto, já que, à medida que os textos orais são reproduzidos, são também modificados, o que comprova a sua variabilidade.

Sendo assim a oralitura se difere da literatura oral, como é conhecida a produção verbal das civilizações da oralidade que não foi escrita e que tem vida na memória de seus contadores. Entretanto, o fato dessa produção oral ser também chamada de literatura colabora para enaltecer a consciência poética da linguagem comum, tanto na cultura oral, como na escrita.

As duas coletâneas que trazem o conto analisado, em seus prefácios, fazem referência aos mais velhos como mantenedores das histórias pas-

sadas de geração a geração, característico das várias etnias do continente africano. Na tradução de Júlio e Débora D’Zambê essa referência aparece de forma impessoal, visto que os autores não se referem a nenhum idoso específico, mas ao papel do griô e sua prática cultural, na etnia Zulu da África do Sul, mais especificamente na comunidade de Durban:

[...]quase todas as noites, as crianças se reúnem perto de uma fogueira para ouvir histórias bonitas, estranhas – e até assustadoras – de seu povo. Elas costumam ficar de olhos arregalados, ouvidos bem abertos, corações em sobressalto, aguardando ansiosas a chegada “dele”, do “mais velho”, o “avô”, um homem alto, de pele escura, olhos grandes, barba e cabelos brancos, que usa uma roupa comprida, azul cintilante, com um lindo bordado cor de prata e sandálias de couro. No pescoço, carrega vários colares de todas as cores, na mão direita, um cajado todo entalhado em madeira. Ele chega bem devagar, apoiado em seu cajado, senta-se sobre um pequeno tronco de árvore, respira bem fundo, olha ao seu redor e, serenamente, inicia a contação. (D’ZAMBÊ, 2009, p. 3).

O termo griô designa os contadores de histórias em África, responsáveis por preservar o patrimônio cultural oral e é usado em especial pelos povos da África ocidental ou subsaariana, berço dos griôs, tendo se espalhado por todo o continente.

No prefácio da coletânea da autora Gcina Mhlophe, a aproximação com os mais velhos se dá na rememoração da figura de sua avó, primeira pessoa a lhe contar histórias e despertar sua imaginação, com quem aprendeu a “gostar da linguagem e a reconhecer o seu poder” (MHLOPHE, 2007, p. 5).

Essa é a primeira grande diferença entre os autores das duas coletâneas. O conto narrado pela escritora africana traz com ele a experiência de quem ouviu da própria avó e que se encontra como integrante dessa cadeia de transmissão oral, enquanto a outra versão não.

Gcina, portanto, se preocupa com a palavra no seu contexto de enunciação oral originário, chegando a dizer que nem sempre consegue dizer tudo o que ouviu, na língua inglesa que fala, mas que isso não a

impede de contar as maravilhosas histórias, que ouviu da avó, e compartilhar com os outros a riqueza do imaginário de seu povo, como relata:

Algumas delas ouvi na minha infância e podem ser encontradas em várias partes do mundo, em diferentes versões. Isso prova que contar histórias foi a maneira encontrada pelos homens para entender e dar sentido aos mistérios da vida. (MHLOPHE, 2007, p. 5).

A autora nos fala na capacidade das histórias da tradição oral correrem mundo em suas várias versões, afinal elas seguem suas rotas, mudam de roupagem, mas continuam resistindo e atravessando fronteiras (MACHADO, 2004), como é o caso do conto em análise.

Outra preocupação de Gcina descrita no prefácio de sua coletânea é a de saber se na contemporaneidade ainda há lugar para essas antigas histórias, o que faz com que a própria autora afirme que sim e justifique o porquê, já que são histórias de fácil divulgação que podem ser interpretadas de “vários modos por pessoas de diferentes idades e de diversas culturas, porque transmitem o conhecimento de que elas necessitam” (MHLOPHE, 2007, p. 5). Isso acontece por apresentarem temáticas referentes a condição humana, o que, provavelmente, seja o motivo de resistirem no tempo, como já foi falado.

IDENTIDADE E VARIABILIDADE NO CONTO EM ANÁLISE

Em seu livro “Literarização da oralidade, oralização da literatura”, Derive (2015) nos mostra que existe uma corrente de pesquisadores que estudam o conto da tradição oral, apoiados em uma base científica, que se preocupam em analisar os “sentidos culturais profundos do conto africano, seja a partir de textos isolados, seja a partir de corpus” (p. 43) constituído por uma base étnica, por um tema comum, por um motivo, por características semelhantes, por elementos figurativos ou simbólicos, por uma transgressão de uma norma, dentre outros.

Essa corrente se baseia em uma abordagem de perspectiva etno-linguística, ou seja, analisa o funcionamento dos textos no seu meio de origem, a partir do texto em língua original, o que enaltece seus valores simbólicos, ou ainda, do ponto de vista de sua oralidade, onde há interesse por sua variabilidade, “dão ênfase a noção de performance e buscam caracterizar a especificidade cultural do estilo oral” (p. 44). É pelo viés dessa perspectiva que faremos a análise do conto escolhido ao analisarmos elementos referentes a sua identidade, variabilidade e elementos simbólicos.

O conto Mazanendaba (MHLOPHE, 2007) / A concha das histórias (D’ZAMBÊ, 2009) apresenta a história de uma mulher que vivia feliz com o marido e os três filhos numa aldeia africana até o momento em que os filhos pedem para ouvir histórias e ela e o marido percebem que não têm histórias para contar a eles. A mulher resolve sair a procura de histórias, interroga vários animais no caminho, mas só encontra o que procura num reino, localizado no fundo do oceano.

Ao ser literarizado, o conto da tradição oral africana sofre vários fatores de despersonalização: mudança do suporte físico e do contexto de enunciação (estilística de enunciação); mudança da língua de origem e mudança do conteúdo em si, de uma linguagem oral para uma linguagem escrita. Isso quer dizer que, nessa transposição, pode perder ou modificar elementos do seu contexto de património folclórico para se adequar a seu novo suporte. O desaparecimento de fórmulas tradicionais de abertura e de conclusão; o desenvolvimento da descrição na narração, a modificação para um estilo de linguagem mais elaborado; uma importância maior a psicologia dos personagens; ao valor referencial dos cenários e ao discurso e comentário do narrador, são alguns deles. (DERIVE, 2015).

Sendo assim, não se sabe ao certo qual a versão primeira de um conto da tradição oral, por se tratar de contos produzidos no contexto oral africano. Muitos deles foram literarizados e fixados em antologias de textos, por volta do século XIX e XX, reproduzidos de memória, sem a ajuda de um gravador, o que contribuía para que não houvesse fidedig-

nidade e apenas se aproximassem do texto original. Assim, como não se sabe ao certo qual a versão original, um conto da tradição oral será sempre um reconto, levando-se em conta o seu princípio de variabilidade.

Muitas vezes a oralitura pode apresentar elementos que têm a função de restituir a personalização do conto de origem, o que vai depender da política de edição do texto e de sua tradução, se vai se preocupar em preservar o estilo oral, fazendo da oralitura um simples meio de comunicação ou se vai criar uma obra pessoal com sua própria identidade. (DERIVE, 2015).

Nesse sentido, o conto em análise, em suas duas versões, faz menção a sua referência étnica e/ou cultural, na indicação do contexto sociopolítico, geográfico ou étnico, no título da coletânea, bem como, o enxerto de expressões e/ou palavras no texto e no nome da personagem, em que são conservados a grafia na língua vernacular.

A variabilidade entre as duas versões fica por conta do nome da mulher protagonista do conto – Mazanendaba, para Gcina e Manzanadala, para Júlio e Débora D’Zambê –; dos animais que ela encontra no caminho; do animal que a leva ao fundo das águas; do nome do Reino; dos presentes recebidos por ela e do aparecimento de palavras na língua zulu, como veremos a seguir.

As duas versões do conto iniciam com uma abertura típica dos contos da tradição oral, espécie de fórmula mágica que introduz o leitor no universo ficcional e que colabora para a criação de imagens internas no ouvinte, a partir da linguagem verbal:

Há muito tempo, um tempo tão distante que já não é mais importante lembrar exatamente quando, as pessoas viviam em pequenas aldeias ao redor do mundo. (MHALOPHE, 2007, p. 07).

Muito tempo atrás, quando o homem começou a caminhar pela Terra, vivia na África, no lugar onde hoje chamamos África do Sul, um casal [...] (D’ZAMBÊ, 2009, p. 10)

Após a abertura, cada uma das versões do conto apresentam o lugar e os personagens da história, bem como seus dons e práticas diárias. A estrutura narrativa ou plot dramático da história é quebrado quando a mulher sai a procura de histórias para contar aos filhos.

Na transcrição da autora africana a mulher encontra com uma lebre, uma mamãe babuíno e seu filhote, uma serpente, uma coruja, um elefante, uma águia e um golfinho, animal que a leva ao Reino das Águas Profundas do Oceano, para se encontrar com o Rei e Rainha Espírito, enquanto na dos autores afro-brasileiros não aparece a serpente e há alternância no animal que a leva ao encontro do Reino do Espírito do Povo.

A versão de Júlio e Débora D’Zambê apresenta duas citações na língua zulu, uma das línguas faladas na África do Sul: na fala das crianças pedindo para ouvir histórias: “- *Mama si funa izindaba!* (Mamãe, queremos ouvir histórias!)” (D’ZAMBÊ, 2009, p. 12) e no agradecimento da mulher ao elefante: “*Ngiya Bonga Ndlovu!* (Muito obrigada!)” (D’ZAMBÊ, 2009, p. 16), grafadas em itálico, seguidas da tradução no próprio texto. Além disso também há referência a um rio da região, rio *Tugela*, onde a águia aparece.

Na versão de Gcina há referência, na língua zulu, a um animal da região, o *kudu* e alguns cumprimentos como, *sawubona*, que quer dizer, você é importante para mim, com tradução e explicação em nota de rodapé da página. Também aparecem outras ocorrências na língua original como *Kwesukesukela*, que quer dizer, era um vez, há muito tempo... e *cosi*, estamos prontos para ouvir, com significado no corpo do texto.

Um outro aspecto importante é o papel que a mulher exerce nas duas versões, quando sai de casa para procurar as histórias e deixa o marido cuidando da casa e dos filhos, ao que tudo indica modificado pelo contexto atual, já que esse não é um comportamento característico da cultura zulu.

Além disso, a fala da mamãe Babuíno ao ser questionada se tinha histórias para contar representa uma metáfora ou crítica a sociedade moderna, como vemos nas duas versões:

Você quer me convencer de que os filhos dos humanos têm mais problemas do que os nossos? Vocês lhes dão casa para morar, roupas para vestir e comida para comer e, ainda por cima, eles querem histórias? *Hayi*, que sorte a minha não ser mãe de humanos! (MHLOPHE, 2007, p. 8)

Você acha que tenho tempo para contar histórias? Tenho que cuidar da casa, da segurança dos filhos e do alimento. Ainda bem que não sou um humano para me preocupar com coisas bobas! – grita a mamãe Babuíno. (D’ZAMBÊ, 2009, p. 15).

Ainda falando de metáforas e simbologias no conto em análise a presença do Reino das águas profundas do oceano (MHLOPHE, 2007) ou Reino do Espírito do Povo (D’ZAMBÊ, 2009), lugar onde a protagonista encontraria todas as histórias para contar a seus filhos pode representar um mergulho no inconsciente, onde se encontram guardadas nossas histórias, como reproduzido na fala das pessoas para quem a autora africana narra, no prefácio da sua coletânea:

[...] essa história me fez pensar que as respostas que procuro para minhas perguntas estão dentro de mim, lá no fundo. Sinto que estão nas profundezas do oceano, do oceano que é o meu coração e a minha alma (MHLOPHE, 2007, p. 5).

Sendo assim, a concha, no conto, representa o objeto mágico ou simbólico que “guardava incontáveis histórias...tantas que toda vez que ela quisesse a concha lhe contaria uma nova” (MHLOPE, 2007, p. 11) ou “sempre que quiser, coloque esta concha no ouvido e ouvirá lindas histórias” (D’ZAMBÊ, 2009, p. 21), o que reitera o valor universal dos contos da tradição oral africana.

A TENTATIVA DE ORALIZAÇÃO DO CONTO MAZANENDABA (MHLOPHE, 2007), LIDO EM VOZ ALTA, EM MEDIAÇÃO PERFORMÁTICA

Quando um conto da tradição oral é literarizado a oralidade se faz presente através da mimese (reprodução fiel do discurso) e/ou da variabilidade, o mesmo podendo acontecer no ato da enunciação.

No conto lido no livro, em voz alta, o princípio da mimese atua de forma mais intensa, já que o texto é proferido/lido com as palavras do autor (e não do contador), o que faz com que sofra pouca variabilidade e se mantenha mais fiel ao conto coletado na tradição oral.

Dessa maneira, cabe ao enunciador escolher se ao proferir um conto da tradição oral deve transformá-lo em um outro texto, ao manter nele o princípio da variabilidade ou preservá-lo mais próximo do contexto original.

Entretanto, sabe-se que ao passar do oral para o escrito, o conto da tradição oral já é modificado, tanto em sua estrutura física, como em suas condições naturais de enunciação, o que caracteriza sua estilística da enunciação. (DERIVE, 2015). De todo modo, quando o narrador faz a enunciação de uma oralitura, seja ela lida num livro em voz alta ou oralizada, ele aproxima novamente esse texto de seu contexto de produção originário.

O conto em análise é um dos seis contos utilizados por mim em oficinas de narração de contos-recontos da tradição oral africana, em mediação performática, como parte de minha tese de doutoramento, com um grupo de graduandas do curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Piauí, minhas copesquisadoras. A enunciação do conto foi feita através de mediação performática, com a leitura no livro, em voz alta.

Sendo assim, a leitura em voz alta para o conto se justifica pela escolha desta pesquisadora em narrar o texto exatamente como foi literarizado(a) pelo autor(a), a fim de haver pouca variabilidade e as marcas de seu contexto de produção serem mais bem conservadas.

Na mediação performática há a criação de uma ambiência para a preparação do conto a ser lido no livro, em voz alta, no momento que antecede a leitura, bem como no momento posterior a narração do conto, ampliando seu efeito no público ouvinte. Dessa forma são introduzidos alguns elementos que ajudam a criar identificação cultural com o contexto do conto e permitam uma maior sensibilização à audiência.

No conto em questão, para o momento que antecede a sua leitura foi introduzido um som instrumental de água do mar com os participantes deitados, de olhos fechados, para a escuta. Após alguns minutos de relaxamento o conto foi lido, em voz alta, utilizando a prosódia e o uso de instrumentos musicais para auxiliar a narração.

Seguindo a orientação do Roteiro de Leitura Pública, do Instituto Ecofuturo (2014) todo o texto foi marcado com símbolos, estabelecidos por uma legenda, que representavam a dinâmica da leitura e o ritmo a ser seguido. Mais rápido, mais lento, pequena pausa, fazer um som com um instrumento, introduzir uma melodia, foram alguns deles, o que contribuiu para criar um espaço de enunciação ressignificado (diferente da enunciação primeira), já que nele foram incluídos outros elementos, além da voz.

Essa forma de narrar, em mediação performática, acaba contribuindo para a construção de imagens internas no público ouvinte, por não se tratar de uma simples leitura do texto, mas por levar em conta a linguagem verbal, sonora e corporal que atravessa a narração. O novo contexto de enunciação cria a ilusão de que o narrador e o ouvinte da comunicação oral compartilham um mesmo ambiente ritualizado.

No momento posterior a escuta do conto uma grande concha circulou pela roda das participantes. Cada uma delas teria de levá-la ao ouvido e deixar sair os ecos e atravessamentos que a história deixou, permitindo que este elemento simbólico do conto, agora materializado, agisse como objeto disparador de suas histórias de vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora as duas versões do conto apresentem pouca variabilidade entre elas e ambas prezem por manter elementos que provoquem efeitos de identidade cultural africana em suas traduções, podemos perceber na análise que o contexto do autor/tradutor interfere na sua oralitura, tanto no modo de narrar, como no projeto gráfico como um todo.

Nota-se que na tradução da autora africana, Gcina Mhlophe, intitulada *Mazanendaba* (2007), a narrativa apresenta-se um pouco mais detalhada, importando muito mais o texto em si, o ato de narrar a história, do que a ilustração do livro, o que pode ser justificado tanto pelo contexto de oralidade em que a autora viveu, como relata em seu prefácio, como por sua proximidade com a tradição, já que são histórias do seu país de origem.

Já na tradução dos autores afro-brasileiros Júlio e Débora D’Zambê, *A concha das histórias* (2009), há uma maior preocupação com o contexto e público alvo a que se destina o conto, tornando-o mais voltado para uma intenção pedagógica, tanto no modo de narrar, mais objetivo, como no apoio maior de ilustrações, o que justifica a premissa de que “alguns autores modificam muito conscientemente seus textos para dar-lhes outra fisionomia cultural [...] a busca de outro público [...] em função de um projeto ideológico próprio do escritor” (DERIVE, 2015, p. 89) ou de uma política cultural adotada nas edições, mesmo que mantenha alguns elementos da tradição da oralidade, na maioria das vezes, baseados em arquétipos universais.

De todo modo, a transcrição de um conto da tradição oral para sua oralitura só tem valor, quando sua mensagem original é “[...] reatualizada e ajustada aos problemas contemporâneos” e “[...] permita ao leitor entender um pouco melhor a natureza dos males que os assombram” (DERIVE, 2015 apud DADIÉ, s/d, p. 90), como vimos no conto em análise.

Portanto, esta análise comprova que a prática da narração de contos da tradição oral africana amplia os horizontes do(a) leitor(a), uma vez que é transportado(a) para o espaço cultural do outro e pode experimentar costumes e tradições de um povo com um forte valor simbólico, cultural e universal, o que facilita a compreensão de uma outra cultura e promove diálogos interculturais.

Para isso, é importante que o enunciador da oralitura tenha consciência de que o discurso que atravessa um conto da tradição oral africana é pautado por códigos culturais, não somente linguísticos, o que se faz necessário que conheça algumas peculiaridades referentes ao contexto originário de produção do conto narrado. Esse cuidado ajuda o enunciador do conto a se apropriar melhor de seu conteúdo, bem como de recuperar muito do que se perdeu da sua originalidade e expressão cultural na transcrição do oral para o escrito, em sua nova enunciação. Assim, passa a reafirmar a ambiguidade presente nessas oralituras, seja o conto narrado oralmente ou lido num livro, em voz alta, fazendo da oralidade um texto escrito e do escrito um texto oral.

REFERÊNCIAS

DERIVE, Jean. *Literarização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: Viva Voz, FAE/UFMG, 2015.

D’ZAMBÊ, Júlio. *Como o criador fez surgir o homem na terra e outras histórias da tradição Zulu*. São Paulo: Mundo Mirim, 2009.

FERREIRA, Maria Betânia. *Roteiro de Leitura Pública*. São Paulo: Instituto Ecofuturo, 2014. Disponível em: <http://www.ecofuturo.org.br>

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MHLOPHE, Gcina. *Histórias da África*. São Paulo: Paulinas, 2007.

A alteridade da criança em *Caçadas de Pedrinho*

WÍLITON JOSÉ DE ARAÚJO MARTINS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

INTRODUÇÃO

*[...] só em raro ela perguntava, por exemplo:
— “ele xurungou?” — e, vai ver, quem e o quê,
jamais se saberia. A menina de lá,
Guimarães Rosa*

*A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio, do que do cheio.
Falava que vazios são maiores e até infinitos.
O menino que carregava água na peneira,
Manoel de Barros*

*Todas as pessoas grandes foram um dia criança, mas poucas se lembram disso.
O Pequeno Príncipe.
Antoine de Saint-Exupéry*

Muitas pessoas cresceram lendo, ouvindo ou vendo as histórias do “Sítio do Picapau Amarelo” (1921), do paulista Monteiro Lobato (1882-1948). E desejaram ter primos como Narizinho e Pedrinho, ter uma boneca feito Emília e viver aventuras fantásticas como as inclusive testemunhadas por dona Benta e tia Nastácia. O que poucas pessoas sabem é que o escritor, com tal universo, impactou positivamente a literatura infantil brasileira.

De forma geral, com as suas narrativas, Monteiro Lobato proporcionou fuga, fantasia e, sobretudo, voz às crianças. Em *Sítio do Picapau Amarelo*, os “miúdos” são os protagonistas, são quem o público acompanha.

Apesar dessa visibilidade à criança em Lobato no século XX, o ser infantil só foi “compreendido” no decorrer da história. Começando pela verificação de dois vocábulos normalmente usados quando se fala nesse grupo social: “infância” tem origem etimológica no termo “infante”, que significa sem fala e “criança” é oriundo de criação e significa aquele que se cria (GOMES, 2015). Essas definições, como se pode ver, são insuficientes para dar conta do universo pueril.

Na Idade Média, nos séculos XIV e XV, as crianças eram vistas como adultos em miniatura e misteriosas. As suas peculiaridades não eram percebidas e os “pequenos”, selvagens em relação aos “grandes”, precisavam ser vigiados. Já no período da Revolução Industrial, nos séculos XVI e XVII, as crianças passaram a ser vistas como sujeitos com necessidades e que precisavam ser educados, para reproduzir a família e a realidade social. Nesse momento, os indivíduos infantis passaram a ser cuidados, e as relações com eles passaram a ser relativamente afetivas. Mas, somente no século XX, a criança foi reconhecida como sujeito ativo e de direitos (GOMES, 2015).

Apesar dessa evolução na concepção de criança, a infância continua incompreendida e negligenciada por parte dos adultos, inclusive por algumas instituições de ensino. Essa realidade é visível, por exemplo, com o tempo de inúmeras crianças preenchido com ensino, trabalho e/ou ajustamento social – que, se não sufocam, colocam em segundo plano as vivências de uma infância saudável.

A criança é um ser ativo, autônomo, de direitos e produtor de cultura. Pode ser incoerente para adultos, mas é plenamente coerente para si mesma e/ou para outras em igual condição. Quando colocada diante do adulto, percebe-se as suas peculiaridades, portanto a sua diferença, heterogeneidade, a sua condição de “outro”. Gouvêa (2007) e Larrosa (2006) chamam tal diferença de “alteridade” e defendem que esta se compõe na linguagem.

Sob esse contexto, em especial o de que Monteiro Lobato deu voz à criança na sua obra, objetivamos apresentar uma análise da criança retratada em “Caçadas de Pedrinho” (2016), buscando, ainda, refletir sobre a escrita do autor na literatura infantil nacional. Para tanto, a análise se ancorou em teóricos como Coelho (1984), Gouvêa (2007), Lajolo (2001) e Larrosa (2006).

METODOLOGIA

Para possibilitar a investigação pretendida, inicialmente, foi realizado um estudo concernente à criança, procurando acessar trabalhos acadêmicos que tratassem sobre a concepção histórica e a cultura da criança. Nesse sentido, foram bastante proveitosos os textos de Gomes (2015), Gouvêa (2007) e Larrosa (2006).

Além disso, foi feita uma pesquisa sobre Monteiro Lobato, contexto de publicação e sua produção artística, observando em especial o que dizem críticos do seu trabalho, como Lajolo (2001) e Coelho (1984). Essa etapa nos ofereceu suporte para analisar, de maneira produtiva e adequada, *Caçadas de Pedrinho*.

Na sequência, realizamos a leitura do texto em foco, analisando os sentidos construídos e, sobretudo, a imagem que se formava da criança temática e esteticamente. Frisamos que, nesse instante, foi interessante revisitar ditados e contos populares, uma vez que alguns foram incorporados ao texto.

RESULTADOS

Segmentamos essa seção em duas partes. Na primeira, apresentamos uma análise mais voltada para a representação infantil em *Caçadas de Pedrinho*, em que discutimos a caracterização das crianças na obra. Na segunda, refletimos sobre a forma do texto de Lobato, buscando evidenciar a influência do público leitor na composição textual do autor.

Em *Caçadas de Pedrinho*, Monteiro Lobato constrói a criança em sua alteridade, isto é, em sua diferença em relação ao adulto, com suas peculiaridades. Essa alteridade se mostra na temática, como procuraremos demonstrar, assim como também na forma do texto. Fabricada tendo em vista o seu público em potencial, a obra lobatiana apresenta atributos como bom humor, apresentação dinâmica dos acontecimentos, ausência de reflexões e explicações demoradas, incorporação de elementos do folclore e da fantasia, antropomorfização e vocabulário acessível.

Uma característica infantil bastante visível em toda a obra é a **energia/ disposição**. Quem convive ou já conviveu com crianças sabe o quanto são ativas e inquietas. É por isso que, quando precisam ficar quietas, o tempo demora tanto a passar. Elas sempre estão à procura do que fazer e, se tiverem companhia, acham melhor ainda. Esse traço enérgico se expressa em *Caçadas*, por exemplo, quando Pedrinho, ao descobrir que tem uma onça no Capoeirão dos Taquaruçus, se dispõe a caçá-la. Ele conversa sobre isso com Narizinho e, em seguida, ambos chamam o Marquês, o Visconde e a Emília, para participarem da aventura. Pedrinho chama direta ou indiretamente os outros porque criança não gosta de desenvolver atividades sozinha. Gouveia (2007) fomentaria essa leitura dizendo que a criança precisa formar pares para realizar tarefas, principalmente as inéditas. Isso explicaria o motivo das crianças sempre se aventurarem em conjunto – formando um plural de singulares.

É interessante acrescentar que as crianças, para caçarem a onça, passaram dois dias em preparativos. O narrador diz que “Pedrinho levaria uma espingarda que ele mesmo tinha fabricado escondido de dona Benta, com cano de guarda-chuva e gatilho puxado a elástico. Estava carregada com a pólvora de alguns pistolões sobrados da última festa de São Pedro” (2016, p.24). É possível ver aqui, além do planejamento, o trabalho, o movimento, geralmente, a energia investida pela criança na jornada. Gouvêa (2007) diria que esse trabalho da criança

é parte da sua busca pela perfeição/ pelo belo. É inegável que há, em alguma medida, arte em Pedrinho para ele confeccionar sua arma.

Nesse mesmo trecho, também é visível a **imitação** característica da criança. Foi imitando a arma do adulto que Pedrinho fabricou a sua arma. Mas ela não é uma cópia fiel. Nem mesmo o manuseio da arma, por parte do menino, é um espelho exato do manuseio do homem, pois o narrador conta que Pedrinho estava “[...] espichando no ar a espingarda como se fosse espada” (2016, p. 26). Não obstante, sob esses recursos, há uma imitação ainda mais significativa: a de caçador. Pedrinho sabe que tem gente que mata onça (2016, p. 22). Segundo Gouvêa (2007), a imitação serve à criança para que atribua significado às coisas do mundo “do adulto”.

A **imaginação**, por sua vez, é uma característica tão marcante da criança que não é à toa que a imaginação se expresse tanto em *Caçadas*. Ela parece se expressar não só nos eventos, como também na paisagem rural do sítio. Ela carrega o espaço de sentidos espirituais, tornando-o um espaço-brinquedo ou brincante. Poderia ser só um sítio, com uma casa larga, poucas pessoas, animais, hortas e pés de fruta. No entanto, ele vai muito além dessa expectativa, como mostra o narrador ao se aproximar da criança.

A paisagem vista é de um meio rural onde tudo pode acontecer: animais, insetos, sabugo de milho e boneca de pano podem falar, animais podem planejar um ataque contra a humanidade e animais de outro continente (o rinoceronte, nesse caso), personagens do folclore e dos contos de fada podem atravessar a porteira do sítio. Ou seja, é um lugar mágico. E ele o é porque as crianças brincam com esse/ nesse lugar. A imaginação aí desmorona a parede que separa a realidade da fantasia. Isso explica, em *Caçadas de Pedrinho*, ocorrências como o rinoceronte soltando o verbo e a invasão das onças à casa de dona de Benta.

A imaginação parece ser suplementada pelo isolamento do lugar, afastado das agitações e distrações do meio urbano; e pelos adul-

tos do sítio, que são pessoas mais velhas e tendem a deixar as crianças mais livres. A propósito, na primeira versão de “A menina do Narizinho Arrebitado” (1921), dona Benta é descrita aos leitores, ainda que sob o humor do narrador, como tendo mais de setenta anos, “catacega” e “jururu”, o que “explicaria” fantasia reinante dos netos. A imaginação cria possibilidades além do real e, como a imitação, ajuda a criança na compreensão do mundo (GOUVÊA, 2007).

Acima mencionamos o verbo *brincar*. A **brincadeira** consiste em um dos traços mais distintivos da criança, uma vez que só ela brinca, ou pelo menos só a criança visivelmente brinca. Por causa disso, quando o personagem kafkiano Gregor Samsa, de “A metamorfose” (1997), brinca, o associamos imediatamente à criança. Em Caçadas, inclusive, há um momento em que dona Benta sai depressa do carrinho de cabrito de Emília, onde brincava, ao ver que poderia ser “flagrada” e julgada por outros adultos.

Como já dito, as crianças brincam com o/ no sítio de modo que o transforma. Nesses instantes, forjam e manipulam materiais inventivos como pernas de pau, “armas”, granadas de vespas etc. Gouvêa (2007, p. 120) aponta que “[...] A criança não pensa o mundo para expressá-lo na brincadeira, mas o significa através dela[...]”. Ou seja, os pequenos, quando brincam, não têm compromisso com a realidade, mas o ato lúdico pode contribuir significativamente para que eles entendam o real. O ato de brincar é uma linguagem que inclui imitação, imaginação, busca pela beleza, interação etc.

A **repetição** é outra característica infantil demonstrada na obra. Podemos identificá-la, por exemplo, no fato de Emília, repetidamente, conversar com o rinoceronte e ouvir suas histórias de África. Segundo Gouvêa (2007), a repetição se explica pela experiência em si, pelo prazer e pela compreensão que pode proporcionar acerca de algo.

Além desses atributos, a criança em Lobato pode ser **sensata, crítica, audaciosa, diplomata, descobridora, desobediente, subversiva, negociadora**, entre outros. Diante desses adjetivos, é praticamente impossível não lembrar de Emília, a boneca de pano tão criança quanto às de carne e osso, Pedrinho, Narizinho e Cléo, como confirma Lajolo (2001). Apesar dessa igualdade, Emília parece se destacar porque une as peculiaridades infantis, neste trabalho, observadas. Destaca-se que o narrador, em vários momentos de *Caçadas*, refere-se à Emília usando o termo “menina”, o que pode contribuir para a humanização de tal brinquedo. Para se atribuir sentido às características mencionadas agora, listarmos de forma breve fatos que as evidenciam.

Nessa direção, a *sensatez* pode ser percebida quando Pedrinho diz: “O que vale não é ser gente grande, é ser gente de coragem [...]” (2016, p. 22); a *críticidade* se expressa quando Cléo questiona seriamente as ações do detetive; a *audácia* se vê em Emília ao provocar frontalmente Pedrinho sugerindo que ele está com medo da onça (2016, p. 25); a *diplomacia* é vista também em Emília, ao contatar, como representante dos homens, o rinoceronte e acertar o seu retorno ao sítio; a *descoberta* se mostra com a caçada da suposta onça; a *desobediência* se descobre logo no início de *Caçadas*, com a ida das crianças ao Capoeirão dos Taquaruçus, embora dona Benta tenha as proibido; o atributo *negociador* é percebido com a venda do rinoceronte pela Marquesa de Rabicó.

Emília e Cléo se mostram *subversivas* na linguagem verbal, tendo em vista que a boneca, mesmo consciente de uma regra gramatical, não a emprega ao enunciar: “— Elas vão atacar o sítio, não é?” (2016, p. 48), uma vez que o pronome *elas* se refere aí a seres de sexos diferentes. Por seu turno, Cléo subverte a linguagem ao criar a palavra “Rinoce-rôncia” (2016, p. 108), para nomear o detetive-líder na busca ao rinoceronte. Provavelmente, o trabalho daquele sujeito motivou a menina a lhe cunhar tal nome. Acerca dessa ação, Gouvêa (2007, p. 17), afirma

que “Ela [a criança] impõe à linguagem [convencional] outros usos e significados, deslocando-a”.

A partir da discussão acima, é possível reconhecer o fato de que Monteiro Lobato, ao dar vez aos *sem fala*, mostra a sua alteridade. É significativo perceber que os pequenos têm uma forma diferente de ver e sentir o mundo. Assim como é significativo que tenham uma infância preenchida pela cultura que lhe é própria, com a brincadeira, o bom humor, a descoberta, a imitação, a repetição e a imaginação (GOUVÊA, 2007).

Apesar da assimilação do ser infantil neste trabalho e em outros, não se pode ser presunçoso e pensar que o conhecimento sobre a criança está esgotado. Larrosa (2006, p.185) nos diz que a criança “[...] não é o que está presente em nossas instituições, mas aquilo que permanece ausente e não abrangível, brilhando sempre fora de seus limites”. Esse ser continuará sendo secreto e não temos ferramentas para descobri-lo.

A ESCRITURA DE MONTEIRO LOBATO

A escritura de Monteiro Lobato para crianças é considerada uma ruptura no modo de produzir literatura para crianças. Uma ruptura que, iniciada com *A menina do narizinho arrebitado* (1921), reverberou nas próximas histórias infantis. Essa “quebra” ocorreu no início do século XX, em meio ao modernismo brasileiro, tornado público em 1922, com a Semana de Arte Moderna.

Lobato, diferentemente de outros autores contemporâneos que escreviam para a criança, antes de pensar em representar a realidade e em ensinar aos pequenos através de seus escritos, pensou primeiro em proporcionar refúgio, fantasia e voz a elas e depois em estabelecer relações da obra com o real e trazer ensinamentos (GOUVÊA, 1999).

Vemos isso em *Sítio do Picapau amarelo*, em que realidade e fantasia se misturam. Uma curiosidade interessante, apontada por Coelho (1984), foi que essa fusão entre o real e o maravilhoso só ocorreu após a publicação do primeiro livro da saga, *A menina do narizinho arrebita-*

do, cuja magia era proporcionada por um sonho da menina à beira do ribeirão, ou seja, realidade e fantasia não se misturavam. Não obstante, o autor o alterou anos depois.

Também, vemos a transfiguração do gênero para criança com o espaço e o tempo que ultrapassam o real. Nos dois, a imaginação e a consequente fantasia emanam, tornando-os mágico e infinito. Em palavras dirigidas ao amigo Rangel, Lobato disse que tinha o projeto, com a sua literatura, de “escrever um livro onde as crianças quisessem morar”.

É perceptível, além dessas “quebras”, que ele incorpora, as vezes subversivamente, elementos do folclore e dos contos de fada. Em *Caçadas* não vemos essa subversão, mas vemos a retomada de seres do conto popular. Isso é visível, por exemplo, no momento em que batem à porta de dona Benta, e Narizinho sugere que seja “Capinha Vermelha” (2016, p.66), integrando ao texto a protagonista do conto “Chapeuzinho vermelho” (Perrault, 1999).

Por fim, notamos que há “cortes” bruscos na narrativa, como se o escritor buscasse retratar na narração a mudança constante de foco das crianças sobre a vida; se em um dado momento o foco está na caçada da onça, em outro está no resgate do rinoceronte. Além disso, é possível questionar por qual razão os adultos estranhos àquele lugar não se espantam diante de situações inusitadas, como uma boneca falante. Parece não haver espaço para o questionamento, provavelmente porque a criança não estaria interessada na explicação demorada em si, mas no acontecimento.

Monteiro Lobato não produziu um *Sítio do Picapau Amarelo* que restritamente ilustrasse a realidade (prosaica) das crianças e mobilizasse preceitos morais, cívicos e religiosos – como fazia a literatura infantil da época. Ele foi além, trazendo a criança em sua alteridade, como buscamos demonstrar; fundindo a fantasia e o real; detonando os limites espaciais e temporais como se fossem os limites concretos; espantando, entretendo e encantando gerações de *infantes sem voz, selvagens, periféricos, marginais, enigmáticos*, para que quisessem morar nos seus li-

vros. Ou pelo menos que os tivessem como um refúgio. As vezes, a vida é doída, e, se não temos força para suportá-la, um livro é um canto para onde podemos ir, mesmo que no interior do livro chova e nos molhe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da leitura e do estudo, foi possível compreender a razão pela qual Monteiro Lobato é considerado o pai da literatura infantil brasileira, levando em conta a representação da criança em *Caçadas de Pedrinho*, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da forma, como evidenciamos na discussão. Se por um lado temos uma representatividade nos personagens, por outro temos uma expectativa infantil influenciando na formatação do texto.

É possível que antes de Lobato encontremos outros textos literários direcionados aos infantes e que os contemplem com justiça, todavia é inegável a relevância do autor no que se trata da produção literária primaveril, uma vez que colocou em prática um projeto literário para crianças, elaborando mundos onde a alteridade do miúdo é apresentada, reconhecida, aceita e digamos protegida.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil história, teoria e análise*. 3 ed. São Paulo: Quiron, 1984.
- GOMES, Debora. *História da criança: breves considerações sobre concepções e escolarização da infância*. In: XII CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Curitiba, 2015.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A criança e a linguagem: entre palavras e coisas. In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça. (Orgs.). *Literatura: saberes em movimento*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A literatura infantil e o pó de pirlimpimpim. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. (Orgs.). *Lendo e escrevendo Lobato*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.13- 30.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LAJOLO, Marisa. Emília, a boneca atrevida. In: MOTA, Lourenço D. & JÚNIOR, Abdala (Orgs.) *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.
- LARROSA, Jorge. O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. 6 ed. São Paulo: Globinho, 2016.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Tradução: Regina Reis Junqueira. Belo Horizonte: Vila Rica, 1999.

A literatura afro-brasileira: memória e identidade em Joel Rufino dos Santos, Madu Costa e Kiusam de Oliveira

GERALDO DA APARECIDA FERREIRA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

IASMIN PEREIRA SANTOS FEUDMAN

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

INTRODUÇÃO

Analisando a figura do negro nas narrativas literárias infantis, a partir do século XX, é notório visualizar os estereótipos marginalizados acerca da representação do sujeito negro, sendo apresentado de maneira animalizada, como agentes socializadores das crianças brancas, pertencentes ao regime escravocrata, com uma roupagem opaca, além das descrições físicas de cunho preconceituoso e a sua menção apenas como tema. Diante do exposto, o presente artigo discorrerá acerca do panorama contemporâneo da literatura afro-brasileira infantojuvenil, por atitudes de valorização da cultura negra, de estímulo à (re)construção de uma identidade afrodescendente, de resgate, da autoestima, dos valores culturais, dos direitos, da memória do negro, desfazendo injustiças seculares, conforme salientam Silva e Gomes (2016).

Sob essas considerações iniciais, objetivamos, criticamente, fazer uma análise comparativa entre as obras *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), escrito por Kiusam de Oliveira, *Gosto de África: histórias de lá e daqui* (2005), de Joel Rufino e *Meninas negras* (2010), narrativa de Madu Costa, rompendo com a propagação das representações ridicularizadas e abrindo espaço para a representatividade da literatura afro-brasileira infantojuvenil, a fim de resgatar e (re)construir a identidade e memória do negro, através do reconto dos mitos, lendas, tradições e personagens que foram omitidos da história do Brasil.

Por intermédio da análise das obras literárias, responderemos à seguinte pergunta: Quais as representações do negro na literatura brasileira infantojuvenil contemporânea e como se articulam os conceitos de memória e identidade na elaboração da narrativa afro-brasileira destinada ao público infantojuvenil?

Metodologicamente, o *corpus* deste estudo é comparativo, de cunho bibliográfico, dedutivo e analítico, já que se desenvolverá exclusivamente a partir da comparação entre as narrativas contemporâneas, voltadas ao público infantojuvenil, produção crítica e teórica sobre literatura infantojuvenil afro-brasileira, memória e identidade.

No contexto da pesquisa, consideraremos a abordagem dialética, que a leitura da ficção dos autores afro-brasileiros e a discussão sobre a ausência e a representação dessas produções literárias irão confrontar, e, em certa medida, combater preconceitos e discriminações raciais, buscando a compreensão das contradições presentes na sociedade contemporânea, em relação à literatura afro-brasileira. Com isso, permitirá uma análise mais aprofundada e crítica, haja vista, as tensões e os desafios enfrentados na construção da identidade e da memória afro-brasileira nas narrativas literárias.

Para a conclusão da análise, para explorar a literatura afro-brasileira infantojuvenil, é necessário e relevante que seja um movimento de resistência, com o objetivo de desenvolver a criticidade do leitor e, conseqüentemente, atenuar as diferentes formas de discriminações raciais, valorizando as crenças, identidade e representação do povo afro-brasileiro. Sob essa ótica, Khéde (1986) afirma:

A partir dessas obras, os leitores em geral poderão ampliar sua visão sobre os afrodescendentes, rever certos preconceitos. Os afrodescendentes podem se ver representados nessas obras e, assim, pela recuperação das representações positivas, construir suas identidades, aumentando sua autoestima e aceitação como pertencentes a esse grupo étnico-racial. (KHÉDE, 1986, p.71)

O enredo de *Meninas negras* (2010), *Omo-oba: histórias de princesas* (2009) e *Gosto de África: histórias de lá e daqui* (2005) visam subverter narrativas dominantes que historicamente foram estereotipadas. Ao apresentar protagonistas femininas negras e explorar contos africanos e populares, elas buscam resgatar e (re)afirmar a identidade e memória do povo negro. Há de se considerar que, ao desafiar preconceitos, promover a identificação e dar visibilidade às histórias e tradições africanas, essas obras contribuem para a mobilização de crenças, desconstrução de estereótipos, valorização da cultura afro-brasileira, representatividade, conscientização e reflexão crítica, na busca de promover uma sociedade em direção a um futuro justo e equitativo.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA INFANTOJUVENIL: DA REPRESENTAÇÃO À RESISTÊNCIA

De acordo com Jovino (2006), os personagens negros surgem tardiamente na literatura infantil brasileira, apenas no final da década de 1920 e início da década de 1930, durante o século XX. Nesse período, o contexto histórico era marcado por uma sociedade que celebrava o “fim da escravidão”.

Antes da abolição da escravidão, o negro era, mormente, retratado nas narrativas literárias como um sujeito subalterno, impuro, inferiorizado, desprovido de humanidade e cultura. Essas representações refletiam a ideologia dominante da época, que buscavam justificar a escravidão e exploração racial, promovendo estereótipos preconceituosos e negativos. No entanto, as obras literárias desse período funcionavam como instrumentos para fortalecer a supremacia branca e a exploração do trabalho escravo. Dessa forma, a aparência física, condição social e cognitiva dos escravizados eram utilizadas para reforçar a suposta inferioridade racial do negro em relação ao branco.

A perspectiva de que os negros/escravizados não eram humanos permeava a mentalidade da sociedade escravocrata, resultando em uma

sub-representação do afrodescendente na literatura. Essas representações negativas variavam desde a descrição do sujeito negro como um ser selvagem, comparando-o a animais, até a atribuição de características como: preguiça, ignorância, lascívia e subserviência, o que proporcionou graves e duradouras consequências na sociedade brasileira, reforçando o racismo estrutural e a marginalização da literatura e cultura-afro.

Sob esse prisma, a manifestação depreciativa acerca dos personagens negros na literatura afro-infantil, por meio da linguagem verbo-visual, pode gerar uma série de consequências negativas, no que diz respeito à autoestima e não aceitação do público infantojuvenil. Assim como podem internalizar visões desfavoráveis sobre sua própria identidade étnica, aparência física e cultural, reforçando a sensação de inferioridade nas crianças negras em relação aos personagens brancos, ocasionando “estranhamento” no senso de pertencimento e inclusão na sociedade. Nesse sentido, a ausência de representatividade positiva nas histórias dificulta a identificação do público-alvo com os personagens, distanciando-os das narrativas, além de limitar a sua compreensão no âmbito extralinguístico.

Na contemporaneidade, é possível notar a crescente presença de personagens negros (as) sendo protagonistas das suas próprias histórias, com uma nova versão: empoderamento, resistência, aceitação. Ademais, o conhecimento das próprias raízes culturais é um fator necessário para a sensação de pertencimento e compreensão da sua identidade. Consoante a isso, afirma Jovino (2006):

Contemporaneamente, alguns dos textos dirigidos ao público infantil e juvenil buscam uma linha de ruptura com os modelos de representação que inferiorizam, depreciem os negros e suas culturas. São obras que apresentam personagens negros em situações do cotidiano, resistindo, enfrentando, de diversas formas, o preconceito e discriminação, resgatando papéis e funções sociais, valorizando as mitologias, as religiões e a tradição oral africana. (JOVINO, 2006, p.188)

A incorporação da literatura afro-brasileira infantojuvenil pode ser considerada, segundo Bernd (1992):

[...] uma espécie de divisor de águas entre um discurso sobre o negro, que sempre existiu na literatura brasileira, e um discurso do negro que corresponde ao desejo de renovar a representação convencional constituída ao longo dos séculos, quase sempre carregada de preconceitos e de estereótipos. (BERND, 1992, p. 267-276)

No entanto, a literatura afro-infantil é inegavelmente uma expressão da realidade social, pois reflete e dialoga com os aspectos, valores, conflitos e transformações presentes na sociedade em que é produzida. Ao longo da história, os escritores têm utilizado a literatura como um meio para retratar e interpretar a condição humana, explorando questões sociais, políticas, étnicas-raciais, culturais que permeiam suas épocas. Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca (2006), em *Poesia afro-brasileira: Vertentes e feições*, a produção literária afro-brasilidade está diretamente relacionada às experiências históricas, culturais e sociais do negro, bem como as vivências dos escritores afrodescendentes, que preservam as suas raízes culturais, tradições e a ancestralidade, por meio das narrativas orais e literárias.

Eduardo de Assis Duarte, em *Literatura afro-brasileira: Elementos para uma conceituação* (2009) destaca fatores que contribuem para a valorização da literatura afro em plenitude, sendo eles: a **autoria** é um tema complexo e multifacetado, que não se limita apenas à figura do escritor (a), mas é influenciada por uma série de fatores, incluindo o contexto histórico, social, político e cultural, cuja obra é produzida. A identidade do autor está imersa em uma rede de relações e influências, e a produção literária é moldada por uma série de discursos e práticas que permeiam a sociedade, bem como explora de que maneira a autoria de escritores negros se torna uma forma de resistência e de reivindicação de espaço no cenário literário, muitas vezes dominado por vozes brancas; uma das percepções defendidas por Duarte é a de que a literatura afro-brasileira não se destina apenas a um **público** específico, isto é, não se restringe apenas aos afrodescendentes.

No que concerne à **linguagem**, de maneira satisfatória e crítica, é analisada como os escritores afro-brasileiros utilizam a linguagem em suas obras para expressar suas vivências, perspectivas e experiências. Essa linguagem pode ser marcada por uma abordagem mais próxima do cotidiano, incorporando expressões culturais e linguísticas da própria comunidade negra, além do uso de metáforas, como por exemplo, para expressar a relação entre o opressor e o oprimido. Sendo assim há a valorização relacionada à autenticidade linguística dos escritores, que representa a própria questão identitária e representativa do povo negro nas histórias narradas.

Há relevância de se pensar a literatura afro-brasileira por diferentes **pontos de vista**, permitindo que as vozes de protagonistas negros (as) sejam ouvidas, proporcionando uma maior riqueza e diversidade de narrativas, rompendo, mais uma vez, com estereótipos e preconceitos, além de proporcionar uma compreensão mais profunda e crítica da comunidade negra no Brasil. Por fim, a **temática** presente na literatura afro-brasileira abrange uma ampla gama de assuntos, incluindo a valorização da cultura e da história africana, tradições culturais e religiosas, as experiências vivenciadas em razão da discriminação racial e preconceito, a ancestralidade, esperança, a luta por direitos e justiça, liberdade, e a construção da identidade no solo brasileiro.

A partir dos fatores que evidenciam a plenitude da literatura afro-brasileira, pode-se concluir que a produção literária em questão enriquece o cenário cultural e literário do país ao apresentar um estilo de linguagem autêntico, narrativas que representam o retrato das vivências da comunidade negra, uma perspectiva de empoderamento, como também, promove um diálogo intercultural ao apresentar aspectos da cultura e história africana, estabelecendo pontes entre as diferentes tradições literárias.

PRESERVANDO MEMÓRIAS E (RE) CONSTRUINDO IDENTIDADE:
NARRATIVAS AFRO-INFANTOJUVENIS

Gosto de África: Histórias de lá e daqui (2005), narrativas de Joel Rufino, é uma obra literária infantojuvenil afro-brasileira que oferece uma imersão profunda nas múltiplas facetas das narrativas e nas experiências daqueles que possuem conexão com essa rica diversidade cultural. Por meio das histórias habilmente construídas, o autor tece enredos simbólicos e representativos do povo negro, que revelam a riqueza das tradições, valores e crenças que permeiam as diversas comunidades africanas. Além de conduzir o leitor a refletir sobre a própria identidade e senso de pertencimento, os enredos não se limitam a uma visão superficial, mas exploram as realidades históricas e contemporâneas, ilustrando a riqueza da herança africana e tradição oral. O escritor trouxe à tona histórias, culturas e tradições muitas vezes negligenciadas pela narrativa histórica dominante.

Joel Rufino contribui para a literatura infantojuvenil afro-brasileira, enriquecendo o cenário literário com narrativas que celebram a cultura, a identidade, história e memória do povo negro. Por intermédio dos enredos, o autor resgata memórias ancestrais, figuras emblemáticas e tradições culturais, mitológicas que foram transmitidas oralmente por gerações, além de retratar a resistência diante do sofrimento imposto pela colonização e escravidão. Bem como as ilustrações contribuem significativamente para trazer à vida a história e aos personagens que são ilustrados com bastante expressividade, estimulando a liberdade criativa do leitor.

Nesse contexto, o livro *Omo-Oba: Histórias de Princesas* (2009) apresenta contos baseados em narrativas tradicionais e lendas africanas, dando destaque às protagonistas femininas e sua trajetória de coragem, sabedoria e resiliência. No entanto, cada história apresenta uma princesa africana com característica singular. A título de curiosidade, “Omo-Oba” vem do iorubá, uma das línguas africanas e significa “filha do rei” ou “princesa”. Ao destacar as histórias das princesas negras, Kiusam busca empode-

rar as meninas e ressaltar a importância das mulheres na cultura africana, fomentando histórias e protagonistas muitas vezes esquecidas ou sub representadas na literatura e na cultura afro-brasileira.

Trecho da história “*Oiá e o Búfalo interior*”, em *Omo-Oba: histórias de princesas* (2009):

Oiá era uma linda princesa menina, muito conhecida pela sua determinação. Gostava muito de usar seu adê, isto é, sua coroa de palha da costa enfeitada com búzios. Também levava sempre em sua mão esquerda seu erukerê, seu cetro de princesa, que também servia para espantar os mosquitos e alguns espíritos. (OLIVEIRA, 2009, p. 11)

As princesas são retratadas sendo protagonistas de suas próprias histórias, desafiando as representações que eram dadas às pessoas negras na literatura, de maneira que, a figura feminina era sinônimo de vulgaridade, arquétipos que deturpavam as suas características físicas, objeto animalizado, sexualizado, escrava e sem aparição significativa nas narrativas. Além disso, Kiusam destaca a cultura africana e incorpora elementos de tradições, religiosidade, crenças, mitos e costumes africanos, permitindo que o público infanto-juvenil, especificamente, nesse livro, conecte-se com suas raízes culturais e se sintam representados nos enredos. Por sua vez, as ilustrações permitem a melhor compreensão da leitura, pensando na perspectiva verbo-visual de que as crianças são envolvidas pelas cores e expressões.

Ademais, o perfil de Madu Costa como escritora, educadora e contadora de histórias é marcado por seu engajamento na promoção da literatura infantojuvenil, com temáticas afro-brasileiras e sua dedicação à afirmação identitária e sociocultural da descendência feminina negra, lidando com o contexto de racismo enfrentado na infância dos afrodescendentes. Suas obras buscam incentivar a leitura entre os jovens, bem como estimular a produção de textos literários voltados ao público infantojuvenil: “Na escola, a professora fala do povo e da

cultura dos que vieram da África. Luanda, de som na alma negra tão natural, balança seu corpo para resistir. Dança sua história, menina feliz” (COSTA, 2010, p. 18).

Destaca-se também o fato de que a escritora, ao longo da sua história, mostra amadurecimento em sua escrita, com enredos que cativam pela leveza e abordagens lúdicas, bem como o tom poético em suas narrativas enriquece as suas obras. Logo, *Meninas Negras* (2010) é uma das suas obras, cuja temática está relacionada a valorização da diversidade étnico-cultural do Brasil, promovendo uma maior representatividade das meninas negras na literatura, além de ser uma ferramenta para romper com arquétipos grotescos e estereotipados, em relação à figura feminina negra nas narrativas literárias-afro infantojuvenil.

Em *Gosto de África: Histórias de lá e daqui* (2005), *Omo-Oba: Histórias de princesas* (2009) e *Meninas Negras* (2010) foi possível analisar a preocupação dos escritores em resgatar e valorizar as tradições culturais, históricas e sociais da comunidade afro-brasileira. Por meio da memória coletiva, essas obras revelam a riqueza da cultura do povo afrodescendente e sua contribuição para a formação da identidade nacional, bem como ao voltar a história do povo negro brasileiro, por meio da escrita, os autores buscaram corrigir distorções, dar voz aos silenciados e construir uma narrativa rompendo estereótipos enraizados na sociedade.

A identidade é um fio condutor que percorre as histórias dos personagens das narrativas, (re)afirmando e (re)construindo os elementos como a cultura, história e ancestralidade, pertencimento racial e étnico. Nos enredos, a construção da identidade foi influenciada pela conexão com a ancestralidade, ao explorar a relação dos personagens com suas raízes africanas e a importância de manter viva a memória e as tradições de seus antepassados. Nesse ínterim, Cuti (2010) considera a identidade e memória como elementos interligados, como também pensa a identidade negra como uma das dimensões de um indivíduo negro:

O que envolve qualquer identidade é a possibilidade de pensar-lhe as motivações e impedimentos projetados nos textos, pois elucidam aquilo que expõem e aquilo que camuflam e o que conseguem extrair de beleza. Afinal, o indivíduo é crivado por um amplo feixe de identidades. A identidade negro-brasileira, apesar de ser identidade profunda, não deixa de ser mais uma identidade entre tantas. (CUTI, 2010, p. 86)

Contudo, as narrativas que constituem esse corpo literário são baseadas em tradições orais, que são passadas de geração em geração, através de contos, mitos e lendas transmitidos oralmente por contadores de histórias das comunidades afrodescendentes, trazendo as narrativas populares e adaptando-as para a literatura escrita, mantendo viva a memória, identidade, as origens, a riqueza cultural e a história do povo negro.

CONCLUSÃO

De acordo com as análises realizadas, depreende-se que há uma inquietação por parte dos escritores, a fim de resgatarem as tradições da literatura afro-brasileira. Sob esse viés, os resultados apresentam que o seu corpo literário é fundamentado em tradições orais. Através da ficção, por meio das vozes que ecoam nos textos, percebe-se que a literatura-afro-brasileira atua como um registro histórico, preservando memórias, cultura e identidade. Sob esse prisma, é válido ressaltar que a literatura não é apenas um espelho passivo da realidade, mas uma ferramenta de denúncia e transformação social que é utilizada para questionar as estruturas vigentes e inspirar movimentos em defesa da causa negra. Dessa forma, é possível compreender que a literatura afro-infantil não busca apenas “corrigir” as omissões históricas, mas enriquecer o panorama literário do país ao incorporar narrativas plurais e representativas, evidenciando a importância da representatividade da literatura afro-infantil para a construção de uma sociedade equitativa, atuando como ferramenta de transformação social. Nesse contexto, convém

pontuar a urgência na sociedade contemporânea, ainda permeada por preconceitos raciais, de compartilhar textos literários que tenham personagens negros protagonistas, valorizando as suas origens, ancestralidade e reconhecendo a relevância dessa literatura nas instituições de ensino, como instrumento de inclusão social. Sob essa perspectiva, Munanga (2005) afirma:

Que não existem leis no mundo que sejam capazes de erradicar as atitudes preconceituosas existentes nas cabeças das pessoas, atitudes essas provenientes dos sistemas culturais de todas as sociedades humanas. No entanto, cremos que a educação é capaz de oferecer tanto aos jovens como aos adultos a possibilidade de questionar e desconstruir os mitos de superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introjetados neles pela cultura racista na qual foram socializados. (MUNANGA, 2005, p. 17).

Nesse sentido, temos no Brasil a Lei 10639/03 que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira no ensino fundamental e médio. Apesar das boas intenções da lei, muitas dificuldades são encontradas para a sua implementação, que vão desde a falta de estrutura e de material didático até à falta de preparo dos professores que atuam nas escolas brasileiras. É notório que as medidas advindas da legislação não conseguiram, ainda, romper com a barreira do racismo estrutural, mas entendemos que alguns avanços têm ocorrido, dentre eles podemos citar obras como as citadas nesse trabalho e a boa aceitação no mercado editorial e junto ao público.

As atitudes preconceituosas são, em grande parte, moldadas pelos sistemas culturais de todas as sociedades humanas. De igual modo, isso significa que mesmo que leis anti-discriminação possam coibir comportamentos discriminatórios em âmbito público, a inserção da literatura afro-brasileira infantojuvenil além de questionar os padrões impostos pela sociedade, conscientiza, bem como aguça o senso crítico do leitor mirim rememorando a sua herança cultural e (re) afirmando a sua identidade afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá (org.). *Poesia negra brasileira*. Antologia. Porto Alegre, AGE/EL/IGEL, 1992.
- COSTA, Madu. *Meninas Negras* – ilustrado por Rubem Filho. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.
- CUTI, L. S. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura Afro-Brasileira: Elementos para uma conceituação*. Acervo. Vol. 22, N. 2, p. 77-90, jul.-dez, 2009.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poesia afro-brasileira: Vertentes e feições*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- JOVINO, Ione da Silva. *Literatura Infanto-Juvenil com personagens negros no Brasil*. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. (Org.). *Literatura Afro-Brasileira*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 179-188.
- KHÊDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 71.
- MUNANGA, K. (Org.). *Superando o racismo na escola*. Brasília, MEC/SECAD, 2005. p. 17.
- OLIVEIRA, Kiusam de. *Omo-Oba: histórias de princesas* – ilustrado por Josias Marinho. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Gosto de África: Histórias de Lá e Daqui* – ilustrado por Cláudia Scatamacchia. 4º edição. Editora Global, 2005.
- SILVA, M.; GOMES, S. *Literatura infanto-juvenil brasileira: o ensino básico em São Paulo e as relações étnico-raciais*. Leia Escola. Vol. 16, N. 1, 2016

O livro objeto: uma análise verbo-visual da narrativa juvenil *no longe dos gerais*, de Nelson Cruz²⁶

EDSON VIEIRA DA SILVA

GRADUANDO EM LETRAS PORTUGUÊS, PELA UESPI-CCM, BOLSISTA CNPQ

DIÓGENES BUENOS AIRES DE CARVALHO

UESPI-CCM, ORIENTADOR CNPQ

INTRODUÇÃO

A Literatura é em sua essência uma forma de conhecimento, uma arte, e, pode ser analisada com o rigor científico, como é o caso de uma pesquisa como esta.

Sendo a Literatura uma forma de conhecimento há sempre algo anterior a si mesma. A Literatura advém da mimese (imitação) do mundo real, ela enuncia mundos paralelos. Portanto, sendo uma forma de conhecimento, uma forma de repassar/transmitir o conhecimento, sempre devemos nos ater ao que é transmitido, esse é o primeiro ponto.

Sendo uma arte, ela deve ser apreciada, dotada de subjetividades, já que ela não diz e sim sugere, devemos entender que uma folha de papel com um conto literário diz muito mais do que uma lista de compras por exemplo. Somos seres narrativos, isso é indiscutível, uma ficha de ocorrência é também uma narrativa, no entanto, não é Literatura, porque não foi feita, não foi pensada para ser apreciada, ao pensarmos em Literatura e tentarmos descreve-la temos de nos amparar em teóricos da Literatura, logo é nesse exato ponto onde observamos que também a tratamos com rigor científico, ela é uma arte dotada de

26 Este artigo corresponde aos resultados obtidos de um projeto de pesquisa (PI-BIC-2022-2023), financiado pela CAPES.

subjetividade, no entanto, para verificar sua autenticidade, sua inerência, devemos tratar com rigor científico, e é pensando na Literatura sob esses três aspectos: forma de conhecimento, arte, rigor científico, é que este texto se desenvolve.

Pretendemos demonstrar a configuração de uma obra literária denominada como livro objeto, livro de artista, pretendemos demonstrar o papel do ilustrador, portanto não abordamos com destreza elementos técnicos da lustração. O texto literário não tem compromisso com a verdade, a narrativa que Nelson Cruz desenvolve em *No longe dos Gerais* (2004) se baseia em um fato real, a condução de uma boiada no sertão de Minas, nesta obra Nelson Cruz faz uma linda homenagem à Guimarães Rosa, que é o personagem central da narrativa, a história vem contada pela perspectiva de um garoto, mas a real intenção da história é mostrar um pouco da vivência do grande Rosa, mostrar um pequeno trecho de sua vida, a condução de uma boiada no interior de Minas, nos gerais, este trecho da vida de Rosa reflete sua busca pelo entendimento do Brasil, e Nelson Cruz faz essa linda homenagem verbal e visualmente impecável.

Propomos uma análise sob olhar dos pressupostos de Nikolaeva e Scott (2011) e Navas (2020), com o apoio de outros como Plaza (1982), Landowski (2009) e Edith Derdyt (2012).

ANÁLISE VERBO-VISUAL DA NARRATIVA

Segundo (Plaza, 1982.):

O “livro de artista” é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma, e faz desta uma “forma-significante”. Enquanto o autor de textos tem uma relação passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma relação ativa já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia “continente-conteúdo”, “significado-significante”, essa atitude se reflete nos livros analógicos-sintético-ideográficos, enquanto que os livros de arte conceitual, documentária, seguem o modelo da língua verbal adquirindo um caráter analítico-discursivo.

Nessa acepção, o livro objeto/ livro de artista, o livro passa a ser ao mesmo tempo forma e substância, remetendo aos conceitos Aristotélicos, signo-significante, pelo viés estruturalista, ou seja, o livro deixa o papel subordinado de ser apenas o suporte, e passa a ser também visto como parte constituinte da obra de arte literária, logo o livro de artista, ou livro objeto, passa a ser uma forma de reivindicação estética, onde o autor emprega sua intenção artística e narrativa durante toda a obra, não somente no que compete a narrativa textual, mas também elementos para-textuais, além da narrativa visual. É sob este viés que analisaremos a obra *No longe dos gerais* (2004).

Edith Derdyt (2012), pintora, desenhista e escritora brasileira disserta acerca da funcionalidade do livro, o objeto livro, ela defende que não é somente como um suporte, mas sim como um objeto artístico, nessa acepção, linkada ao conceito de livro de artista põe o escritor que compõe obras deste gênero como um artista plástico também. Esta obra a ser analisada por exemplo foi composta inteiramente por Nelson Cruz, o mesmo participou de todo o projeto editorial, portanto o livro não pode ser visto somente como suporte, e sim como parte constituinte da obra, pois carrega em cada palavra, imagem e textura a intencionalidade narrativa e artística de seu autor. No passado, tais expressões: livro de artista e livro objeto, carregavam o carma de obras de arte não literárias. Por exemplo: o livro tijolo, de Robert Filliou, e o livro de carne, de Artur Barrio. Em suma, objetos artísticos que se remetem ao livro, também o americano Edward Ruscha e o suíço Dieter Roth. Bogo disserta sobre a ressemantização do termo, explica que não é somente uma mudança na forma de se referenciar a tais obras, e sim uma conquista. O termo designa obras de caráter artístico, em aspecto amplo, ou seja, denominar uma obra como um livro objeto, ou denominar como um livro de artista significa dizer que esta obra reivindica sua integralidade artística, designamos, portanto *No longe dos gerais* (2004) como um livro objeto literário pela sua feitura e configuração, como ficará exposto ao longo do texto.

Sem mais delongas, indo ao ponto. Necessitamos esclarecer o meio para atingir os fins desta pesquisa, e, para tal, necessitamos analisar nosso livro objeto, utilizamos como abordagem teoria das monarcas dos estudos de Literatura infantil e juvenil, Carole Scott e Nikolajeva (2011).

A perspectiva, ou ponto de vista, apresenta um dilema extremamente interessante nos livros ilustrados, que mais uma vez está relacionado à diferença entre comunicação visual e verbal, entre mostrar e dizer, entre sinais icônicos e convencionais. Em narratologia, o termo “ponto de vista” é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica, para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem ou pelo leitor implícito [...] há também uma distinção entre o ponto de vista literal [...] ponto de vista figurativo [...] ponto de vista transferido. Nikolajeva e Scott, 2011. p. 155.

Pegando essa citação, podemos verificar que pode haver um conflito, entre a narrativa verbal e visual, por mais que seja texto e ilustração do mesmo autor, há um conflito entre os “pontos de vista”, pois podem divergir, no texto infantil/juvenil podemos ter o olhar da criança/jovem, ou do adulto, o ideal é que se adeque as situações da narrativa, por exemplo: se a narrativa verbal é sob a perspectiva da criança, a narrativa visual vem a calhar que também seja, assim gerando uma simetria, o ideal por assim dizer, pois desse modo gera-se uma empatia, o leitor sendo criança/jovem e o autor sendo um adulto, constata-se uma assimetria, ou seja, uma disparidade do nível de maturidade, intelectual e emotiva. Portanto, o autor em casos assim, se coloca à disposição do seu público, cria assim estratégias para alcançar a empatia e o interesse desse jovem, seja por meio da narrativa verbal, o texto, a temática, a linguagem, a intencionalidade, ou no nosso caso, que é o livro como um projeto gráfico artístico completo, espera-se a ilustração sob o mesmo viés, mas veremos como esse quesito é abordado na obra e como isso opera em prol de nossa tese inicial.



Ilustração 5: (página 17)
 Fonte: *No longe dos gerais* (2004)



Ilustração 6: (página 21)
 Fonte: *No longe dos gerais* (2004)



Ilustração 7: (página 25)
 Fonte: *No longe dos gerais* (2004)



Ilustração 8: (página 37) 37)37)
 Fonte: *No longe dos gerais* (2004)

O fio da narrativa é o garoto, portanto o narrador dessa trama é o narrador personagem, no entanto, se observarmos as páginas 17 e 21, podemos observar que a visão vem de cima, apontando para um narrador câmara onisciente. Na página 25, observamos a cena a distância, sendo que nesse momento da narrativa o garoto estaria ali no meio, outro exemplo é a página 37, onde Rosa se encontra sozinho em cena. Essa é a nossa primei-

ra exposição acerca da relação texto-imagem na obra, o narrador verbal é personagem, mas o narrador visual é onisciente.

No parte final do livro, Nelson Cruz nos revela em depoimento um pouco de seu processor criativo, da sua ida atrás dessa história, o menino, Nílson, que lhe serviu como fio condutor da narrativa, e nesse depoimento descobrimos a sua inspiração, a condução da boiada de Manuelzão, suas viagens pelo sertão mineiro, nesse interim é váli-

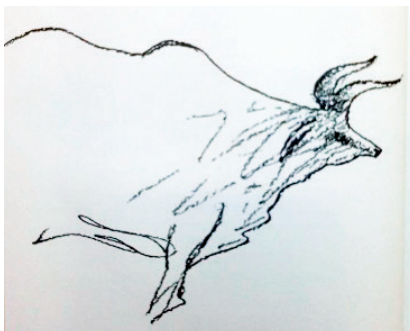


Ilustração 9: (página 4)

Fonte: No longe dos gerais (2004)

do ressaltar que a ambientação da obra advém desse olhar, desse passar de olhos meio que fortuitos pelas paisagens, há uma elaboração dos ras-cunhos obviamente nessa oportunidade, e podemos observar esse processo durante a obra. A primeira ilustração, página 4, é como que um borrão, uma silhueta, acompanhada do chamamento: -Ei menino (Nelson Cruz, 2004, p 5), um borrão e um chamado para a narrativa.

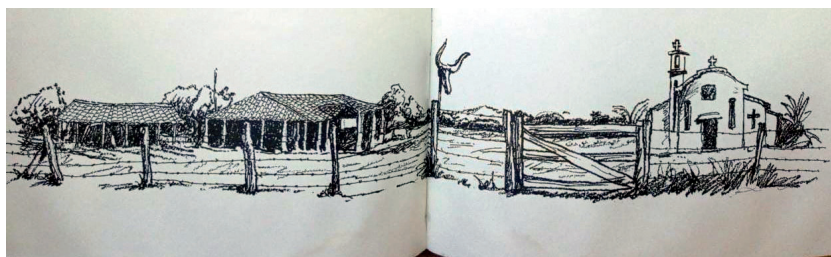


Ilustração 10: (páginas 26-27)

Fonte: No longe dos gerais (2004)

No geral a obra revela uma ambientação simbólica, as imagens das cercas, da boiada, da paisagem, revelam uma exploração contrastante dos gerais, entre trechos áridos e trechos vividos, como nas páginas duplas 26-27, em preto e branco, e na página dupla 28-29, com coloração forte, e presença do verde, da ideia de movimento.

A ilustração em página dupla 26-27 aparece representada em preto e branco, como podemos observar aqui, é exatamente sobre o que dissertamos anteriormente, sobre a questão dos esboços, e também acerca da ambientação reduzida. A imagem é convidativa por ser uma ilustração em página dupla, o fato de ser preto e branco, meio que um esboço transborda o sentimento do autor, durante sua pesquisa alguns esboços devem ter sido elaborados, e foram executados em sua obra de modo tão puro que automaticamente nos sentimos imergidos nesse universo, somos convidados a ver o que Nelson Cruz viu, e imaginarmos o que Guimarães Rosa viu e viveu, é uma dupla jornada. A ilustração que vem em seguida também é em página dupla, agora com o verde tomando de conta, a visão que temos é bastante ampla, planícies largas, a ilustração passa a ideia de movimento através do capim que é ilustrado, dos bois, e de Rosa montado em balalaica, todas essas representações aliadas a página dupla conduzem o leitor, encaixa no que se discutiu acima acerca de substância. Essa representação imersiva, o contraste entre as ilustrações, ora preto e branco ora coloridas, a representação por vezes reduzida, por vezes assim como se mostra acima em página dupla conduzem leitor, a intencionalidade narrativa e artística do autor só é capaz de atravessar a folha do livro devido a qualidade estética.



Ilustração 11: (páginas 28-29)
Fonte: No longe dos gerais (2005)



Ilustração 12: (páginas 30-31)
Fonte: No longe dos gerais (2004)

Em ilustração em página dupla representa-se Guimarães Rosa e um boiadeiro, percebe-se sua leal caderneta, sempre anotando as expressões e impressionando a todos com sua curiosidade. E na página 37 representa-se o mesmo Rosa agora sozinho em seu cantinho, quase por adormecer, revendo suas anotações, refletindo os saberes adquiridos, o que vale ressaltar é justamente o que indicamos de início, acerca do ponto de vista, pois enumera-se mais uma ilustração onde podemos contestar a onisciência da narrativa visual, isso não demonstra de modo algum discrepância na narrativa, e sim que a real intenção narrativa é o olhar para Rosa, como dito no depoimento, ‘‘o garoto foi um achado’’. Olhar para Rosa sob a visão deste garoto é uma das estratégias que encontramos nesta narrativa que podem induzir o leitor à outras leituras, neste caso à Guimarães Rosa. Um dos motivos deste nosso grande escritor ter logrado êxito foi pela coragem de mostrar o Brasil, em contrapartida de alguns de seus contemporâneos expoentes do modernismo, Guimarães Rosa decidiu compor sua escrita com o que acreditava ser o espírito brasileiro, um espírito misto, e muito carente, sempre carregando consigo as expressões que distinguem o povo sertanejo do restante do Brasil, um dos pontos mais marcantes desta obra de Nelson Cruz é a forma como Guimarães Rosa é representado: atento, curioso e carismático. Na página 44 a ilustração remete à uma representação de como poderia ter sido a entrevista, que gerou esta narrativa, uma imagem sem dúvida emblemática para Nelson Cruz, talvez a primeira que saltou em sua mente, Rosa montado em sua mula Balalaika, olhando para trás, assim como na capa, porém agora em tons coloridos, vivos.

A última ilustração é uma despedida, nesse momento talvez não houvesse realmente ninguém presente é a volta de Guimarães Rosa ao Rio de Janeiro, a rotina dos boiadeiros retorna a habitual. A entrevista que realmente gerou esta obra, este livro objeto literário, com essas belas ilustrações foi uma entrevista de Zito, um dos boiadeiros, que informou que havia um garoto que acompanhou o trajeto, mas que não foi mencionado na reportagem, sem esse relato não haveria esta obra como a conhecemos, só temos a agradecer a presença deste garoto, sabendo do relato do autor,

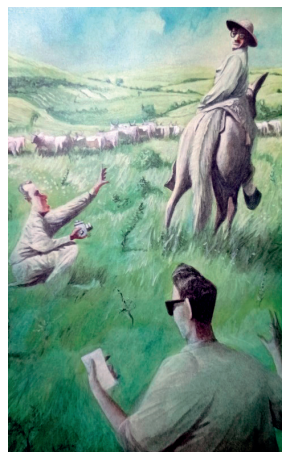


Ilustração 14: (página 44)

Fonte: No longe dos gerais (2004)

sobre sua viagem ao mesmo trajeto, as imagens que saltam a sua mente, podemos talvez dizer que de uma forma ou de outra esta narrativa viria a tona, mas por conta da simples presença deste garoto, que acompanhou quase que por acaso, jovens tiveram acesso à essa narrativa sob uma perspectiva próxima, influenciando em uma simetria. O tom da narrativa no todo é uma homenagem, realmente a porta de entrada para uma Literatura adulta, para escritores como Guimarães Rosa.



Ilustração 15: (páginas 46-47)

Fonte: No longe dos gerais (2004)

A última ilustração é em página dupla; Rosa pegando seu trem e partindo, inicia como um convite, olhando para trás na capa, montado em Balalaika, termina a narrativa propriamente dita com sua volta de trem. Mas o que impacta é realmente o todo, deste a primeira ilustração até a última, a última não é esta em página dupla, e sim a da contra capa, a representação simbólica da máquina de escrever. Ou seja, o foco da narrativa é em Guimarães Rosa, o fio da narrativa condutor da narrativa é o garoto, e o centro de tudo é a escrita de Guimarães Rosa, com todo esse trajeto percorrido, o nome das coisas, dos bichos, das plantas, as expressões, todo esse conhecimento advindo desta condução de uma boiada e de outras caminhadas foram o que geraram a escrita de Guimarães Rosa, também chamado carinhosamente de Rosa, o doutor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura infanto juvenil penou bastante para chegar a este resultado, pode parecer exagero, mas como bem sabemos a literatura infantil e juvenil veio quase sempre atrelada a um viés pedagógico, logo sob alguns olhares não era a literatura pura, como arte, como forma interessante de transmitir conhecimento, somente um pretexto para tal. A evolução da literatura é algo assistido com rigor científico, não delimitando-a, e sim observando e pautando suas formas de se mostrar ao mundo. A questão do livro objeto é uma questão ainda em desenvolvimento, o termo vem designando obras deste gênero, e o apelo que fica é o de reedificação, por mais obras que deixem de lado o viés puramente pedagógico, que a literatura infantil e juvenil tenha o mesmo direito da literatura dita como adulta, de se inovar de modo natural e espontâneo e que possa ser arte pura.

Em *No longe dos gerais* (2004) a Literatura se fez presente através de texto, imagem e materialidade, foi arte capaz de transmitir o conhecimento da condução de uma boiada no sertão de Minas.

REFERÊNCIAS

DERDYT, Edith. **A narrativa nos livros de artista**: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. Belo Horizonte: Pós, v. 2, n.3, p. 164 - 173, mai. 2012. Disponível em : <https://www.bing.com/fe5440c5efd&aqs=edge..69i57j69i64.605j0j4&FORM=ANAB01&PC=U531>. Acesso em: 03 jan. 2023.

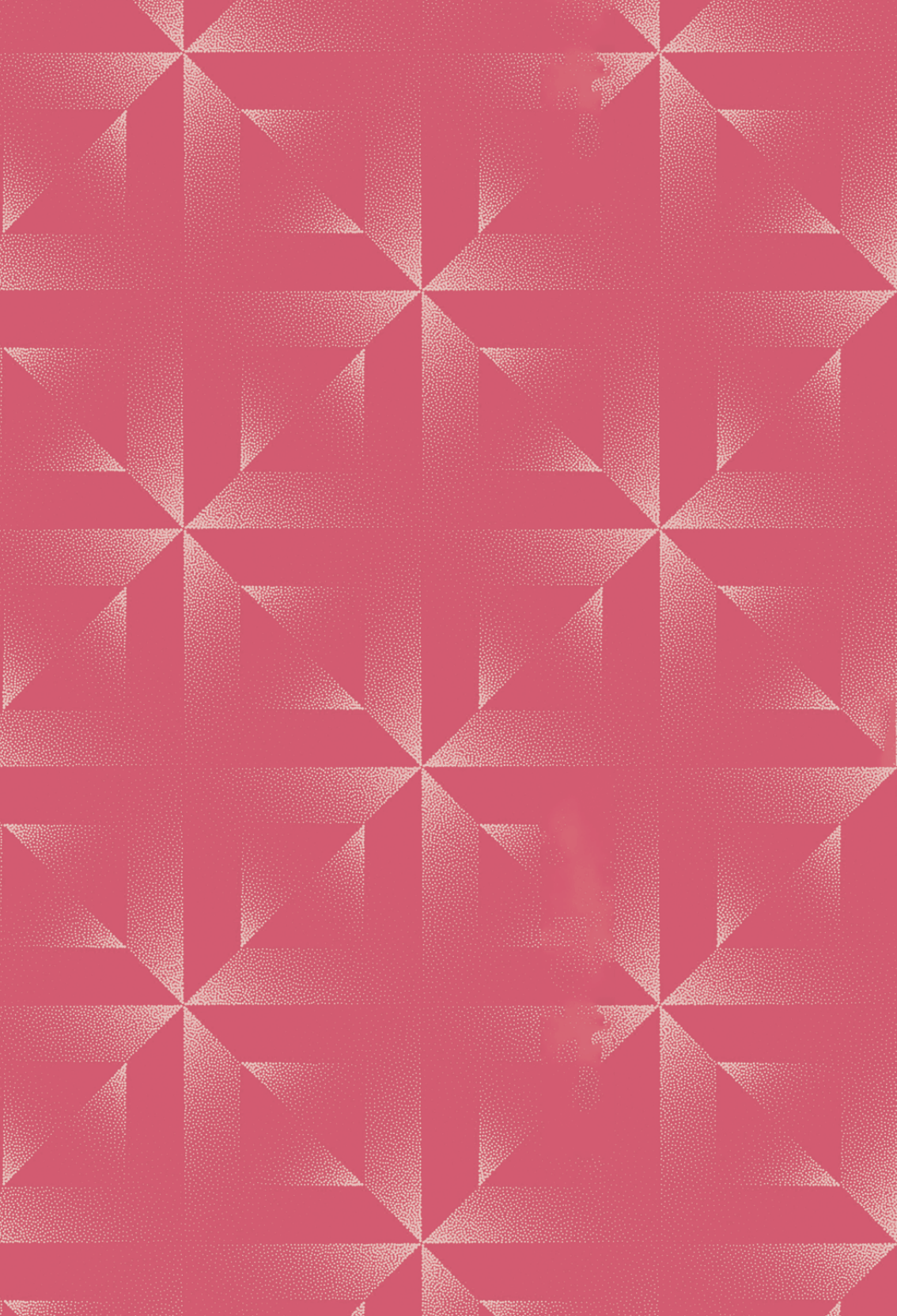
LANDOWSKI, Eric. Avoir prise, donner prise. Actes sémiotiques, v. 112, n. 10.25965, 2009.

NAVAS, Diana. O livro-objeto na literatura juvenil brasileira contemporânea. *In*: CARVALHO, Diógenes (org.); VERARDI, Fabiane (org.); CECCANTINI, João Luís. Literatura infantil e juvenil olhares contemporâneos. São Paulo: Mercado letras. 2020. p. 105-120.

CRUZ, Nelson. No longe dos gerais a história da condução de uma boiada no interior de Minas. 2.ed. Belo Horizonte: COZAC & NAIFY. 2004.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. Livro ilustrado: Palavras e imagens. 2.ed. Tradução: Cid Knipel. Rio de Janeiro: COSAC & NAIFY. 2011.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). Arte em São Paulo. São Paulo, n. 6, abr.1982. [sem paginação].



Sobre os autores

Adriana do Carmo Ferreira dos Santos - Graduanda em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy (IFESP). Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFRN). Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa Linguagens, Diversidade e Autoformação (IFESP/CNPQ). Pedagoga (2004) pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA). Especialista (2012) em Neuropedagogia pela Faculdade de Ciências, Educação e Teologia do Norte do Brasil (FACETEN). É professora formadora na rede municipal de ensino de Natal/RN, técnica no Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) na rede municipal de ensino de Natal.

Alexsandro Melquiades da Silva - Graduando do curso de Letras - Português da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA); bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID; participa do Projeto de Pesquisa Letramentos de resistência no cotidiano escolar vinculado ao grupo Limiares: Estudos de Literatura, Gênero e Interculturalidades.

Auridéa Santos da Costa de Mélo - Graduanda (2024) em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Presidente Kennedy – IFESP. Especialista (2023) em Ensino Religioso pela UINIFAEL. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa Linguagens, Diversidade e Autoformação (IFESP/CNPQ).

Alyne Isabelle Duarte da Silva - Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas (2016) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Doutoranda em Texto Literário, Crítica e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL-UERN. Mestra pelo mesmo programa. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT e do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa - GPORT.

Cicera Antoniele Cajazeiras da Silva - Mestre e doutora em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba; professora da Universidade Federal Rural do Semi-Árido; coordenadora do Projeto de Pesquisa Literatura e audiovisual vinculado ao grupo Limiares: Estudos de Literatura, Gênero e Interculturalidades.

Concísia Lopes dos Santos - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006), Especialização em Língua Portuguesa - Leitura, produção de texto e gramática (2008), Especialização em Literatura Afro-brasileira (2014) - também pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Mestrado(2010) e Doutorado (2019) em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professora Adjunta II de Teoria da Literatura no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Docente do PROFLETRAS e do PPCL - Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Atualmente, coordena o GPORT - Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa. Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua e Literatura Latina, Teoria da Literatura, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literatura Comparada.

Diógenes Buenos Aires de Carvalho - Mestre e Doutor em Letras (PUCRS/CAPES). Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) pela (UPF). Professor efetivo da UESPI, na Graduação e na Pós-Graduação em Letras (PPGL). Professor convidado da Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL. Autor dos livros: “As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais” (Edufpi), e “A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil” (Edufpi/CRV).

Edson Vieira da Silva - Graduando em Letras/Português (UESPI). Atuou no PIBID. Atualmente atua no programa Residência Pedagógica (RP), atua no programa de monitoria da UESPI. Bolsista CNPQ desde 2022, que se estende até 2024.

Eldio Pinto da Silva - Graduado em LETRAS pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Pós-graduação em Literatura Luso-Brasileira pela UFRN. Mestre em Literatura Comparada (Estudos da Linguagem), pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL-UFRN). Doutor em Literatura Comparada (Estudos da Linguagem) pelo PPGEL-UFRN. Revisor de Texto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) de 2011 a 2017. Atualmente, é Professor Adjunto de Teoria da Literatura e Literaturas na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA) – Campus Caraúbas.

Elenilda Dias de Souza Carlos - Graduanda do curso de licenciatura em Letras Português da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UERN), Mestre em Ciências Sociais e Humanas (UERN). Têm experiência nas áreas de comunicação social e letras, atuando principalmente com os seguintes temas: Fotografia, Análise do Discurso e Literatura.

Erica Poliana Nunes de Souza Cunha - Doutoranda do programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN). Mestra (2016) em Linguística Aplicada pelo PPGEL/UFRN. Especialista em Leitura e Produção de Textos pela UFRN. Possui Graduação em Letras (2013) pela UFRN. É Professora formadora do Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy (IFESP), coordenadora do Grupo Interdisciplinar Comunicação e Expressão (GICE) do IFESP e professora de Língua Portuguesa da Rede Municipal do Natal. Pesquisadora vinculada ao GP Linguagens, Diversidade e Autoformação (IFESP/CNPQ). Atua principalmente nos seguintes temas: livro didático. Produção textual, ensino, leitura, currículo de Língua Portuguesa.

Fabricia Soares da Silveira Oliveira - Fabricia Soares da Silveira Oliveira – possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (2009), é especialista em Língua, Linguística e Literatura e está cursando o Mestrado em Letras (PRO-FLETRAS) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Atualmente é professora da ECI Dorgival Silveira e da Escola Municipal de Ensino Fundamental Francisco Sales Gadelha de Oliveira.

Fernanda Cardoso dos Santos Lima - É Licencianda do Curso de Letras – Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pelo no Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy - IFESP. É integrante do Grupo de Pesquisa Linguagem, Diversidade e Autoformação do IFESP, cadastrado no DGP do CNPq. Atua na área educacional como estagiária da Educação Básica na rede municipal de ensino do município de Extremoz – RN.

Flaviana Luzia da Silva - Graduada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas, pela Universidade Federal Rural do Semi-árido (2022), atuou na pesquisa com o grupo Lótus destinado ao estudo da narrativa metaficcional e no grupo de estudos sobre o romance contemporâneo, ainda na graduação foi monitora no ensino da disciplina de Teoria da Literatura II (2018-2020) e atuou no Programa de Residência Pedagógica da Capes (2020-2022). Atualmente é Mestranda na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), no Programa de Pós-graduação - Ciências da Linguagem na área de Literatura, Cultura e Representação (PPCL). Formação de ensino médio integrado técnico em Zootecnia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (2016). Tem interesse na área de Literaturas de Língua Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, envolvendo os procedimentos metaficcionais constitutivos da linguagem em relação com a Teoria da Literatura.

Gabriela Gonçalves de Sousa - graduanda na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) e também bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), edição 2022-2024.

Gabriella Marinho da Silva - estudante de Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), curso Português e Literaturas. É voluntária no projeto de Iniciação Científica intitulado “Literatura Infantojuvenil, narrativas de ontem e de hoje”, com pesquisa voltada para obras de literatura infantojuvenil, integrante do GP-CNPq-UERJ EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas, e do projeto de extensão NELIJ-UERJ, Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ.

Geraldo da Aparecida Ferreira - possui graduação em Letras- Inglês pela Universidade Estadual de Montes Claros (2002) e Mestrado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2007). Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: drama de atualidade, crítica social, crítica literária e teoria da literatura. Atualmente, trabalha como Professor de Ensino Superior na Universidade Estadual de Montes Claros e como Coordenador Adjunto de Graduação, junto à Pró-Reitoria de Ensino da Unimontes.

Iasmin Pereira Santos Feudman - graduanda em Letras Português, pela Universidade Estadual de Montes Claros (2019-2023). Desenvolve trabalhos relacionados à literatura afro-brasileira e brasileira, discutindo temas como a: denúncia, resistência, injustiças, crítica social, com ênfase no público infantojuvenil, por meio das pesquisas “Ressonâncias da Ditadura Militar em A Droga da Obediência de Pedro Bandeira” e “A literatura afro-brasileira: memória e identidade em Joel Rufino dos Santos, Madu Costa e Kiusam de Oliveira”. Atualmente, integra como bolsista, na modalidade “Residente”, do Subprojeto Língua Portuguesa, do Programa Residência Pedagógica, oportunizada pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Isadora Sanzia da Costa Moraes - graduanda em licenciatura Letras-Português pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA/RN), bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Participou do Programa de Monitoria, na disciplina de Introdução aos Estudos Linguísticos I. Atualmente, participa do Grupo de Pesquisa em Estudos Linguísticos do Texto (GPELT), e do Grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Interculturalidades (LIMIARES).

Jefferson Aquino de Araújo - Licenciando do Curso de Letras – habilitação Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pelo Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy – IFESP. É integrante do Grupo de Pesquisa Linguagem, Diversidade e Autoformação do IFESP, cadastrado no DGP do CNPq. Atua como técnico-administrativo da Secretaria de Administração do Estado do Rio Grande do Norte – SEAD.

Joana Darc Silva de Almeida - Especialista em Ensino de Língua Portuguesa (2022) pelo Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy – IFESP. É licenciada em Letras - Português (2017), pelo IFESP, e Licenciada em Pedagogia (2011) pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. Atua como professora de Língua Portuguesa na Escola Municipal Professor Zuza, no município de Natal/ RN.

Karla Raphaella Costa Pereira - professora da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA/RN), vinculada ao Departamento de Ciências e Tecnologia (DCT) do Centro Multidisciplinar de Caraúbas, doutora e mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UECE); doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFC); psicopedagoga pela Universidade Estácio de Sá (UNISA); especialista em Revisão Textual pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MINAS), graduada em Letras-Português/Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Laryssa da Silva Santana - graduanda em Letras, curso Português/Literaturas, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista CNPq em Iniciação Científica, projeto intitulado Mat(r)izes da metamorfose na Literatura Infantojuvenil, integrante do GP-CNPq-UERJ EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas, e do projeto de extensão NELIJ-UERJ, Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ.

Lidemberg Rocha de Oliveira - Doutor (2019) e Mestre (2014) em Estudos da Linguagem - UFRN. É licenciado em Pedagogia e Letras-Português e respectivas Literaturas. Especialista em Língua Portuguesa (2010), em Leitura e Produção de Textos (2011), ambos pela UFRN, e em Estatísticas e Avaliação Educacional (2022) pela UFJF. Atuou na Educação Básica como professor e coordenador pedagógico. Atualmente é professor do Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy - IFESP. Também é Assessor Pedagógico da Coordenadoria de Desenvolvimento Escolar – CODESE – da Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Norte - SEEC/RN, desenvolvendo ações relativas ao currículo. É líder do Grupo de pesquisa Linguagens, Diversidade e Autoformação, do qual centra discussões relativas à interface dos estudos da linguagem às práticas de ensino em língua materna.

Lívia Maria Pontes Moura - graduanda do 4º período do curso de Letras Português pela Universidade Federal Rural do Semiárido, pesquisadora na área de literatura, estudos de gênero e educação, atualmente participa do projeto letramentos de resistência no cotidiano escolar. É bolsista pelo PIBIC no projeto Práxis e formação docente.

Lucas Paulino do Nascimento - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2021). Membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT. Colaborador externo do Projeto de Extensão ENLACE - Leitura na biblioteca. Atualmente é mestrando em Ciências da Linguagem – literatura, cultura e representação – do

PPCL, Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Interessa-se por teorias pós-estruturalistas vinculadas à literatura.

Lucas Pinheiro Tenório Farias - Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFCE) é pesquisador no grupo de estudos, pesquisa e extensão, Rastros Urbanos. Faz parte dos projetos de extensão: “Fotobiografias: A Fortaleza que se encontra em acervos fotógrafos pessoais”; e de pesquisa: “Rastros da memória em narrativas literárias: Grafando recordações na literatura africana e brasileira” onde neste último, recebe bolsa financiada pela FUNCAP.

Manoel Freire Rodrigues - é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. É professor de literatura brasileira vinculado ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura (UERN), e do Grupo de Trabalho Literatura e Sociedade na Anpoll.

Maria Aparecida da Costa - Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, com Doutorado Sanduiche pela Faculdade de Letras de Coimbra – FLUC, Portugal; Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Professora Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (onde ministra disciplinas de Literatura Luso-brasileira); Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL - na mesma Universidade. Membro dos grupos de Pesquisa, GECLIT e GPORT. Autora do livro *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge, (EdUFRN, 2015).

Maria Aparecida de Almeida Rego - Doutora (2023) em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Língua-

gem (PPGEL) UFRN. Mestre (2015) em Literatura Comparada pelo PPGEL/UFRN. Possui Licenciatura em Letras-Português (2006) pela UFRN, Especialização em Leitura e Produção de Texto (2011) e Especialização em Literatura e Cultura do Rio Grande do Norte (2013) ambas pela UFRN. É professora do Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy (IFESP), Coordenadora Geral do Núcleo Estudos, Pesquisa e Extensão em Educação (NEPE) do IFESP e professora de Língua Portuguesa da Rede Municipal do Natal. Pesquisadora vinculada ao GP Linguagens, Diversidade e Autoformação (IFESP/CNPQ) e ao Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandense. Autora do livro *Entre salinas e maledicências: uma leitura do romance Macau em contexto de ensino* (2018).

Marco Aurélio Linhares Bezzera – Graduando do curso de Letras Língua portuguesa UERN, bolsista do PIBIC/CNPq.

Maria do Socorro Souza Silva – Está cursando doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Letras PPGL-UERN, possui mestrado pelo mesmo programa de pós-graduação. É graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Especialista em Literatura e ensino pelo IFRN.

Maria Júlia Fernandes Moura - estudante de letras/português da Ufersa/Caraúbas, e tem como áreas de interesse os estudos de gênero, raça e relações de poder na sociedade, com enfoque na literatura contemporânea brasileira.

Mércia Moura Alves da Costa - Possui Graduação em Letras Português pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (2022). Atualmente é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Micaela Sá da Silveira - Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Doutora em Literatura e Interculturalidade, com Mestrado na mesma área, discutindo questões

de gênero e sexualidades, a partir da Matemática. Dedicar-se aos estudos críticos sobre as relações de gênero na ficção, além de debruçar-se sobre a abordagem da Literatura no contexto escolar. Líder do grupo de pesquisa Limiares: Estudos de Literatura, Gênero e Interculturalidades.

Neila Leyelle da Costa Anchieta - Graduanda em Ciências Sociais na Universidade Federal do Ceará (UFC). É pesquisadora no grupo de estudos, pesquisa e extensão, Rastros Urbanos, vinculado ao Departamento de Ciências Sociais da UFC. É bolsista de iniciação científica pelo PIBIC/UFC na pesquisa intitulada “Rastros da memória em narrativas literárias: Grafando recordações na literatura africana e brasileira”.

Pedro Felipe Praxedes da Silva - Graduando do curso de Letras - Português da Universidade Federal Rural do Semi-Árido; bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID; integrante do Projeto de Pesquisa Literatura e audiovisual vinculado ao grupo Limiares: Estudos de Literatura, Gênero e Interculturalidades.

Regina Michelli (Regina Silva Michelli Perim) - professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pós-doutora pela USP e pela UFU, Procientista UERJ-FAPERJ, com pesquisa em Literatura Infantojuvenil, líder do GP-CNPq-UERJ Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (EnLIJ), e coordenadora do Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ (NELIJ-UERJ).

Roniê Rodrigues da Silva - Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Mestre em Letras (UFRN), e Doutor em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada, (UFRN). Realizou Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, com bolsa do Programa Nacional de Pós-doutoramento (PNPD/Capes). É Professor Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), atuando no Departamento de Letras

Vernáculos e no Programa de Pós-graduação em Letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Identidade Nacional, Literatura e Alteridade e Literatura e Sociedade.

Shirley de Souza Gomes Carreira - doutora em Literatura Comparada (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000), com pesquisa de pós-doutoramento em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2004-2005). Sua produção ensaística aborda os seguintes temas: pós-colonialismo, questões de identidade e de gênero, estudos culturais, diásporas, multiculturalismo e a produção textual dos escritores migrantes. Sua pesquisa atual focaliza as relações entre identidade cultural, memória e deslocamentos. É Professora Associada da UERJ e integra o quadro permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. É bolsista do Prociência UERJ/FAPERJ e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Tázia Beatriz Gurgel Braga - aluna de letras/português da Ufersa/Caraúbas e é natural da cidade do campus. Apaixonada por literatura, suas áreas de interesse são estudos de gênero, raça e relações de poder, além de ser pesquisadora da literatura clássica latina.

Theoguenides Odília de Medeiros - Graduanda (2024) em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Presidente Kennedy – IFESP. Especialista (2019) em Ciências da Religião pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN/Sede em Natal. Especialista (2019) em Ciências da Religião pela UERN - Natal/RN. É professora do Ensino Religioso e professora alfabetizadora pelo Programa Tempo de Aprender na Escola Municipal Profa. Maria Cristina, da Rede Municipal de Natal. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa Linguagens, Diversidade e Autoformação (IFESP/CNPQ).

Vanessa Bastos Lima - Graduada em Licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana, especialista em Estudos Literários também pela Universidade Estadual de Feira de Santana Mestre em Crítica Cultural e Literatura pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente é Professora assistente efetiva de Literaturas em Língua Portuguesa da Universidade do Estado Rio Grande do Norte (UERN), lotada no Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), Departamento de Letras Vernáculas (DLV) e doutora pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UERN). Atua em pesquisas voltadas para Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura afro-brasileira, Literatura marginal, e para Romances Históricos produzidos por autores contemporâneos.

vWellison Jerônimo Soares da Silva - Graduando do curso de Letras - Português, voluntário do Programa Institucional de Iniciação Científica – PIBIC/UERN, Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura – GECLIT na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Wílton José de Araújo Martins - possui graduação em Letras (Língua portuguesa e literaturas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2022). Atualmente, é professor substituto do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, onde desenvolve também atividades de extensão e pesquisa.

