

PROGRAMA DE EDUCAÇÃO TUTORIAL - LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Arria

A N O 4

ISSN
2595-2609

areia: 4

Conceitos e opiniões contidos nos trabalhos submetidos à revista são de responsabilidade de seus autores.



revistaareia.fale.ufal@gmail.com
Campus A. C. Simões - BR 104 Norte – Km 14. Tabuleiro do Martins,
Maceió/AL. CEP: 57072-900.

Editora-gerente

Fabiana Pincho de Oliveira

Editor/as

Anderson da Silva Pereira, Maria Clara de Lima Barros e Thalyta Vasconcelos de Siqueira

Conselho Editorial

Anderson da Silva Pereira, Antonio Rocha de Almeida Barros Filho, Cristiana da Silva Oliveira, Iago Espindula de Carvalho, Larissa Almeida Benjamim, Larissa da Silva Barbante, Lavínia Olga Dorta Galindo Pedrosa Ferreira, Layssa Mayze Santos Pereira, Laysdemberg Tavares Rodrigues, Maria Clara de Lima Barros, Rafael Lima Lobo dos Santos, Pedro David da Silva Leão, Thalyta Vasconcelos de Siqueira e Wanneska Thaymmá Vieira Silva de Andrade

Comissão de Comunicação

Larissa Almeida Benjamim, Lavínia Olga Dorta Galindo Pedrosa Ferreira e Rafael Lima Lobo dos Santos

Comissão de Layout

Larissa da Silva Barbante, Laysdemberg Tavares Rodrigues, Pedro David da Silva Leão e Wanneska Thaymmá Vieira Silva de Andrade

Revisores/as de texto

Antonio Rocha de Almeida Barros Filho, Cristiana da Silva Oliveira, Iago Espindula de Carvalho, Layssa Mayze Santos Pereira e Mariana Cavalcante Oliveira

Capa

Miguel Henrique Nogueira Dutra

ISSN

2595-2609

APRESENTAÇÃO.....	4
Entrevistas.....	8
LITERATURA, ARTE, CULTURA E EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS DE REEXISTÊNCIA PARA CONSTRUÇÃO E VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA.....	9
LITERATURA SURDA: RESGATE DA IDENTIDADE E VALORIZAÇÃO DA CULTURA POR MEIO DAS MÃOS LITERÁRIAS.....	17
O ESPAÇO DA POESIA NA SALA DE AULA: EXPERIÊNCIAS DO PROFESSOR MEDIADOR ENTRE O TEXTO E O LEITOR.....	21
Artigos.....	28
A QUEBRA DO IDEAL CLÁSSICO NA PERSPECTIVA NEOBARROCA DO POEMA <i>ASSASSINATO DE SIMONETTA VESPUCCI</i> DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN - Milena Corrêa Gambôa, Brenda Catarina da Silva e Maria Eduarda Melo Maia.....	29
A REPRESENTAÇÃO POLÍTICO-LITERÁRIA NA OBRA DE GEOVANI MARTINS - Maria Clara de Lima Barros e Roberto Sarmento Lima.....	40
COLETTE NO BRASIL: TRADUÇÕES, PARATEXTOS E RECEPÇÃO (1937-2010) - Mileyde Luciana Marinho Silva e Kall Lyws Barroso Sales.....	54
EXPERIMENTALISMO DA LINGUAGEM NO ROMANCE <i>ANGÚSTIA</i> , DE GRACILIANO RAMOS - Everton Vinícius Araujo Silva.....	73
PROPOSTAS DE PRODUÇÃO TEXTUAL EM LIVROS DIDÁTICOS DE PORTUGUÊS: REFLEXÕES SOBRE A CRIATIVIDADE - Cesar Augusto Gomes Rosa e Adna de Almeida Lopes.....	86
Ensaios.....	103
A CRIAÇÃO LITERÁRIA DE GEOVANI MARTINS: UMA ANÁLISE DO CONTO "ROLÉZIM" - Thalyta Vasconcelos de Siqueira.....	104
RACISMO ESTRUTURAL BRASILEIRO: UM CRIME QUASE PERFEITO - Acauam Oliveira.....	115
Textos literários.....	127
NA PARTE ALTA - Érika da Silva Santos.....	128
NENHUM PÁSSARO - Thatiane Karoliny Silva Melo.....	129
MARCAS - José Antonio Santos de Oliveira.....	130
PAISAGEM SECA - Herbert Luan Lopes da Silva.....	132

APRESENTAÇÃO

O ano é 2021 e o Programa de Educação Tutorial dos cursos de Letras da Universidade Federal de Alagoas comemora 33 anos de história, publicando com entusiasmo e resiliência a quarta edição da Revista Eletrônica Areia, apesar da pandemia da Covid-19 que se abateu sobre o planeta e trouxe consequências para toda a sociedade. Esse contexto modificou a forma de fazer e publicar pesquisa no Brasil e, desafiando as circunstâncias atuais, o PET Letras Ufal apresenta este número que reúne trabalhos nas seções Entrevistas, Artigos, Ensaios e Textos literários.

A identidade visual da quarta edição da revista foi resultado do segundo Concurso de Capas da Areia, que contou com a participação dos/as discentes do PET Arquitetura Ufal, na função de avaliadores/as. O vencedor foi o discente Miguel Henrique Nogueira Dutra, do curso de Design da Universidade Federal de Alagoas. E assim a revista segue com seu projeto editorial de dar visibilidade ao trabalho artístico desenvolvido por graduandos/as.

Segundo Miguel Dutra, a ilustração “foi pensada a partir da ideia de uma ampulheta, sem a estrutura de vidro e madeira. Criei duas espécies de ilhas de areia que se desfazem e dependem uma da outra para se reconstruir, assim como a areia da ampulheta”. O artista aponta que a ideia de colocar ilhas na capa da revista também dialoga com o litoral. Além disso, ele afirma que “mesmo trabalhando com uma estrutura rígida (bola), quis passar a sensação de movimento com dunas que se constroem de forma orgânica. Na ilustração, trabalhei com sombras e uma cor plana de fundo que é algo recorrente nos meus trabalhos, mas não só como impressão da minha identidade como artista, acredito que trabalhar com sombras possibilita um maior contraste, deixando o nome da revista em maior evidência e também se diferenciando das capas das edições anteriores”.

Após trazer à luz a explicação acerca da identidade visual desta edição, apresentaremos as seções da revista.

Iniciamos este número da Areia com a seção Entrevista. Trazemos a retextualização de três entrevistas, que foram concedidas por Ana Lúcia Souza, Cristiano José Monteiro e José Hélder Pinheiro Alves. As três entrevistas foram realizadas na XII Semana de Letras - Arte & Ciência: a interdisciplinaridade da linguagem, evento promovido pelo PET Letras Ufal que aconteceu em 2019.

Em sua entrevista, a Professora Doutora Ana Lúcia Souza comenta sobre as práticas de letramento na conjuntura social contemporânea, além de trazer temas como cultura negra, escola e a profissão docente. A professora também levantou pontos como o *hip-hop* e a sua importância para o processo de jovens negros assumirem a sua negritude.

O Professor Especialista Cristiano José Monteiro mostra que a Literatura Surda é um importante instrumento para difundir e valorizar a identidade e a cultura da comunidade surda. Para isso, ele conta sua vivência com a Literatura Surda como integrante dessa comunidade e como professor da licenciatura em Letras-Libras.

O Professor Doutor Hélder Pinheiro, na entrevista que concedeu ao grupo, aponta aspectos da tradição da cultura popular oral e da metodologia tradicional para abordar o texto literário na escola, além de compartilhar a sua experiência e formação enquanto leitor de poesia, assim como a sua vivência enquanto tutor do PET Letras da UFCG.

Na seção Artigos, trazemos cinco textos que resultam de pesquisas realizadas por graduandos/as e recém-graduados/as de diferentes áreas e instituições.

“A quebra do ideal clássico na perspectiva neobarroca do poema *Assassinato de Simonetta Vespucci* de Sophia de Mello Breyner Andresen” é o artigo escrito pelas graduandas Milena Corrêa Gambôa, Brenda Catarina da Silva e Maria Eduarda Melo Maia, da Universidade Federal de Pernambuco, que analisam os aspectos linguístico-semióticos no poema da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner, para compreender de que maneira a obra pode ser interpretada como Neobarroca.

No texto “A representação político-literária na obra de Geovani Martins”, escrito por Maria Clara de Lima Barros, sob orientação do Professor Doutor Roberto Sarmiento Lima, da Universidade Federal de Alagoas, é analisada a representação nos contos do escritor Geovani Martins, de acordo com os preceitos da literatura contemporânea e do novo realismo, em paralelo com o realismo do século XIX.

Em “Colette no Brasil: traduções, paratextos e recepção (1937-2010)”, a recém-graduada pela Universidade Federal de Alagoas, Mileyde Luciana Marinho Silva, sob orientação do Professor Doutor Kall Lyws Barroso Sales, analisa *A Vagabunda*, da escritora francesa Gabrielle Sidonie Colette, com o objetivo de investigar e discutir a forma como a mulher era vista e retratada na obra e apresentar as formas de paratextos presentes no livro.

No artigo “Experimentalismo da linguagem no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos”, Everton Vinícius Araujo Silva, recém-graduado pela Universidade Estadual de

Alagoas, investiga a linguagem no romance *Angústia*, com o objetivo de averiguar traços de caráter experimental e de vanguarda que diferem a obra analisada dos demais romances de Graciliano Ramos.

“Propostas de produção textual em livros didáticos de português: reflexões sobre a criatividade” é o título do texto de Cesar Augusto Gomes Rosa, sob orientação da Professora Doutora Adna de Almeida Lopes, da Universidade Federal de Alagoas, que analisa as categorias de propostas de produção textual em livros didáticos de Língua Portuguesa e os processos criativos nelas presentes, com base na relação intertextualidade e criatividade e nas discussões sobre o ensino da produção textual.

Na seção Ensaios, o texto de Thalyta Vasconcelos de Siqueira, da Universidade Federal de Alagoas, cujo título é “A criação literária de Geovani Martins: uma análise do conto ‘Rolézim’”, analisa aspectos formais, estéticos, linguísticos, sociais e literários de um dos contos do escritor Geovani Martins, destacando o diálogo presente na obra com a tradição literária brasileira e com o passado.

Também apresentamos o texto do Professor Doutor Acauam Oliveira, da Universidade Federal de Pernambuco, que foi convidado a publicar nesta edição a retextualização de sua fala realizada na conferência de encerramento do I Colóquio Interdisciplinar de Estudos da Linguagem: decolonialidade e diálogos de resistência, evento virtual organizado pelo PET Letras Ufal em 2020. O texto intitulado “Racismo estrutural brasileiro: um crime quase perfeito” discute e expõe a forma como o racismo, enquanto um sistema, atua na sociedade contemporânea brasileira.

Na seção Textos Literários, o/a leitor/a encontrará os textos em verso “Na parte alta”, de autoria de Érika da Silva Santos e “Paisagem seca”, de autoria de Herbert Luan Lopes da Silva. Encontrará, também, os textos em prosa “Marcas”, escrito por José Antonio Santos Oliveira, e “Nenhum pássaro”, escrito por Thatiane Karoliny Silva Melo.

Além disso, não poderíamos deixar de prestar a nossa homenagem especial à figura da Professora Doutora Maria Denilda Moura, que faleceu em 3 de maio de 2020, linguista de reconhecimento internacional e grande colaboradora da Faculdade de Letras. Não há como pensar o Programa de Educação Tutorial na Ufal sem associá-lo ao nome da professora Denilda, que trouxe o Programa para o curso de Letras-Português em 1988 e atuou como tutora por mais de vinte anos. Nossa eterna homenagem está registrada no nome da sala do grupo e na

apresentação desta edição da Areia. Estamos orgulhosos pela trajetória trilhada por Denilda e pelo legado que ela nos deixou.

Queremos, também, prestar a nossa solidariedade às famílias que foram, diretamente ou indiretamente, afetadas pela pandemia da Covid-19.

Por fim, queremos deixar registrado o nosso agradecimento aos/às autores/as que enviaram seus textos; aos/às pareceristas que atuaram na avaliação; ao Miguel Dutra, responsável pela criação da identidade visual desta edição; aos/à entrevistados/a; aos/às revisores/as de texto; aos membros da comissão de *Layout*; aos membros da comissão de Comunicação; aos membros do Conselho Editorial Interno; e aos membros do Conselho Editorial Externo. Agradecemos a todos/as que contribuíram para que mais uma edição da Areia fosse publicada, diante do contexto pandêmico em que nos encontramos durante a elaboração deste número.

Boa leitura!

O Editor e as Editoras,
Anderson da Silva Pereira
Fabiana Pincho de Oliveira
Maria Clara de Lima Barros
Thalyta Vasconcelos de Siqueira



ENTREVISTAS

LITERATURA, ARTE, CULTURA E EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS DE REEXISTÊNCIA PARA CONSTRUÇÃO E VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

PET Letras UFAL

ENTREVISTA

Ana Lúcia Silva Souza

Na oportunidade de realização da XII Semana de Letras, em outubro de 2019, cujo tema central prestigiava os encontros entre a ciência e a arte evidenciados nas possibilidades da interdisciplinaridade da linguagem, a Professora Doutora Ana Lúcia Silva Souza, conferencista do evento, concedeu entrevista a um grupo de petianos/as.

Ana Lúcia Souza é professora do Departamento de Letras Vernáculas e integra o quadro permanente do Programa de Mestrado Profissional em Letras – ProfLetras – da Universidade Federal da Bahia. Com graduação e mestrado em Ciências Sociais e Doutorado e Pós-Doutorado em Linguística Aplicada, Ana Lúcia é referência na discussão sobre letramentos emergentes. Com essa formação acadêmica e atuação profissional, desenvolve pesquisas e projetos de extensão, envolvendo os temas letramentos de reexistência, culturas, identidades, juventude negra, *hip-hop* e educação diaspórica, colaborando principalmente com a formação inicial e continuada de professores.

Nesta entrevista, a professora Ana Lúcia mostra que a cultura *hip-hop* tem sido um instrumento para que os jovens negros assumam a sua negritude e valorizem a sua ancestralidade. Também comenta sobre práticas de letramento na sociedade atual, cultura negra e escola, docência e o livro *Letramentos de reexistência*, publicado pela Editora Parábola, em 2011.

Pergunta 1: O seu livro *Letramentos de Reexistência* traz algumas reflexões sobre o movimento cultural *hip-hop* como agência de letramento. Levando isso em consideração, pergunto: como a senhora vislumbra as contribuições das práticas desse movimento na sociedade contemporânea, mesmo diante das dificuldades e da conjuntura política atual?

Eu tenho muito orgulho de, em algum momento da minha vida, ter pensado o *hip-hop* como uma agência de letramento. Na Universidade Federal da Bahia, o meu grupo de pesquisa trabalha com esses letramentos vernaculares e, cada vez mais, é possível perceber a potência

desses usos de linguagem que são um sinônimo de vida para as pessoas. Nesse momento, em que de alguma forma a tentativa de silenciamento e cerceamento está posta para a nossa jovem democracia, são esses movimentos que vão trazer para nós novos ares. São esses movimentos que vão dizer de que forma agrupamentos socialmente minorizados e as periferias têm conseguido ao longo do tempo respostas para algumas questões. É óbvio que nesse momento nós temos agravamentos de ordem social, econômica e política, mas não é novidade, historicamente, nós conhecermos as respostas desses grupos diante das dificuldades.

Se nós formos pensar em letramentos de reexistência – que é pensar para além da resistência, com essa proximidade de dialogar com a física, algo que resiste –, esses grupos – quilombos, grupos de capoeira, a imprensa negra, os clubes negros, as escolas de samba, sempre colocados à margem – encontraram formas de pensar a cultura, de pensar aspectos sociais como estratégias políticas de resistência. E resistência nesse sentido é pensar não só respostas para dentro dos grupos, mas para fora deles.

Hoje, nós vimos no evento, por exemplo, jovens poetas que estão dentro dos coletivos fazendo da poesia, que nos livros é colocada como canônica, uma forma de se comunicarem com as pessoas e de refletirem sobre a sua própria condição como jovens, como pensadores. Além disso, possibilitam reflexões sobre como eles podem atuar dentro dos espaços escolares, fazendo com que outras pessoas falem, tragam a sua voz para o mundo, para os diferentes coletivos. Então, nesse caminho, pequenos grandes gestos como falar, produzir discursos entendidos como prática social, como ação, é fundamental. Nós nos constituímos pela linguagem, sendo assim, nós temos agora que nos constituir como sujeitos de luta, de uma luta política. E precisamos acreditar que essas pequenas revoluções cotidianas possuem efeito.

Pergunta 2: Por esse motivo é importante criar espaços de discussão para refletir sobre essas práticas de letramento na sociedade atual, que, às vezes, não são vistas, ficando à margem da sociedade, certo?

Exatamente. Esses próprios grupos que compõem a maioria da população brasileira conseguem dizer de nós, das nossas histórias, por meio de letramentos dos mais simples e cotidianos, como ouvir a história da minha avó, ouvir a história da minha família. Dessa forma, conseguem mostrar que isso me constitui, me sustenta nos diferentes espaços, no espaço escolar, em todas as etapas até chegar ao ensino superior, no espaço do trabalho, porque precisamos ganhar o nosso pão de cada dia, mas não necessariamente negando as nossas

identidades, muito pelo contrário, trazendo essas identidades como linha de frente até para sustentar algumas coisas que não sejam tão interessantes. Isso é fundamental. E só esses grupos poderão falar dessa forma.

O grande salto é: nós vamos conseguir entender as ações do micro também na hora de votar, na hora de eleger nossos representantes, as nossas representantes? O que já começa a acontecer até com novos modelos de tratar, por exemplo, as ações dentro da política. Nós vemos as mulheres, por exemplo, trabalhando como as "gabinetonas", as mulheres lésbicas dizendo "nós vamos construir uma forma de trabalhar em conjunto", pensando as pautas, pensando até mesmo a verba, a gestão de verba, pensando nas estruturas dos gabinetes que não são gabinetes separados, mas gabinetes onde as pessoas podem se olhar e conversar. Nesse momento de tensão, nós vamos encontrar esses espaços também de vida.

Pergunta 3: Em alguns de seus artigos, a senhora diz que os termos usados para se referir à cultura negra estão ganhando novos significados. De que forma a senhora consegue enxergar essas ressignificações e de que forma elas podem chegar ao ambiente escolar?

Podemos pensar em vários termos, modos de dizer que estão sendo recolocados, um deles é a própria palavra negro. Há um tempo um número menor de pessoas conseguia se dizer negro. A partir do momento em que novas formas de militância surgiram, a atuação dos movimentos começou a ganhar corpo. Também a partir do momento em que as instruções das ações afirmativas, principalmente na forma de cotas, foram ganhando outras dimensões e também se tornando políticas públicas neste país. Também a partir do momento do sancionamento da lei 10.639 e 10.645, ambas modificaram a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) no artigo 26-A, falando de história e cultura afro-brasileira e depois história e cultura indígena, também instituindo o Dia Nacional da Consciência Negra. Toda essa movimentação fez com que as pessoas fossem entendendo a importância de considerar a sua cultura como uma cultura que construiu esse país, juntamente com outras culturas, mas em papéis diferenciados, na hierarquia sempre colocada abaixo, em termos de oportunidade e de direitos.

De um tempo pra cá, as pessoas colocam, não sem intenção ainda, não totalmente sem dores, mas com muito mais força, a palavra negra em evidência e coloca, por exemplo, nos seus cabelos crespos. Você não precisa subir no banquinho e fazer um discurso para dizer que é uma pessoa negra, mas você assume seu cabelo, você assume sua cultura, não de um lugar de

folclorização, mas de um lugar de cultura como vida, política, resistência e pensando nessa cultura não só no dia 20 de novembro, mas pensar a cultura e a forma de ser no currículo e nas relações cotidianas.

Tudo isso vai fazendo com que as pessoas tenham mais coragem para enfrentar o desafio que é se dizer negro numa sociedade ainda racista e se dizer negro/negra com todas as outras questões que estão em volta, gênero, raça, regionalidade, entre outras questões, a que chamamos de interseccionalidade. Temos menos medo de falar a palavra negro e a junção dessas categorias na categoria negro. Muitas vezes as pessoas perguntam “por que interessa juntar esses dois grupos na categoria negro?” Porque isso significa que nós entendemos como esses corpos circulam na sociedade. Atualmente, sabemos de forma explícita quem mais morre violentamente no Brasil, quem são as mulheres que têm menos ou o pior rendimento na saúde, isso não é só uma constatação, é pensar ações que possam reverter. Engana-se quem acha que essa nova forma de ver não está no cotidiano. As mulheres hoje sabem que elas têm que ir ao médico com muito mais força, falando mais alto.

Nesse momento, a linguagem revela um importante funcionamento. Eu acho extremamente importante quando se verbaliza, como a professora Lúcia de Fátima diz, que ao proferir o enunciado concreto “Eu sou Negro”, não se trata apenas de um emprego de um adjetivo ou de um substantivo. O enunciado trata da questão de ser negro no Brasil. Isso é muito forte. É interessante quando a pessoa consegue dizer “Eu sou negro”, por exemplo, na hora de fazer a matrícula na universidade. Quem vai se dizer negro? Nós temos que, cada vez mais, nos dizer negro para concorrer às vagas reservadas, para que pessoas brancas não queiram se dizer negras. Isso é extremamente importante! Se dizer negro significa mais uma luta para ocupar espaços que hoje, de alguma forma, as políticas públicas, fruto de lutas históricas, destinam aos negros. Significa também gostar da cultura negra, gostar da forma de dizer, da forma de usar os cabelos, da forma de usar as cores, da forma de fazer guerra, que é com alegria, com música, com dança, com comida, com celebração.

Eu acho que é entender que uma Semana de Letras tem que promover o diálogo com o *hip-hop*, por exemplo, o diálogo com os jovens poetas do “busão”. E o que isso tem a ver com a escola e a educação? Nós vamos começar a entender que isso é literatura. Portanto, temos que mudar o currículo, temos que mudar os livros didáticos, temos que chegar à sala de aula e, antes de dizer qual é o conteúdo, perguntar: quem é você que está na minha sala de aula? Essa é a regra número um do primeiro dia de aula letivo. Se eu quero fazer um bom ano para mim e para

as pessoas que estão aqui, preciso descobrir como as pessoas se nomeiam na sala de aula, isso é fundamental.

Pergunta 4: Eu queria saber da senhora o porquê de as pessoas terem tanto medo, e digo isso da academia, do movimento *hip-hop* enquanto força. Quando o livro do grupo Racionais MC's, baseado no disco *Sobrevivendo no Inferno*, foi incluído na bibliografia da Unicamp, algumas pessoas reclamaram, xingaram e disseram que o livro não podia entrar na lista porque não é literatura. Gostaria de saber como a senhora consegue enxergar esse posicionamento e de onde vem esse medo e essa força do *hip-hop*?

A obra dos Racionais MC's entrará na Unicamp a partir do ano que vem. Isso significa pensar que, se ela está no vestibular de uma das universidades mais elitistas do país, as escolas confiam que as pessoas que podem concorrer ao vestibular vão ter que trabalhar essa obra dentro da escola. Isso significa um deslocamento em relação ao que se considera literatura. A entrada de Racionais MC's em um vestibular é fruto de reivindicações de grupos, incluindo professores e professoras, que atuam nesse espaço; a entrada de Racionais MC's significa o resultado de uma luta histórica dos movimentos negros que há 500 anos lutam para que sua cultura esteja nesses espaços.

Antes de Racionais MC's, vêm Carolina Maria de Jesus, Cadernos Negros na Bahia; não apenas um trechinho, fragmento no livro didático, mas vêm como uma obra a estar dentro do vestibular, do Enem. Isso significa disputar a ideia do que é literatura. Disputar na área de crítica literária, por exemplo, as chaves de leitura dessa literatura. Então, como fica? Nós teremos que estudar de novo. Como eu penso um eu lírico em *Negro Drama*, do Racionais MC's? Aquele eu lírico único? Temos que descobrir outra possibilidade de pensar literatura. Vamos dialogar com pesquisadoras que têm outra leitura de mundo, o pessoal de teoria literária, como Conceição Evaristo, Livia Natália, Fernando Felizberto, Henrique Freitas. Não por acaso grande parte desses pesquisadores que hoje repensam as teorias sobre literatura são jovens pesquisadores/as negros/as. Quem é capaz de fazer essa análise? Pessoas negras que de dentro vêm pensando essa literatura ou pessoas dispostas a isso. Temos vários outros nós. Como estamos em um campo de tensão e de disputas por epistemes e formas de ver o mundo, eu prefiro citar as pessoas com as quais eu tenho conversado ultimamente. E outra coisa muito interessante é: como separamos a literatura de língua? Quem é que separou? Como juntamos? E quando repensamos os letramentos, qual é o lugar da oralidade? O lugar da *performance*?

Vamos dar espaço não só para Racionais, mas para os poetas de “buzu”, como se diz em Salvador. É literatura? Podemos pensar o grafite como escrita? O picho como escrita? Precisamos de coragem para olhar as teorias.

Pergunta 5: Atualmente, o debate que acontece na universidade é a desmotivação da profissão docente. Então, eu gostaria que a senhora falasse um pouco sobre o que continua sendo um estímulo e uma motivação para que continue gostando de atuar na sua área, como professora?

Algumas pessoas escolheram ser docentes, o que não é o meu caso. Eu trabalho desde os dezesseis anos em várias frentes de trabalho, como comércio, indústria... Eu também percebo que sempre nessas áreas há o lado educativo. Então, estou na universidade há quase dez anos e para eu ser docente não é só estar dentro da universidade, mas é também pensar esse trânsito entre a universidade e a comunidade. E sempre o que faz sentido é entender que o seu trabalho faz sentido para alguém e para isso precisamos ter mais perguntas e observações do que respostas. Trata-se de observar como o seu trabalho tem sido recebido nas comunidades e dentro da universidade e de, principalmente, aprender.

O que eu mais gosto no meu trabalho é de poder aprender com as pessoas com as quais eu estou trabalhando, que são os estudantes. E eu sei que, aqui em Maceió, vocês devem ser os melhores alunos e alunas de seus professores e das professoras, mas eu tenho os melhores alunos do mundo na Bahia. Às vezes, quando estou muito cansada ou desanimada para ir à aula, eu sei que o meu trabalho, por mais insignificante que alguém queira dizer que ele é, não é, porque se essas pessoas estão lá à noite, cansadas, depois de um dia de trabalho ou se elas estão lá desde muito cedo para assistir a uma aula é porque isso faz sentido para elas.

Eu sempre quero me desafiar a olhar para essas pessoas e interagir com elas. E agora também fico muito feliz quando vejo o meu livro circulando nas escolas, com as pessoas recolocando essa discussão sobre o *hip-hop*, que não é só sobre o *hip-hop*, é sobre a musicalidade diaspórica, sobre os trabalhos de comunidade... Tudo isso faz muito sentido e cada vez mais eu acho que a sociedade vai se obrigar a compreender que sem educação não conseguimos ir adiante. De uma forma ou de outra, vamos rever essa posição de quem é docente. Quem é docente não é necessariamente quem tem o diploma, mas é quem se dispõe a fazer essa troca e esse diálogo na produção de conhecimento.

Pergunta 6: A senhora também falou sobre olhar para a comunidade enquanto docente. Outro debate atual é que, às vezes, a universidade se isola e não estabelece um diálogo eficaz com a comunidade. Gostaria que a senhora falasse um pouco sobre como a Linguística Aplicada pode fortalecer esse elo entre universidade e comunidade.

Um dos pontos principais é que a Linguística Aplicada é aplicada. Nós trabalhamos com *corpus* que tem corpo, que tem vida e que tem emoção. É também um aprendizado. Eu creio que hoje qualquer comunidade ou qualquer grupo não quer mais ser chamado de objeto de pesquisa, quer ser sujeito de pesquisa e participante de pesquisa. A Linguística Aplicada na sua totalidade também está aprendendo a ouvir a comunidade e entendendo que a comunidade e os grupos que não estavam dentro da universidade hoje estão e trazem para as pesquisadoras e pesquisadores temas que antes não estavam colocados na pauta. Eu creio que isso é ouvir.

Ouvir quais são as questões importantes para a pesquisa. Nem sempre é o pesquisador quem diz, mas é a comunidade. E o outro aspecto é a negociação entre os dois: pesquisador e pesquisados. Uma pesquisa, epistemologicamente falando, por si só, é produção de novos conhecimentos, já é uma movimentação. Mas, quando o sujeito de pesquisa e as pessoas que fazem pesquisa dizem desse processo, é um sinal de que essa pesquisa percorreu um bom caminho de negociação e de diálogo. Eu acho que esse é um caminho e nós temos que aprender cada vez mais. As pessoas não são objetos para serem pesquisadas, elas querem ser participantes desse processo.

Quero dizer que ter feito a pesquisa de doutorado, há dez anos, me fez uma pesquisadora melhor e eu aprendi isso muito com o universo *hip-hop*, em especial meu grupo de pesquisa. Mas também outros disseram “você vai fazer pesquisa para quê? O que você quer com a sua pesquisa? Ela vai ficar parada na biblioteca, ninguém vai ler? O que você vai fazer com essa pesquisa?”. A partir daí eu comecei a pensar mais, não só nos meus compromissos com a etnografia e com a agenda da Linguística Aplicada, mas também com os sujeitos de pesquisa. Eu aprendi muito com o movimento *hip-hop*. Agora eu estou estudando, sendo parceira, estou mais aprendendo que estudando, com os grupos de sarau e o *Slam*, e quando, às vezes, estou cansada, vou para as rodas de poemas e saio de lá bastante fortalecida. As rodas de poemas e de *Slam* têm sido minha biblioteca, minha grande biblioteca. Obrigado pelo convite e me chamem mais vezes!

Entrevistador/as:

Natália Oliveira de Souza

Rafael Lima Lobo dos Santos
Thalyta Vasconcelos de Siqueira

Retextualização:

Anderson da Silva Pereira
Fabiana Pincho de Oliveira
Rafael Lima Lobo dos Santos
Thalyta Vasconcelos de Siqueira

LITERATURA SURDA: RESGATE DA IDENTIDADE E VALORIZAÇÃO DA CULTURA POR MEIO DAS MÃOS LITERÁRIAS

PET Letras Ufal e convidados do curso Letras-Libras

ENTREVISTA

Cristiano José Monteiro

Cristiano Monteiro tem Graduação em Letras-Libras pela Universidade Federal de Santa Catarina, Especialização em Educação e Libras pela Universidade Salgado de Oliveira e Especialização em Literatura Surda pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, é professor efetivo do curso de Licenciatura em Letras-Libras da Universidade Federal de Pernambuco (*campus* Recife).

Como convidado da XII Semana de Letras: Arte e Ciência: a interdisciplinaridade da linguagem, apresentou a conferência *A metáfora na Literatura Surda* e, na oportunidade, concedeu entrevista a dois estudantes do curso de Licenciatura em Letras-Libras da Universidade Federal de Alagoas. O vídeo da entrevista, realizada em Libras, está disponível no site petletrasufal.com.

Pergunta 1: O que levou o senhor a se debruçar sobre os estudos literários?

Quando criança eu não sabia o que era Literatura. Eu comecei a assistir a poesias, contações de histórias e espetáculos teatrais em Libras. Eu gostava tanto a ponto de decorar para apresentar aos meus colegas na escola. Eu apresentava animado e eles achavam interessante. Sempre pediam mais e isso me estimulava a continuar contando. Depois de um tempo, cheguei ao ensino médio e estudei a disciplina Literatura, mas não fazia sentido para mim, porque abordava aspectos da poesia em Língua Portuguesa. Na minha percepção de mundo, faltava clareza e não compreendia nada. Um tempo depois, eu assisti ao espetáculo de um surdo em Libras que despertou minha curiosidade e comecei a pesquisar os sinais e técnicas utilizadas. Passei a ensaiar e me apresentar também. Foi bem prazeroso. Em seguida, ingressei no curso de Letras-Libras, no qual havia a disciplina Literatura Surda. Conforme estudava, lembrava as histórias contadas aos meus colegas na infância. Reconhecer essa conexão me deixou muito feliz e interessado em aprofundar os estudos na área. Esse contato com poesias e contos me ensinou a reconhecer a Literatura Surda em mim. Após um tempo, eu me formei e,

em seguida, fui aprovado em um concurso público. Nesse contexto, percebi a escassez de pesquisas sobre a Literatura Surda em todo o Brasil. Faltava incentivo. Assim, decidi me dedicar às pesquisas na área em prol do desenvolvimento da comunidade surda. Isso me anima a continuar os estudos. E quem sabe no futuro teremos a graduação em Literatura Surda.

Pergunta 2: Nós sabemos que a Literatura Surda é diferente da Literatura de Línguas Orais. O senhor poderia conceituar a Literatura Surda e explicar essa diferença?

A Literatura Surda e a Literatura de línguas orais são diferentes. Mas por quê? A Literatura Surda abarca contações de histórias, poesias, piadas relacionadas à cultura e identidade da comunidade surda, produzidas ao longo do tempo. Já a Literatura Clássica está ligada ao texto escrito e se categoriza em Lírica, Épica e Dramática. Sobre essas categorias, os estudos se desenvolveram tradicionalmente sobre o texto escrito em português. Sendo assim, a diferença é que a Literatura Surda está diretamente ligada à cultura e identidade surda.

Pergunta 3: A Libras é usada em vários contextos. Mas como podemos diferenciar esse texto em Libras cotidiano de um texto literário?

A produção cotidiana é utilizada normalmente em aulas e ambientes mais formais. No entanto, no texto literário, encontramos histórias, poesias, contos e piadas que compõe a cultura da comunidade surda. Por exemplo, a piada da árvore: uma árvore é cortada, a pessoa grita e ela cai; já a outra árvore é cortada, mas não cai com o grito. Ela é surda, é só sinalizar que ela cai. Isso é Literatura Surda! Há outros poemas em Libras que utilizam o alfabeto manual. Neles encontramos Literatura Surda. Há fatos históricos como o Congresso de Milão em 1880 e a linguagem gestual usada na época. Isso traz marcas históricas e culturais da Literatura Surda. Existem vários artistas que apresentam poesias, piadas e contos em Libras, utilizando a expressividade facial e corporal. Tudo isso compõe a Literatura Surda.

Pergunta 4: E o Visual Vernacular é o mesmo que Literatura Surda? Quais as especificidades dessa categoria?

A Literatura Surda possui uma série de gêneros. Quais seriam? O poema, o conto, a fantasia, a lenda, a piada, a fábula, entre outros produzidos em Libras. Isso inclui expressões faciais, corporais e classificadores. Como este para andar, este para pular, o movimento das

árvores¹. Logo, há uma mescla da Libras com os classificadores que contribuem para a produção textual. Mas o Visual Vernacular possibilita uma adaptação das imagens do mundo. Por exemplo: uma pessoa caminhando avista uma árvore, pega um machado, golpeia o tronco e ela cai. Isso é uma contação de história e compõe a Literatura Surda. E como seria em Visual Vernacular? Seria organizada uma adaptação. Por exemplo, a contação passa a ser em 1ª pessoa. Eu estou caminhando e avisto uma árvore. Ela é robusta e frondosa. Pego o machado e a golpeio. Ao meu grito ela tomba lentamente. Isso é Visual Vernacular com o uso dos classificadores. Aqui eu incorporo o andar do personagem. Também desenho a árvore, pego o machado e aqui eu intercalo entre os dois personagens. Ora o lenhador com o machado, ora a árvore caindo. São estratégias usadas que dão uma maior riqueza visual e encanta quem assiste, porque a expressão em Visual Vernacular é Literatura Surda. Temos essas duas possibilidades: Libras e Visual Vernacular, ambas incluídas na Literatura Surda.

Pergunta 5: Como o senhor enxerga a importância da Literatura Surda para a comunidade surda e quais suas contribuições? Como os estudos em Literatura Surda podem contribuir para a Literatura de Línguas Orais?

A Literatura Surda, sem dúvida, beneficia diretamente a comunidade surda, porque nela permeiam questões de identidade cultural que provocam reflexões e geram identificação através dos poemas e contações de histórias. Se negarmos as contribuições da Literatura Surda, restarão à comunidade apenas momentos de lazer, de interações informais ou formais, de congressos e desportos, sem reflexão sobre temáticas que envolvam identidade e cultura. Com a Literatura Surda, os sujeitos reconhecem suas potencialidades, se percebem capazes de se expressarem artisticamente, seja contando histórias, poemas, pintando, dançando, atuando seja produzindo Visual Vernacular. Isso fortalece a identidade e empodera os sujeitos surdos para o desenvolvimento da comunidade surda.

Sobre as contribuições da Literatura Surda para a Literatura Tradicional de Línguas Orais, a Literatura Clássica desenvolveu suas regras com rimas e versos, organizadas numa estrutura sequencial da fala. Em Libras, isso também é possível. Por exemplo, numa contação de histórias, uma pessoa caminha entre árvores e o cabelo balança. Olha adiante e vê algo. Caminha, árvores, cabelo. Cada elemento e seus movimentos seguem uma sequência lógica que

¹ Os sinais para andar, pular e o movimento de uma árvore são destacados.

constrói a história. Essa sequência pode ser estudada e comparada com as estratégias das línguas orais. Há também como pensar a adaptação de poemas para metáforas em Libras, o que contribui para o avanço dos estudos e rompe paradigmas. Sabemos que a poesia em Libras possui diferenças ao ser comparada com a poesia escrita, uma vez que uma carrega elementos da cultura ouvinte e a outra da cultura surda. Tomemos o exemplo do ABC para os ouvintes: A de Amor, B de Baixinho, C de Coração e assim em diante. Como seria em Libras? Utilizamos a referência visual a partir das configurações de mão, tudo organizado em uma sequência lógica. E existem inúmeras possibilidades de produção. Os demais gêneros como contos, poemas e histórias podem ser recriados dentro da Literatura Surda, contribuindo para uma revisão de paradigmas da Literatura Clássica.

Pergunta 6: Que conselho o senhor daria aos/às alunos/as ouvintes que desejam estudar e produzir Literatura Surda?

É extremamente necessário! Eu gosto muito de ver os alunos interessados em pesquisar a Literatura Surda. Quando me procuram para orientar o TCC, é uma oportunidade imensa, pois é importante que os ouvintes se sintam desafiados a se aprofundar mais nessa área que apresenta várias possibilidades, como contos, poemas, poesia, *slam*, entre tantos. É importante encaminhar cada aluno para um desses gêneros. Eu quero muito, sabe por quê? Porque nas outras áreas, como Linguística, Educação, Tradução, vemos uma efusiva produção acadêmica. No entanto, na Literatura Surda, há uma escassez de publicações. Para mudar essa realidade, é essencial que ouvintes e surdos de igual forma se interessem em estudar a Literatura Surda. Quem quiser estudar Literatura Surda, é uma área profícua e eu estou aqui para orientá-los. Vamos desbravar a Literatura Surda! Espero vocês para orientá-los! Esse ouvinte pesquisador pode ser você!

Entrevistador/a:

Bruno Silva Pedra da Rocha
Milena Torres da Silva

Transcrição e retextualização:

Thiago Bruno de Souza Santos
Cristiana da Silva Oliveira
Laysdemberg Tavares Rodrigues

O ESPAÇO DA POESIA NA SALA DE AULA: EXPERIÊNCIAS DO PROFESSOR MEDIADOR ENTRE O TEXTO E O LEITOR

PET Letras UFAL

ENTREVISTA

José Hélder Pinheiro Alves

Professor Titular em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Campina Grande, com mestrado e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais, Hélder Pinheiro atua na graduação e na pós-graduação da Unidade Acadêmica de Letras da UFCG. Sua vasta produção acadêmica tem contribuído sobremaneira para a formação inicial e continuada de professores de Literatura e de Língua Portuguesa da Educação Básica, principalmente ao tratar dos temas literatura infantil, ensino de literatura, recepção do texto literário, literatura de cordel e poesia.

O livro *Poesia na sala de aula*, reeditado pela Parábola em 2018, consta na bibliografia de muitas dissertações do ProfLetras e de outros programas de pós-graduação voltados para o ensino da literatura. A obra incentiva a prática da leitura do texto literário, especialmente da poesia, por meio do relato de suas experiências como leitor e de seus experimentos metodológicos de professor mediador da leitura do texto literário na educação básica e no curso de Letras.

Outra maneira de ter acesso aos estudos e pesquisas do professor Hélder Pinheiro dar-se por meio de sua participação em vários eventos acadêmicos, como Semana de Letras, Seminário de Pesquisas do ProfLetras, Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, e em eventos literários, como a Bienal Internacional do Livro de Alagoas. Como participante assíduo desses eventos, Hélder conquista o público ouvinte com sua leitura cativante de poemas, do cordel e assim vai disseminando a importância de formar o leitor do texto literário.

É dessa maneira que encontramos o Prof. Hélder na XII Semana de Letras proferindo conferência sobre poesia e utopia. Como de costume, gentilmente, Hélder concede entrevista a um grupo de petianos/as e conta sua inserção no mundo da poesia a partir da vivência com a tradição da cultura popular oral, sua experiência como tutor do PET Letras da UFCG e principalmente trata da abordagem metodológica do texto literário na escola.

Pergunta 1: Professor, queremos conversar sobre sua formação como leitor de poesia. Conte-nos como foi sua inserção no mundo da poesia.

É uma história longa que não começa na escola. A minha primeira experiência com a poesia vem da tradição oral. Eu nasci numa zona rural, no interior do Ceará, onde grande parte das pessoas não era alfabetizada, mas tinha uma experiência com a poesia oral. Meus avós paternos, por exemplo, não sabiam ler, mas sabiam fazer versos, sabiam contar folhetos de cordel. Havia muitos moradores da região também que sabiam inúmeros versos de cor. Então, eu tive uma infância povoada por uma tradição oral muito rica, muito encantadora. Nessa época, antes mesmo da escola, eu sabia de cor quadras, sextilhas que eu sei até hoje.

Quando entro na escola, o contato com a tradição popular se rompe, permanecendo através dos irmãos mais velhos, do rádio, das cantorias e do coco de embolada. No final da oitava série, atualmente nono ano, tive muito contato com a poesia através também de livro didático, mas em fragmentos. Mesmo assim, eu gostava muito: eu lia os textos literários dos livros didáticos logo no primeiro, segundo mês, tinha um encantamento por isso. No ensino médio, surge a historiografia, que não tirou o meu encantamento porque gostava de ficar lendo os poemas, independente da sua classificação. Também tive uma experiência muito interessante na minha juventude, dos quinze para os dezesseis anos: participava de um grupo de teatro no bairro onde morava, José Walter, uma periferia em Fortaleza. Alguns colegas tinham uma experiência de teatro, então nós encenávamos. Eu me lembro de encenar poemas do Drummond, poemas do Manuel Bandeira. A minha vida esteve sempre muito povoada pela poesia.

Quando eu me tornei professor, eu levei essa vivência para a sala de aula, muito intuitivamente. Eu não tinha propriamente um projeto, um estudo, uma perspectiva teórica que me apoiasse, mas eu comecei a fazer antologias de poemas, porque já conhecia bastante. Eu lembro que achei na casa de um amigo uma antologia de Vinicius de Moraes quando eu fazia o primeiro ano do ensino médio e li quase toda, muita coisa eu não entendia. A poesia moderna me assustou muito, mas me encantou. E uma questão interessante na minha experiência é que eu nunca separei o popular, digamos, do erudito, do acadêmico. Eu sempre gostei das duas coisas. Eu sempre tive encantamento pelas duas coisas.

Quando eu entro no curso de Letras, dou continuidade a isso, começo a estudar. Eu tive uma grande professora chamada Vânia Maria Resende, que me trouxe livros de Literatura Infantil que eu não conhecia e, a partir daí, pronto, o interesse foi crescendo. Como professor,

eu sempre levava poesia para a sala de aula. No meu livro *Poesia na sala de aula*, as experiências apresentadas foram vivenciadas no ensino fundamental. Anos depois de formado, é que começo a me apropriar um pouco de teorias, de reflexões sobre o ensino; quando me torno professor universitário, é que eu começo a me tornar, digamos, um pesquisador do assunto.

Eu nunca tive a preocupação, por exemplo, do conhecimento teórico, técnico do gênero. Até porque eu aprendi a gostar de poesia sem saber teoria: eu sabia uma sextilha de cor e só aprendi o que era uma sextilha teoricamente no ensino médio, nos livros. Eu não sabia o que era uma quadra, mas eu sabia de cor inúmeras quadras. Eu demorei muito para entender o que era um verso decassílabo, mas eu sabia de cor sonetos de Vinicius de Moraes, todos em versos decassílabos. Por isso, eu advogo sempre que o ensino não deve ser precedido de teoria. Todos nós sabemos cantar. E imagine que para saber cantar você tivesse que saber teoria musical? Por que a criança tem que aprender uma técnica? Ela tem que ter uma experiência, uma vivência. Depois, se ela se tornar uma pesquisadora, uma professora, é importante que vá conhecer melhor como aquilo tecnicamente se organiza.

Pergunta 2: O senhor atua na área de Literatura e Ensino desenvolvendo trabalhos especialmente destinados à formação de professor e um desses trabalhos que mais me chamou a atenção foi a obra *Poesia na sala de aula*. Dentre os mais variados relatos de experiência ao longo do livro, destaco o PETarte, que é uma atividade desenvolvida pelo PET Letras Campina Grande durante sua tutoria nos anos 2000, que, a meu ver, poderia contribuir bastante com a atividade que nós desenvolvemos aqui no PET Letras da Ufal, que é o Clube PET de Leitura. Os dois projetos visam à construção de um espaço de pensamento crítico a partir da vivência com produções literárias, mas o PETarte surgiu por um viés de contato mais sensível e até mesmo sensorial com a literatura. Esses espaços proporcionados pela graduação são muito interessantes para o trabalho futuro com a disciplina na sala de aula. Como as ações do PETarte refletiram na formação dos professores, petianos/as que passaram por essa experiência anterior, como formadores de alunos/as leitores/as?

Assumi o PET em um período de muita transição. Eu tinha voltado do doutorado e estava com muita vontade de retomar o grupo Bagagem, formado por estudantes da graduação em Letras que se dedicavam a leitura e encenações de poesias, depois apresentadas aos estudantes universitários ou da educação básica. Não queria fazer apenas um trabalho

acadêmico no PET. Dessa forma, a atividade PETarte reuniu os interesses acadêmico-cultural. O PETarte tinha uma fase muito interessante: escolhíamos o poema e líamos o poeta. Todos liam, depois formavam uma antologia, com sugestões de pontos e poemas que chamaram atenção. Eu lembro muito bem que nós lemos muito José Paulo Paes. Com base nessa antologia, formávamos uma espécie de apresentação para a comunidade, mas sem necessariamente ter que decorar. Levávamos todos os alunos de Letras para um auditório e colávamos versos na parede, no chão e as pessoas iam entrando na sala e encontravam versos no chão, nas cadeiras etc. Outra experiência foi reunir os alunos em um grupo para ler livros de poesia infantil. Os petianos liam, se preparavam e depois estimulavam a leitura em grupos na comunidade.

Foi uma experiência muito rica e eu creio que algo ficou para os petianos. Não tenho certeza de que o graduando depois vai repetir aquilo em sala de aula, alguns são muito tímidos. Mas, eu posso afirmar que todos eles possuem uma abordagem da poesia e da literatura que foge um pouco da perspectiva pragmática do livro didático. Viveram a experiência de levar para a sala de aula poemas para serem lidos e apreciados sem necessariamente fazer aquele estudo de texto, sem se prender meramente a essas questões formais.

No PET, nós líamos muito poesia, crítica literária e textos sobre os poetas. Cada um escolhia o seu poema, uns dois ou três daquele escritor, e tinha que dizer por que gostou, o que chamou a atenção, se era uma questão temática ou musical. Havia um diálogo antes de sair do grupo para a comunidade. Internamente existia uma experiência de convivência com a poesia.

Sua pergunta vai me fazer pensar e voltar a conversar com alguns deles para saber o que estão fazendo. Uns foram para uma cidade e outros para outra, já faz mais de dez anos.

Pergunta 3: Ainda falando do livro *Poesia na Sala de Aula*, a obra revela o registro das experiências que o senhor teve ao longo de mais de trinta anos de docência no ensino básico, assim como no ensino superior. De fato, o trabalho com a poesia é indispensável na prática de um/uma docente na área da linguagem e pode ser integrada ao nosso cotidiano de modo que possibilite uma convivência mais sensível tanto conosco como com o outro. Levando isso em consideração, como o/a docente pode estimular o contato dos/as alunos/as com a poesia, para além da sala de aula? Pensando no contexto em que o/a estudante se insere e também considerando as demais artes contemporâneas que têm sido produzidas atualmente, é possível fazer um diálogo dessa poesia, seja ela clássica ou não, com as traduções contemporâneas da atualidade?

Eu creio que sim. Cada situação, cada turma, cada sala de aula é uma realidade, um contexto que precisa ser pensado. Por exemplo, eu vi, recentemente, dois *Slams*. Eu não conhecia e fiquei impressionado com o envolvimento dos jovens com aquele gênero, com aquela disputa, aquele trabalho na linguagem. Eu nunca tive oportunidade de trabalhar com esse gênero, mas eu creio que um professor jovem precisa estar atento a essas novidades e pensar sobre como é que ele pode potencializar isso em sala de aula. Às vezes até valorizar alunos que já têm uma experiência literária que não é a contemplada pelo livro didático, pela escola, e valorizar isso em sala de aula.

Eu creio que há uma possibilidade grande de dialogar. As artes dialogam muito entre si; a gente é que às vezes aborda de modo muito compartimentalizado, por exemplo: a canção e a poesia. Eu trabalhei muito com canção, embora eu não tenha registrado muito isso. Mas eu trabalhei com canções do Chico Buarque, Vinicius do Moraes, canções populares. Levar para a sala de aula a canção, ler o texto, depois cantar, depois pegar um poema que tem a mesma temática e ler também, comparar. O professor tem uma diversidade de possibilidades. Agora, se ele não tem repertório de leitura, não conseguirá fazer. Muitas vezes as pessoas não conseguem fazer porque não são bons leitores. Às vezes querem preparar aulinhas assim bem esquematizadas, colhe uma coisa daqui uma coisa dali, mas ele precisa ser leitor. Leia vários poemas e livros do mesmo poeta. Faça a sua antologia pessoal para aquele poeta. Leia outro autor com mais frequência. Leia os clássicos, leia os contemporâneos. A experiência de leitura exige um tempo, uma maturidade. Às vezes a gente quer ler poesia como se estivesse lendo notícia de jornal: terminou de ler, pegou a informação, resolveu. A leitura de poesia não é assim. *A cidade prevista*, de Drummond, é um poema com o qual convivo há mais de trinta anos, tem versos que eu sei de cor. Por que eu sei de cor? Porque eu volto, eu releio. Uma coisa muito importante nessa prática é leitura em voz alta, treinar, isso tem um efeito impressionante sobre a criança e sobre o jovem.

Pode haver um diálogo com a pintura, com a música, com a arquitetura, com qualquer outro tipo de arte. Para isso, eu tenho que ter um pouco de conhecimento dessas expressões artísticas. Eu acho que existe um medo de tirar um tempo maior na sala de aula para leitura, não só de poesia, às vezes do conto, da crônica, de outros gêneros literários.

Pergunta 4: O senhor trabalha com a formação de professores na área de Literatura e defende muito que o texto literário sempre venha primeiro que a crítica ou aporte teórico

na educação básica. Como essa concepção poderia ser aplicada nas aulas de literatura da graduação, em disciplinas como Teoria da Literatura, Crítica Literária e Estágio Supervisionado?

Essa é uma questão que aprendi muito nas reflexões do Antonio Candido que acredita que existem o lugar da teoria literária e o lugar da crítica literária. Eu acredito que, quando parto do texto, de sua leitura, antecedendo a crítica e a própria teoria, eu favoreço primeiro a experiência com o texto, a sua percepção. Durante muitos anos, eu trabalhei o contrário, por causa da minha formação, também. Por exemplo: eu vou estudar João Cabral de Melo Neto e entrego um texto do Alfredo Bosi para os alunos lerem. O que vai acontecer? Você vai repetir o que o texto disse sobre o João Cabral de Melo Neto. Você pode até ter tido uma percepção interessante, mas a sua experiência e a sua percepção vão ficar ali num cantinho ou vão se apagar diante da fala do crítico. É mais interessante trazer a sua voz primeiro. Depois, confrontar com o que foi dito pelo crítico. Isso ajudará a entender melhor o texto. O crítico pode ter deixado de fora algum aspecto importante que você percebeu com sua visão de mundo. Isso também precisa ser valorizado. Não é se sobrepor ao crítico nem também deixar que a teoria se sobreponha à sua experiência. Dei um exemplo da crítica, mas vamos pensar a teoria literária.

Imaginemos que você pegue um conceito teórico, se você está lendo um romance, podemos imaginar o conceito de espaço. De repente você estuda o conceito de espaço, de ambientação e vai aplicar. Mas se você não tiver lido o texto antes, não tiver percebido o valor do espaço naquele conto, naquele romance, você vai fazer meramente uma aplicação. É isso que eu acho empobrecedor. A crítica e a teoria precisam te ajudar a perceber as riquezas do texto, mas para você perceber as riquezas você precisa ter lido. É o que é que acontece hoje, sobretudo com a internet. Tem muitos alunos que não leem nada. Só buscam resumos, só buscam a apreciação crítica. Estão se enganando, de fato, porque não estão tendo uma experiência literária, uma experiência estética com o texto. Por isso, nos últimos dez a quinze anos, na minha prática na graduação, eu nunca começo indicando crítica, embora eu sempre indique. Ela é para depois.

Por exemplo, estou dando agora um curso de literatura infanto-juvenil. Ainda não li nada com os alunos sobre Literatura Infantojuvenil, nem teoria, nem historiografia. Estão lá indicados quatro ou cinco textos que depois vou querer que eles fiquem. Mas primeiro eles têm que ler Lobato, ler a Lygia Bojunga, ler alguns autores e depois vão dialogar com a crítica e fazer o contraponto. Essa prática é muito difícil. É mais fácil indicar já a crítica e fazer uma

prova com o aluno para ele aplicar aquela crítica ou teoria a um texto. Outra dificuldade é que o professor deve estar aberto para o ponto de vista do aluno e ser capaz de discuti-lo, porque pode ser que ele tenha mesmo uma percepção – como diz Umberto Eco – super interpretativa. Mas jamais vou colocar que ele está errado. Eu vou fazer perguntas para ele voltar e rever seu ponto de vista e, se ele voltar, se fizer a revisão, se ele rediscutir, terá um aprendizado muito melhor, do que se meramente aplicasse uma questão, uma teoria.

Essa metodologia se fundamenta na perspectiva da chamada teoria da recepção ou estética da recepção que valoriza muito o leitor: como o leitor recebe a obra, como ele significa, como é que ele dá sentido ao texto. Isso pensado a partir de um conceito interessante que é o horizonte de expectativa. Uma jovem que mora em Maceió tem experiências de mundo que certamente um jovem que está lá no Sertão não tem. Não são melhores nem piores, são diferentes.

Eu vou dar como exemplo um trabalho que acompanhei com um poema da Cecília Meireles com crianças. Uma turma de quarta série, de uma escola de periferia, ao ler o poema da Cecília Meireles *O menino azul* associou o poema à experiência de vida deles, cujos pais tinham carroças, tinham animais nos quintais, catavam papel na cidade etc. Essa ponte que eles fizeram com a vida deles, um menino da escola particular que não teve essa experiência não poderia fazer. Então o horizonte de expectativa, da sua experiência, faz com que, quando você lê, preencha os espaços do texto a partir dessa sua experiência. É uma espécie de casamento: uns preenchem de um jeito, outros de outro, uns num certo nível, outros noutro. Depende da idade, depende da experiência cultural, da experiência histórica. Quando eu dou vez à leitura, estou respeitando o seu horizonte de expectativa, favorecendo que você tenha uma experiência singular da obra que outra pessoa pode nunca ter tido.

Entrevistador/as:

Iago Espindula de Carvalho
Karolayne Dimonte
Mariana Cavalcante Oliveira

Retextualização:

Débora da Silva Moreira
Fabiana Pincho de Oliveira
Larissa Almeida Benjamim
Maria Clara de Lima Barros



ARTIGOS

**A QUEBRA DO IDEAL CLÁSSICO NA PERSPECTIVA NEOBARROCA DO
POEMA ASSASSINATO DE SIMONETTA VESPUCCI DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

**THE BREAKING OF CLASSICAL IDEAL IN THE NEO-BAROQUE PERSPECTIVE
OF ASSASSINATO DE SIMONETTA VESPUCCI BY SOPHIA DE MELLO BREYNER
ANDRESEN**

Milena Corrêa Gambôa¹

Brenda Catarina da Silva²

Maria Eduarda Melo Maia³

Resumo: *É no contexto renascentista do século XVI, alicerçado no sentimento racional e humanista, em conflito com o teológico, que entra em cena o ser humano consciente de si mesmo e angustiado pela tomada de percepção de si e do mundo. No campo das artes, esse estado de espírito, marcado pelo conflito e pela inquietação, faz surgir o movimento Barroco, movimento responsável pela quebra da beleza e da linearidade clássica. Como o reconhecimento de si e do mundo é um sentimento que perpassa a história da humanidade, é evidente que não tenha deixado sua marca nas produções artísticas apenas no período do Renascimento, encontrando uma nova significação em contextos e tempos distintos, inclusive na própria atualidade que, por sua vez, constitui-se de novas tensões. Tendo em vista que a poesia da autora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen opera-se sob um fundamento filosófico que representa a profunda reflexão gerada pelo ser humano acerca de si e do mundo, este artigo visa compreender de que maneira as características do Barroco permanecem e se transformam no poema O assassinato de Simonetta Vespucci. Destarte, a partir de uma análise qualitativa baseada nos aspectos linguístico-semióticos do texto, pudemos interpretar a obra como marcadamente Neobarroca, especialmente devido à quebra do ideal de beleza clássica, cuja representação se dá por meio da figura de Simonetta Vespucci, além do retrato de angústia e inquietação, sentimentos suportados pelo ser humano quando adentra em seu próprio mundo e enxerga sua existência como algo perturbador.*

Palavras-chave: *Neobarroco; Quebra; Autorreflexão; Sophia de Mello Breyner Andresen.*

Abstract: *It is in the Renaissance context of the 16th century, based on rational and humanistic sentiment, in conflict with the theological, that the human being conscious of himself and anguished by the perception of himself and the world comes into the picture. In the field of arts, this state of mind, marked by conflict and restlessness, gives rise to the Baroque movement, a movement responsible for breaking beauty and classical linearity. As the recognition of oneself*

¹ Graduanda em Letras/Licenciatura em Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e residente bolsista do Programa de Residência Pedagógica da UFPE.

² Graduanda em Letras/Licenciatura em Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e residente voluntária do Programa de Residência Pedagógica da UFPE.

³ Graduanda em Letras/Licenciatura em Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e residente bolsista do Programa de Residência Pedagógica da UFPE.

*and the world is a feeling that permeates the history of mankind, it is evident that he did not leave his mark on artistic productions only in the Renaissance period, finding a new meaning in different contexts and times, including in the actuality that, in turn, constitutes new tensions. Bearing in mind that the poetry of the Portuguese author Sophia de Mello Breyner Andresen operates on a philosophical basis that represents the profound reflection generated by the human being about himself and the world, this article aims to understand how the characteristics of the Baroque remain and become her poem *O Assassinato de Simonetta Vespucci*. Thus, from a qualitative analysis based on the linguistic-semiotic aspects of the text, we were able to interpret the work as markedly Neobarroca, especially due to the breaking of the ideal of classical beauty, whose representation occurs through the figure of Simonetta Vespucci, in addition to the portrait of anguish and restlessness, feelings supported by the human being when he enters his own world and sees his existence as something disturbing.*

Keywords: *Neo-baroque; Breaking; Self-reflection; Sophia de Mello Breyner Andresen.*

1. Introdução

Tendo em vista o contexto histórico pelo qual a Europa passa no século XVI, um movimento artístico que se caracteriza especialmente pelo reflexo do sentimento humano de percepção de si emerge. É devido ao Renascimento, que possibilitou um abrandamento considerável da influência religiosa sobre a sociedade, que surge a valorização da racionalidade, dando espaço para o antropocentrismo e para o humanismo, em lugar da espiritualidade e do teocentrismo característicos da Idade Média. O ser humano desse tempo apresentava-se, portanto, confuso, dividido e inquieto pelos ideais aparentemente dicotômicos que circulavam naquele momento. De um lado, sentia-se ainda influenciado pelos princípios religiosos, temendo a Deus e às consequências de seus pecados; de outro, via na racionalidade e no antropocentrismo a liberdade para encontrar-se enquanto ser humano e entregar-se aos seus desejos sem temer.

É nesse contexto de oposição e inquietação que surge o Barroco, estilo de vida, muito mais do que apenas um estilo artístico e literário, devido ao seu caráter de adequação ao clima espiritual e ao conteúdo ideológico de uma época, marcada pela tentativa de conciliação de dois polos aparentemente inconciliáveis: a fé e a razão. De forma geral, são “o dualismo, a oposição ou as oposições, contrastes e contradições, o estado de conflito e tensão, oriundos do duelo entre o espírito cristão, antiterreno, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano, que caracterizavam a essência do barroco” (COUTINHO, 1978, p. 98-99).

Pensando no Barroco enquanto sucessor do Classicismo, a teoria wolffliniana compreende esse estilo como transgressor do universo gerenciador das canônicas racionais da Renascença (COUTINHO, 1978). Desse modo, define em cinco pontos como o Barroco diferencia-se da escola anterior, parecendo, de certa maneira, apresentar ao leitor de que modo

também foi capaz de superá-lo. Essa tomada de opinião positiva em relação ao Barroco, por mais indireta que seja, parece-nos uma novidade, visto o caráter marginalizado que denotou o movimento durante quase três séculos.

A teoria wolffliniana inicia sua comparação afirmando que a irrupção do Barroco acarreta a passagem do linear clássico para o pictórico, em que os objetos representados não se encontram mais isolados entre si, mas se ligam através de passagens suaves. Além disso, não se observa mais a transição definida entre o primeiro e o segundo plano; nosso olhar não encontra mais etapas a percorrer, em virtude da superposição e da profundidade de sua composição. Em terceiro lugar, há uma passagem da forma fechada clássica à forma aberta barroca: o Classicismo é um todo fechado e delimitado, marcado pela regularidade, simetria, solidez, estabilidade e finitude; em suma, há uma suficiência de sua composição. No Barroco, por sua vez, as formas permanecem inacabadas, de modo a permitir dinamismo e abertura para interpretação. Ao lado disso, observamos, ainda, a unicidade barroca em contraponto à pluralidade clássica: no Barroco, cada uma das partes que pertencem ao todo artístico só existe no conjunto, isto é, só podemos entender o todo, nunca cada parte que lhe compõe. No Classicismo, por sua vez, cada elemento existe por si, tendo um valor próprio. Por fim, observamos a passagem da luz absoluta do clássico à luz relativa do Barroco: enquanto naquele há iluminação em toda a obra, neste há uma clara aparição e distinção entre o claro e o escuro (COUTINHO, 1978). Embora tais considerações tenham sido desenvolvidas no campo da pintura, podemos também entendê-las no campo da literatura a partir dos devidos ajustes interpretativos para compreender como funcionam na arte da palavra.

Além das características supracitadas e como o próprio nome do movimento sugere, o Barroco surge para quebrar o ideal clássico de beleza e de harmonia, tanto no plano artístico, quanto na própria concepção de realidade. É, pois, a arte do espanto, que conquista e repugna, ao mesmo tempo, por retratar aspectos cruéis, dolorosos e monstruosos demais para quem enxergava o mundo como simétrico, sólido e regular. Ao lado disso, o Barroco, diferentemente do caráter universal do Classicismo, abre espaço para o individual e para a experiência particular, em que é possível ver a colocação do ser humano em face de si e do mundo. Isso pode ser percebido tanto pela abertura de interpretação e da colocação do leitor na obra, como pelo contexto histórico em que o Barroco se situa, sendo improvável, neste momento, fazer arte sem colocar nela o estado de conflito do ser humano que nesse cenário escreve.

Tendo em vista que “a poesia é sempre histórica, mas o discurso da poesia não é o discurso da história” (HANSEN, 2006, p. 21), e que o Barroco é caracterizado, especialmente, pela consciência do ser humano de si e dos conflitos que o cercam, como poderia o Barroco se

esgotar no século XVI, se é próprio do ser humano esse estado de inquietação e de tomada de reconhecimento? Não se esgota; renasce no Neobarroco, entendido como “a novidade contemporânea produzida por uma invenção artística que, apropriando-se sincronicamente de procedimentos técnicos e efeitos das artes do século XVII, usa-os como matéria de transformações poéticas” (p. 21). Tal movimento, devido à nova época na qual está inserido, sugere uma nova — mas não distante do Barroco, a partir do qual se cria — interpretação, refletindo “a desarmonia e a ruptura da homogeneidade” (TABOSA, 2012, p. 227) do século XX. Em um contexto diferente daquele no qual surgiu o Barroco, o Neobarroco encontra em seu tempo novas tensões que o ser humano precisa enfrentar, típicas de seu tempo. A autorreflexão, entretanto, é um tema recorrente em ambos os movimentos, visto que nunca será uma questão encerrada e que constitui matéria própria do ser humano que tem consciência de si.

Analisando as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen, grande nome entre os poetas portugueses do século XX, observamos em seus poemas aspectos classificáveis como Neobarrocos, embora não seja esta uma definição aplicada para a autora como um todo. O “choque entre o mundo exterior e o eu poético, a rememoração como mergulho interior, a solidão, o sofrimento provocado quando o sujeito recolhe-se dentro de si mesmo” (AZEVEDO, 2007, p. 4) são aspectos encontrados em sua poesia intimista e que nos parece uma clara retomada ao estado de inquietação do ser humano frente a si e ao mundo do Barroco, embora com uma nova ordem e roupagem de seu tempo. Entendemos isso principalmente pela angústia da descrição com que é feita essa tomada de reconhecimento, por vezes criando um cenário de horror, e pelos traços de oposição que são resgatados nessas produções, em especial o claro e o escuro e o jogo de sombras.

Para este artigo, escolhemos o poema *Assassinato de Simonetta Vespucci*, que julgamos ser, dentre outras interpretações possíveis — já que nenhuma obra pode ser esgotada em um único viés —, uma explicação poética do início da tomada de estado de espírito Barroco (ou Neobarroco, devido ao momento em que foi escrito), em oposição ao estado harmonioso clássico que até então figurava. É objetivo deste trabalho, portanto, analisar tal poema de modo a identificar-lhe os aspectos neobarrocos e a explicação contemporânea de como se deu e se dá a percepção do ser humano enquanto ser do mundo.

2. Metodologia

Com o objetivo de apresentar as características neobarrocas no poema *Assassinato de Simonetta Vespucci*, composto por Sophia de Mello Breyner Andresen, partimos de uma análise qualitativa, de base linguístico-semiótica, averiguando em sua composição as marcações que sinalizam aspectos de produção artística do período Neobarroco. Para isso, acreditamos ser primordial tratar das características dos estilos Barroco e Neobarroco, do viés histórico que circula ambos e das maneiras como seus elementos aparecem no texto selecionado para a análise. Além disso, consideramos interessante trazer o contraponto entre essas fases e os diferentes aspectos que as envolvem, bem como a relação que mantêm com o período anterior a elas, o Classicismo, uma vez que o movimento Barroco traz consigo o rompimento da linearidade renascentista e dos elementos que constituem os princípios clássicos. Estando presentes no poema de Sophia questões voltadas para a ruptura da beleza clássica, atinamos por observar constituintes no texto ligadas ao sentimento humano de angústia e conflito.

Para uma leitura prévia e completa, visto que a análise será feita por estrofes, o poema encontra-se anexado no final deste artigo.

3. Análise

Sophia de Mello é uma poetisa bastante conhecida por operar sob o fundamento filosófico acerca de uma profunda reflexão gerada pelo ser humano, quando este se reconhece como tal na essência do ser e estar no mundo. Uma das características mais marcadas nas poesias andresianas, além de todo o engenho empregado, é a inserção do leitor na construção dessa reflexão. Sobre essa observação, Fernandes (2014) faz uma importante consideração, ao afirmar que

[...] longe de se encontrar qualquer exposição discursiva, vigiada pela razão, acerca de problemas relativos à existência humana, o leitor é mergulhado num universo sensorial, criado a partir de recursos sonoros, rítmicos, visuais, que se articulam com uma sucessão de imagens, metafóricas e metonímicas, símbolos e outras figuras, além de uma profusão de mitos, procedimentos intertextuais, paródicos, críticos e metapoéticos, enfim, com uma série de recursos de linguagem com os quais a poeta apresenta e encena as mais variadas formas de experiência humana e poética. Os textos vão sendo gerados a partir das atitudes contemplativas do sujeito que olha, escuta e pensa sobre sua própria condição, sobre a condição da humanidade, sobre o estado das coisas no mundo e, principalmente, sobre o lugar e o papel do homem e do poeta (FERNANDES, 2014, p. 3-4).

Em *Assassinato de Simonetta Vespucci*, Sophia cria uma imagem inquieta do ser humano, pautada em uma condição de confusão espiritual, do ser e o não ser, de sua própria

reflexão sobre estar sendo, sobre essa descoberta de si e a conseqüente angústia causada pelo pensamento. Além disso, o mistério, que evidencia os aspectos do claro e escuro, permeia a sua produção e potencializa a carga neobarroca do poema.

A priori, destacamos um elemento importante, que é o título da produção, o qual norteará a nossa análise acerca da quebra do ideal de beleza clássica, que se dará com a adesão dos princípios e aspectos Neobarrocos que evidenciam essa dualidade presente na escrita de Sophia. A poetisa teve o cuidado de selecionar uma figura bastante conhecida no Renascimento para dar nome ao seu poema; Simonetta Vespucci foi uma mulher retratada em muitas pinturas de artistas da época, conhecida por “lastella” (estrela), tendo em vista a beleza transluzente que apresentava. A imagem de Simonetta simbolizou, durante muito tempo, o modelo ideal de beleza da época. Na busca da retratação do feminino em suas pinturas, o artista Sandro Botticelli inspirava-se na figura da musa para traçar suas produções.

Ao intitular seu poema de *Assassinato de Simonetta Vespucci*, Andresen evidencia a ruptura da beleza desse modelo clássico, fazendo uma relação com a morte e traçando um aspecto obscuro e angustiante, que só se fará notar no decorrer da leitura. A relação que Sophia estabelece com o campo semântico do vocábulo “morte”, a partir do termo “assassinato”, associa-se a essa quebra — concretizada pelo Barroco — do ideal de beleza clássica e da linearidade que o clássico prezava, marcados pela alegoria da figura célebre do Renascimento, Simonetta.

Na primeira estrofe do poema, é destacado um elemento importante na poesia de Andresen, o quarto, que cria uma imagem figurativa de um lugar em que o ser humano se recolhe, em busca da introspecção:

Homens
No perfil agudo dos quartos
Nos ângulos mortais da sombra com a luz

A poetisa busca retratar, neste primeiro momento, um aspecto intimista e introspectivo, no qual o homem é a figura principal; concomitantemente, entrelaça-se a ideia do espaço em que este recolhe-se e dos elementos que entram em cena junto a esse ambiente, como a pouca luminosidade e a sombra que se faz presente, sobressaindo-se. Tudo isso atua de forma significativa na construção da representação de um cenário marcado pela solidão do ser pensante que, ao inserir-se nesse ambiente, o qual possui características que se voltam de forma propícia a um resguardo do indivíduo, reflete sobre sua própria condição humana. Em uma pesquisa relacionada ao espaço intimista criado por Sophia em suas poesias, com foco no

quarto, Azevedo (2007, p. 28) faz uma breve associação a esse lugar: “O quarto delimita o ambiente mais reservado do sujeito, onde o eu recolhe-se para dentro do seu íntimo, resguardando-se de tudo o que o cerca, numa atitude profundamente solitária, que abre espaço para os devaneios da memória”.

Considerando esse pensamento, ressalta-se o quarto como elemento muito recorrente nas produções de Sophia, o que realça o interesse e a importância dada pela poetisa ao resguardo do indivíduo. Em relação a isso, Montaigne (2006 *apud* AZEVEDO, 2007, p. 28) postula que:

A ideia e a prática comum de olhar para outros lados que não para nós mesmos de muito nos tem valido! Somos para nós mesmos objeto de descontentamento: em nós não vemos senão miséria e vaidade. Para não nos desanimar, a natureza, muito a propósito, nos orientou a visão para o exterior. Avançamos facilmente ao sabor da corrente, mas inverter a nossa marcha contra a corrente, rumo a nós próprios, é *um penoso movimento*: assim o mar se turva e remoinha quando em refluxo é impelido contra si mesmo.

Essa observação nos leva a fazer uma relação com todo o restante do poema, pois a ideia principal que a autora busca retratar está em volta dessa angústia e inquietação do ser humano ao adentrar em seu próprio mundo e enxergar sua existência como algo perturbador. Este aspecto se evidencia na continuação da leitura — segunda e terceira estrofes —, em que Andresen representa a espada (v. 4) e os gestos (v. 6) como alegorias dos próprios pensamentos e sentimentos do homem que se condicionam através do ensimesmamento:

Vê como as espadas nascem evidentes
Sem que ninguém as erguesse - de repente.
Vê como os gestos se esculpem
Em geometrias exactas do destino.

A simbologia da espada, que possui significativa importância no desenvolver da ideia principal do poema, remete, em algumas culturas, ao reconhecimento e à aceitação das consequências de suas fraquezas individuais (BENEDICT, 2019). O objeto, nesse sentido, quando comparado ao ser humano, refere-se ao ser que reflete sobre seus atos, suas escolhas e seus pontos fracos, sendo uma alusão à reflexão que, embora traga angústias no processo de reconhecimento, visa à liberdade individual. A espada, nesse sentido, ainda que tenha remetido, em outros contextos, a sentidos de paz e justiça, também evoca efeitos de conflitos e morte (POOLE, 2005 *apud* BIRRO, 2015), sendo esses os que parecem ressoar no poema em questão.

Voltamos a destacar, mais uma vez, elementos que caracterizam o poema de Sophia de Mello como demonstração da angústia do ser humano diante do reflexo de seus pensamentos, que penetram na sua alma inquieta, a qual busca o desvendamento da sua existência.

A fio, resgatamos uma representação da passagem do sentimento classicista para o sentimento Neobarroco referente à figura do ser humano:

Vê como os homens se tornam animais
E como os animais se tornam anjos
E um só irrompe e faz um lírio de si mesmo

Observamos, aqui, a caracterização do indivíduo para o movimento Neobarroco: um ser monstruoso, grotesco, espantoso e repugnante, cujo grau de selvageria ultrapassa ao dos animais, os quais passam a ser considerados anjos em relação ao estado repugnante com o qual o ser humano agora se identifica. A maldade, neste caso, seria considerada uma característica inata ao indivíduo, contrapondo-se à figura humana bem equilibrada do Classicismo.

No último verso desta estrofe, em consonância com a representação do ser humano nos outros dois que lhe precedem e foram analisados acima, deparamo-nos com uma nova simbologia, desta vez, referente ao lírio. Embora seja, em primeiro plano, relacionado à pureza, inocência e virgindade, podemos extrair da flor em questão significados opostos a esses e que se identificariam com o sentimento Barroco/Neobarroco sobre o qual tratamos neste artigo.

Segundo Melo (2009), uma das simbologias possíveis para o lírio seria a de metamorfose, visto na transformação de Jacinto, representando os amores proibidos — dada sua relação com o deus Apolo. O que seria o Barroco/Neobarroco se não a transformação do estado de espírito frente ao proibido e ao desejo? Uma outra interpretação atrelada a isso, também trazida pela autora, diz respeito ao mito de Perséfone: “Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos”. Esse verso, portanto, refere-se à irrupção do homem Barroco num mundo de proibições, desejos, amores e pecados, que o fazem questionar seu próprio eu, sendo este eu, agora, repleto de angústias e conflitos que se renovam constantemente segundo o tempo e a época na qual o indivíduo se insere.

Na estrofe a seguir, observamos a retomada da figura da mulher, a qual julgamos ser a mesma do título, Simonetta Vespucci, representação do ideal clássico. Ainda que seja símbolo do Classicismo, expandimos, neste parágrafo, sua ilustração para a figura geral do ser humano:

Vê como pairam longamente os olhos
Cheios de liquidez, cheios de mágoa
Duma mulher nos seus cabelos estrangulada.

Neste trecho, além da representação de uma figura que morreu inquieta e insatisfeita, “olhos cheios de liquidez, cheios de mágoa”, reparamos uma alegoria interessante advinda pela imagem dos cabelos: embora seja uma constante simbologia de força, nesse caso, é a ilustração da fraqueza. É o ser humano que destrói a si, pela angústia e descontentamento que advêm do conhecimento de si.

Por fim, chegamos ao último trecho, no qual percebemos uma retomada de tudo o que já supra analisamos:

E todo o quarto jaz abandonado
Cheio de horror e cheio de desordem.
E as portas ficam abertas,
Abertas para os caminhos
Por onde os homens fogem,
No silêncio agudo dos espaços,
Nos ângulos mortais da sombra com a luz.

Nos primeiros versos dessa última estrofe, Sophia retoma a figura do quarto, lugar onde o indivíduo tem espaço para entrar profundamente no seu verdadeiro eu e tomar conhecimento das dualidades que permeiam o ser humano; entretanto, agora esse ambiente encontra-se abandonado. Infere-se que a poetisa quis retratar a desistência do homem de tentar encontrar-se, devido ao horror que encontrou dentro de si e às descobertas que se apresentaram de forma assustadora, condicionando a fuga dele por espaços ainda sombrios e penumbrosos, mas portando um elemento que pode representar a esperança de um dia se encontrar: a luz — como retratado nos últimos versos. Destacam-se, ainda, os aspectos que evidenciam novamente as características neobarrocas da produção, as quais já citamos anteriormente, o claro e o escuro, retratados pela luz e pela sombra; em suma, a claridade relativa, aspecto imprescindível para a ilustrar a distinção dos parâmetros lineares e estáveis do Clássico, rompidos pelos ideais do movimento Barroco.

4. Considerações Finais

Quando articulamos o poema de Sophia com a temática relacionada aos movimentos Barroco e Neobarroco, identificamos, além de um caráter plurissignificativo, um poema que pode ser tomado como didático, ao explicar o sentimento Barroco e a sua irrupção em

contraponto ao ideal Clássico. Nele, detectamos as características presentes na arte da época do Renascimento, em que elementos como angústia e conflito encontram-se presentes. Percebendo tais influências, abarcamos nesta análise a indispensável retomada do momento histórico por volta do século XVI, em que o eu poético espelha um momento social de reflexões de si, sua relação com mundo e com ele mesmo, as provocações em meio ao proibido e ao pecado, uma vez que se encontrava em conflito religioso nesta fase. O ser humano, aqui, percebe seus ideais oscilando, já que em outrora eram totalmente voltados ao teocentrismo, direcionados pelo contexto puramente religioso, e agora se permite dar espaço ao antropocentrismo. Tal momento, que se caracteriza principalmente como um estilo de vida, reflete-se nas manifestações artísticas, as quais passam a ser denominadas barrocas, carregando um caráter tipicamente humano de conflito e choque em seu íntimo. Tal sentimento de conhecimento de si expande-se no Neobarroco, renascendo com outras tensões típicas do ser humano de outros séculos.

Fortalecendo tais unidades, temos como dados dessas características mais destacadas do Neobarroco, o poema *Assassinato de Simonetta Vespucci* de Sophia de Mello Breyner Andresen, visto que esse possui uma vasta gama de questões voltadas para o reconhecimento, conflito e inquietação do eu poético, o qual se encontra recolhido em seu interior e em choque pelo reconhecimento de si e do mundo. Utilizando de maneira metafórica a imagem de Simonetta Vespucci, simbologia do protótipo de beleza clássica, a autora alude à quebra e ao assassinato desse ideal, consequência da irrupção do sentimento Neobarroco. É interessante salientar que a própria autora, de forma geral, mobiliza em suas obras traços Neobarrocos, incluindo o envolvimento do leitor na construção de suas reflexões, quando, assim como no poema analisado, abarca o ser humano em um conflito perturbador do ser ou não ser, em contraste com o claro e o escuro; bem como a presença do intimista e do introspectivo e de outros aspectos supracitados, envolvendo, assim, outras questões recorrentes nesta fase da arte literária.

Referências

AZEVEDO, Luiz Carlos. **O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2007. Monografia (Pós-graduação em Literatura Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa**. Editora Vozes: Petrópolis, 2019.

BETTIOL, Maria Regina. **Enganos e desenganos: a invenção do conceito de Barroco Literário e sua representação nas Histórias das Literaturas Luso-Brasileiras.** In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DAS LITERATURAS, 9., 2012, Porto Alegre. [Anais...]. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2012, p. 477-487. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/71.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2018.

BIRRO, Renan. **Os escandinavos, as rotas de peregrinação no Ocidente e Oriente e as Cruzadas (sécs. XI-XII).** Revista Diálogos Mediterrânicos, n. 8, jun. 2015. PDF.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **O Mito e a Condição Humana na Obra Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen.** São Paulo: Revista Texto Poético, 2014.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas.** Floema Especial, São Paulo, ano II, n. 2 A, p. 15-84, 2008. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/78/85>. Acesso em: 24 jun. 2018.

MELO, Flavia. **Lírio e sua simbologia.** Disponível em: <https://peppertouch.wordpress.com/2009/05/17/lirio-e-sua-simbologia/> Acesso em: 30 jun. 2018.

TABOSA, Leila Maria. **Onírico desengano: Primero sueño e muertessin fin.** In: VAN, Francisco; LIMA, Samuel (orgs.). Colóquio barroco III. Natal: Editora da UFRN, 2012.

A REPRESENTAÇÃO POLÍTICO-LITERÁRIA NA OBRA DE GEOVANI MARTINS

POLITICAL-LITERARY REPRESENTATION IN THE WORK OF GEOVANI MARTINS

Maria Clara de Lima Barros¹

Roberto Sarmiento Lima²

Resumo: Este artigo se propõe a analisar a obra de Geovani Martins, autor estreante da literatura contemporânea com o livro de contos *O sol na cabeça* (2018), narrativa de diferentes histórias de infância e juventude na favela que se configuram em torno da desigualdade acentuada e integrante do meio. Sua produção literária se oferece aqui como objeto de estudo, particularmente, por representar na realidade de seus textos, onde a representação está atrelada ao conceito de representatividade, elementos como espaço e personagem marginalizados na realidade factual. Isso indica que o fazer literário do escritor é, também, um ato político e requer destaque nas investigações do século XXI. Para isso, analisamos os contos “Rolézim” e “O rabisco”, com base nos preceitos da ficção contemporânea e do novo realismo (SCHØLLHAMMER, 2011), em paralelo com o panorama contextual da literatura realista do século XIX (EAGLETON, 2006). Dessa forma, buscamos a valorização estética e a legitimação das produções escritas e protagonizadas pelos grupos subalternos, levando em consideração a importância da recepção do texto literário para a democratização do campo artístico (DALCASTAGNÉ, 2005). De maneira comprometida com uma visão social e política, espera-se, como resultado, o entendimento de que Geovani Martins representa, com seu realismo cru e politicamente engajado, a voz da sua comunidade, que fala, sem intermédio ou repressão, do lugar em que está.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Novo Realismo; Representação; *O sol na cabeça*; Geovani Martins.

Abstract: This article aims to analyze the work of Geovani Martins, a first-time author of contemporary literature with the short story book *The sun on my head* (2019), a narrative of different childhood and youth stories in the favela that are shaped around the sharp and integral inequality of the city. His literary production is offered here as an object of study, particularly because it represents in the reality of his texts, in which representation is tied to the concept of representativeness, elements such as space and character marginalized in factual reality. This indicates that the writer's literature is also a political act, and requires prominence in 21st century investigations. For this, we analyzed the short stories “Rolézim” and “O rabisco”, based on the precepts of contemporary fiction and new realism (SCHØLLHAMMER, 2011), in parallel with the contextual panorama of realistic 19th century literature (EAGLETON, 2006). By doing so, we seek the aesthetic valorization and the legitimation of the written productions protagonized by the subaltern groups, taking into account the importance of receiving the literary text for the democratization of the artistic field (DALCASTAGNÉ, 2005). As a result, committed to a social and political vision, the expectation is to reach the understanding that

¹ Graduanda em Letras-Português pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

² Professor Doutor em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

Geovani Martins represents, with its raw and politically engaged realism, the voice of his community, which speaks without intermediation or repression, from the place where it is.

Keywords: *Contemporary Literature; New Realism; Representation; The sun on my head; Geovani Martins.*

1. Introdução

Se antes, desde o século XVI, com os estudos pós-aristotélicos e com o amadurecimento da teoria literária, já era difícil encontrar um conceito para “literatura”, visto que a palavra designava inúmeros sentidos dentro de uma significação ampla, agora, essa designação apresenta maior complexidade, especialmente se estamos diante de uma tentativa de conceituar “literatura contemporânea”. Karl Erik Schøllhammer, em sua obra *Ficção brasileira contemporânea* (2011), dedica-se a analisar a literatura produzida nas últimas décadas, que promove uma mudança no fluxo da crítica literária e tanto desafia uma redefinição de valores estéticos. Dessa forma, buscando entender o termo “contemporâneo” e delimitar a ficção do século XXI, escreve Schøllhammer:

Que significa ser contemporâneo? E que significa, na condição contemporânea, ser ‘literatura’? Se procurarmos um conteúdo do termo que ultrapasse a sua compreensão banal, de indicador da ficção que é produzida atualmente ou nos últimos anos, poderíamos apontar para características particulares da atualidade, como, por exemplo, ser substituto para o termo ‘pós-moderno’. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 9).

Com base nas questões levantadas pelo autor, é possível refletir que, assim como os termos “moderno” e “pós-moderno” utilizados anteriormente para denominar épocas artísticas em suas manifestações iniciais e, portanto, indefinidas, o atual termo “contemporâneo” prolonga, ainda, a mesma indefinição em torno de uma nomenclatura ou período. Essa problemática não é novidade: por exemplo, a literatura que hoje conhecemos como *antiga*, na época de sua atividade, intitulava-se *moderna*, muito diferente de como qualificamos, hoje, a literatura dos modernistas da década de 1920. Da mesma forma, quando o Romantismo surgiu, o período que se iniciava era chamado de *Era Moderna*, em oposição à *Era Clássica*. Assim, percebe-se que, além da variabilidade terminológica, toda ideia nova e desconhecida que abala um modelo já demarcado na arte, promove, em especial, o desafio de nomeá-la.

Contudo, a busca por caracterizar a literatura atual vai muito além da tendência a querer nomear um estilo literário que sucede outro, é mais dificultoso que isso, pois, em primeiro lugar, esta é uma investigação ainda em processamento pelo trabalho da teoria e da crítica literária,

dado que os novos textos estão em fase de experimentação ainda de suas formas; e, em segundo lugar, esses textos manifestam um caráter singular e multifacetado, que, ao mesmo tempo, absorvem particularidades de outras épocas e as negam através de traços que os inserem num campo absolutamente inédito e curioso.

Portanto, motivado pelas inesperadas formas desse campo literário em pesquisa, este artigo se propõe a analisar a obra de Geovani Martins, autor estreante da literatura contemporânea com o livro de contos *O sol na cabeça*³, narrativa de diferentes histórias de infância e juventude na favela que se configuram em torno da desigualdade acentuada e integrante do meio. Sua produção literária se oferece aqui como objeto de estudo, particularmente, por representar na realidade de seus textos, onde a representação está atrelada ao conceito de representatividade, elementos como espaço e personagem marginalizados na realidade factual. Isso indica que o fazer literário do autor é, também, um ato político, e requer destaque nas investigações contemporâneas.

2. (Novo) realismo e representação

Para analisarmos a ação política na obra de Geovani Martins, previamente, é importante trazer à luz a influência do movimento realista do século XIX na literatura contemporânea, dado que a peculiaridade que se observa na natureza desses escritos e chama a atenção de alguns estudiosos como Schøllhammer, interessados em compreender os procedimentos estruturais da ficção mais recente, é uma demanda do realismo, que, nas palavras do crítico, “não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11). Essa maneira de lidar com a memória histórica e coletiva é uma vertente da contemporaneidade, mas não cobre toda a contemporaneidade. O autor se refere ao novo realismo, que busca construir o texto literário através dos grupos que se querem reconhecer politicamente na literatura. Assim, o enfoque salienta o papel de quem está se expressando realisticamente. Por sua vez, recuando no tempo, o sentido de realismo convencionado no século XIX é outro: Terry Eagleton, em *Teoria da literatura* (2006), se apoia na concepção de realismo do modo como foi notada por Roland Barthes:

³ Obra publicada pela Companhia das Letras em 2018, com 119 páginas.

A literatura realista procura disfarçar a natureza socialmente relativa ou construída da linguagem; ela contribui para confirmar o preconceito de que existe uma forma de linguagem ‘ordinária’, que por vezes é natural. Essa linguagem natural nos oferece a realidade ‘tal como ela é’: não deforma – como fazem o Romantismo ou o Simbolismo – a realidade através de formas subjetivas, mas representa-nos o mundo como o próprio Deus o conhece. (EAGLETON, 2006, p. 204).

Barthes estava, nessa concepção, se referindo ao realismo do século XIX, em que a produção do texto literário escondia sua própria condição de literatura – de trabalho ficcional e estético –, porque se queria passar a ideia, nesse período, de que o texto tem uma linguagem transparente que apenas quer explorar a realidade, sem interrupções, sem obstáculos à escrita e à percepção do real, uma vez que o compromisso do romance, por exemplo, de querer denunciar o real deveria nortear os esforços da composição⁴, sem que, supostamente, a palavra literária pudesse servir de entrave a esse propósito. Assim, através da palavra, isto é, da construção de linguagem – e de uma tentativa de linguagem que se aproxime da espontaneidade da fala –, o realismo nos oferece, até certo ponto, um retrato claro, objetivo e discernido da realidade “tal como ela é”. De forma geral, esses aspectos encontram-se na ficção do século XXI, mas a literatura contemporânea não segue os modelos composicionais do realismo do século XIX no que se refere ao método da *representação*, entendido no sentido de “ficar no lugar do outro”⁵ e intimamente relacionado a produção escrita, em que o escritor ocupa a função de representante.

Anteriormente, os grupos minorizados eram representados pela voz de um narrador que se encontrava distante da realidade narrada, como acontece em *O cortiço* (1980) de Aluísio Azevedo. A obra é inserida na vertente naturalista do realismo e narra a ascensão social do personagem João Romão, ao mesmo tempo que se desenvolve junto aos conflitos pessoais dos moradores pobres, miseráveis e explorados de uma habitação coletiva, cuja vida é árdua e cruciante. O escritor maranhense não ousou, por causa da vigilância ideológica repressora de sua época, representar fora dos quadros de linguagem das elites que eram, na verdade, os seus leitores e, por isso e de algum modo, exerciam controle surdo (mas sistemático) sobre a escrita dos textos que liam, esperando, na condição de receptores, que tanto a perspectiva do enquadramento da análise quanto a modulação da voz que delineava os quadros da realidade, mesmo aqueles que estavam fora de suas vistas, como os cortiços, mantivessem a representação

⁴Machado de Assis, ao contrário, foi um autor que subverteu esse princípio do realismo da sua época e realizou uma ficção que, sem abandonar a denúncia do real, privilegiou a camada estética do texto, originando um realismo muito moderno, desligando-se das amarras do realismo que se vê, por exemplo, em Aluísio Azevedo.

⁵ A expressão *ficar no lugar do outro* é de Roland Barthes.

nos domínios das expectativas então reinantes, o que influenciou bastante na composição romanesca. Isso porque, como acabamos de explicar, literatura era, então, uma atividade elitista. Caso o escritor fizesse de modo diferente, poderia comprometer sua entrada oficial no cânone literário da época⁶.

Em contrapartida, eis o grande aprofundamento de pesquisa da contemporaneidade, em termos de representação: uma de suas vertentes, o novo realismo, é construída a partir de vozes socialmente e historicamente marginalizadas, ou vozes que se quiseram ver retratadas, traduzidas, tratando-se de um novo discurso produzido por autores/as que vivenciam diretamente a realidade sobre a qual escrevem e evitam que sejam representados por outrem, tal como ocorre no realismo clássico do século XIX. Este é o caso de Geovani Martins, que escreve de seu “lugar de fala” e busca representar a comunidade a qual faz parte com autonomia e protagonismo em seus contos. Representar assume, assim, nova configuração: os autores ditos marginalizados, além das margens da cultura oficial dominante, puderam representar a si mesmos, ou falar do seu próprio lugar, sem pedir licença ao outro que os pudesse substituir.

Dessa forma, em *O sol na cabeça*, é importante observar a notória influência da vivência do autor na periferia do Rio de Janeiro em suas narrativas oscilantes entre Zona Oeste e Zona Sul da cidade, regiões onde morou e que são ambientes de seus textos. Nesse percurso inter-regional, o novo discurso literário se revela por meio da pluralidade de linguagens, na medida em que o escritor se utiliza da linguagem do morro, do registro coloquial e com suas expressões e gírias particulares da oralidade, em alguns contos, enquanto em outros perpassa pela norma culta do português mais canônico. Essa transição acontece espontaneamente e demonstra o domínio linguístico do autor ao utilizar esse recurso para mimetizar o rosto miscigenado do Brasil. Nesse contexto, a miscigenação pode ser entendida como o tema central da obra e o fio condutor que reúne os treze contos em um mesmo propósito: o de contestar a hierarquização e tratar aqueles que foram excluídos do centro urbano como o centro de uma literatura em culminância. Novo realismo, assim, pode querer significar nova invenção do real ou, mais propriamente, *nova perspectiva* de captação do real, em tudo adequada e ajustada à possibilidade de a voz que esteve por muito tempo sufocada emergir do lugar em que está⁷.

⁶ Foi como aconteceu com Maria Fermina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), o primeiro romance abolicionista do Brasil. Por sua condição de mulher negra, filha de escravos, foi completamente ignorada durante anos da historiografia literária, apesar de seu trabalho ter sido o pioneiro do romantismo brasileiro

⁷ O adjetivo “novo”, colocado antes da palavra “realismo”, e não depois dela, tem caráter classificador, não modificador do conceito de realismo.

Não por acaso, o conto “Rolézim” foi escolhido pertinentemente para compor as primeiras páginas do livro e, de início, já revela a intencionalidade que o nomeia. Nesse conto, o campo semântico desenvolvido no primeiro parágrafo, por palavras e expressões que remetem a uma atmosfera aquecida e luminosa, apresenta ao leitor a imagem do *sol na cabeça*:

Acordei tava ligado o *maçarico*! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava *derretendo*. Não dava nem mais pra ver as infiltração na sala, *tava tudo seco*. Só ficou as mancha: a santa, a pistola e o dinossauro. Já tava dado que o dia ia ser daqueles que tu anda na rua e vê o *céu todo embaçado*, tudo se mexendo que nem alucinação. Pra tu ter uma ideia, até o vento que vinha do ventilador era *quente*, que nem o bafo do capeta. (MARTINS, 2018, p. 9, grifo nosso).

O calor e a luz recebidos do Sol descrevem e circunscrevem não apenas o ambiente narrativo, mas apontam para a dinâmica de representação do novo realismo. Tal como o Sol, estrela central em torno da qual giram os planetas do Sistema Solar, os grupos que antes foram colocados à margem ocupam agora uma posição de centralidade na literatura de Geovani Martins, devidamente iluminados por ele, que expõe, sem disfarces normatizados e gramaticais, as vozes que gritam da favela. A visão do autor sobre a formação da cidade recusa a diferença convencional e estigmatizada entre o centro e a periferia, porque acredita na autonomia da favela, onde milhões de pessoas vivem, trabalham, consomem, produzem cultura e movimentam a economia. Assim, na obra em análise, a periferia é o centro que gira em torno de si mesmo, e Martins, ao representá-lo dessa forma, faz mais do que apenas relatar a respeito da favela, ele inscreve o seu texto no campo literário, dada a necessidade de legitimação e relevância social dessa nova maneira de escrever na literatura nacional (DALCASTAGNÈ, 2005), questão que abordaremos adiante, na seção 5.

3. Linguagem

Se, no realismo do século XIX, a linguagem literária tentava muitas vezes aproximar-se da espontaneidade da fala cotidiana, na contemporaneidade essa tendência é manifestada com maior profundidade, causando a impressão de que entre o texto e a realidade representada não há intermediação estética, e nesse sentido é que ainda se pode falar de realismo, tal como assim era entendido antes. No chamado realismo contemporâneo, a palavra, no conto ou no romance, pretende passar por um discurso do grupo que deseja se representar no texto; daí a linguagem oral dominante invadindo a escrita, os desvios de sintaxe, as gírias do grupo etc. Certamente é o modo discursivo que mais aproxima o texto literário das comunidades alvo

desse tipo de composição. Não basta, pois, retratar a vida da periferia ou dos grupos sociais desprestigiados (isso o Naturalismo já havia realizado), mas incorporar sua dicção, sua linguagem, sua sensibilidade – e ninguém talvez o fizesse melhor senão os próprios grupos que, desautorizando que outro fale por eles, fazem de fato, eles próprios, inconfundíveis e diretos na sua articulação entre o real e a linguagem. Esse traço chama atenção para algumas características fundamentais da literatura contemporânea, em consideração a sua demanda realista, tais como: informalidade, objetividade e linguagem direta, transparente e espontânea. Esses seriam, assim, os novos traços estéticos, em tudo distintos dos traços costumeiros da linguagem literária a que sempre se esteve acostumado. Com isso, é possível perceber também, na culminância desses textos, uma ruptura com o português canônico e, portanto, com as formas elitizadas da literatura, fato que significa, hoje, a expansão das expressões periféricas nas produções literárias, que por muito tempo ocuparam, mas não mais devem ocupar, um lugar secundário na arte.

Além disso, outro aspecto que chama atenção ainda em “Rolézim” é a experimentação da linguagem utilizada para narrar o passeio de cinco garotos residentes da periferia até a praia. O foco narrativo utilizado destaca-se pela expressiva aproximação com a oralidade do narrador-personagem, com gírias e expressões próprias que identificam o seu lugar social. Será que o leitor da cidade de prestígio saberia o que quer dizer “endola”, “belengo”, “bolação”, “panguando”, “memeia”, “se pá”, “marola”, “lombrada”, “pega a visão”, ou o que significa estar “pancadão na bike”, “com mó cara de quem dá um dois” e “de bucha”? (MARTINS, 2018)? O emprego dessa linguagem identitária denota a erudição que sustenta a ação política do autor, ao oportunizar que o leitor menos habituado com o seu vocabulário se esforce para mergulhar na compreensão de sua literatura, pois certamente o escritor não irá oferecer a ele um glossário. Se oferecesse, estaria reconhecendo que a linguagem literária é deficitária e insuficiente e, portanto, necessita do auxílio de um “dicionário”, o que, naturalmente, é incoerente.

José de Alencar, no entanto, ao escrever romances indianistas, concedia notas de rodapé sobre expressões e fatos da vida indígena ou sobre episódios históricos para facilitar o entendimento do leitor urbano, principalmente este, ao fazer referências a termos do tupi-guarani, costumes culturais e personalidades históricas. O glossário, aqui, tem outra função: informar ao leitor do século XIX os modos de vida e linguagem indígena, a que seus contemporâneos, leitores urbanos, não estavam habituados. Alencar pôs, não porque achasse que a linguagem literária precisasse ser explicada/comentada/ampliada/completada, mas como homem branco de classe alta que escrevia para leitores brancos de classe média e classe alta,

deveria manter a postura de sua época. Oferecer um glossário poderia ser conveniente no século XIX; hoje não, por se entender que a universalização do campo artístico cada vez mais rema na direção de uma sociedade que se pretende democrática, mais voltada para a inclusão dos grupos sociais mais diversos. Ao menos esta é a compreensão atual, em período histórico como este, em que há leis para punir o racismo e ações contra a mulher, por exemplo. Em consonância com esse tipo de sociedade, que busca controlar a injustiça cometida contra as minorias, é que a literatura vem procurando redefinir o seu papel, ajustando-se às novas concepções de real e de cidadania.

Dessa forma, Geovani Martins, com seu realismo cru e politicamente engajado, resiste à dominação cultural do homem branco do asfalto e subverte a noção comum acerca da produção erudita, uma vez que, por efeito da colonialidade, a elaboração artística e cultural era feita pela elite e para a elite, com a intenção de ser superior e inacessível às classes populares. Por esse motivo, a tendência à valorização das obras canônicas e, ainda, à definição e separação entre “a boa e a má literatura”, reforça a ideia de que o que se produz hoje é inferior, por leitores ainda refêns da pragmática clássica ultrapassada. Mas, como discorre Roberto Sarmiento Lima, em seu artigo *Balbuçios da literatura contemporânea* (2019):

Não é que a literatura tenha decaído, como dizem alguns, desgostosos com a presença de termos chulos e vulgares nos textos, ou caído do pedestal em que talvez muitos gostem ainda de a ver montada. Digamos que, com a redemocratização do Brasil, a partir da década de 1980, os grupos que não puderam falar por muito tempo, abafados em seus lugares de opressão e censura oficial, mantidos calados, passaram a gritar para quem quisesse ouvir seus conteúdos de classe. (LIMA, 2019, p. 50).

Em concordância com o autor, destaca-se o processo de redemocratização do Brasil após o custoso período ditatorial como força-motriz dessa nova maneira de escrever, em que os grupos minorizados e marginalizados falam por si mesmos, sem intermédio ou repressão de suas vozes. Nesse contexto, a representação vincula-se diretamente à representatividade, e os escritos literários da contemporaneidade e, especialmente, do novo realismo se assemelham à realidade social vivenciada por seus autores, como Conceição Evaristo e sua “escrevivência”⁸,

⁸ Em entrevista para o Jornal Nexa em 2017, Conceição Evaristo explica o conceito de “escrevivência”, termo utilizado para designar que a realidade experimentada por ela está intimamente ligada à maneira como constrói a sua literatura: “[A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não

autora que, aliás, definiu literatura contemporânea, recentemente, em entrevista à *Mídia Ninja* (2019): “Se antes tinha uma literatura que narrava grandes centros, hoje temos um discurso literário que dá mais conta de desenhar o rosto da nação brasileira”.

4. Autorreferenciação

Significativamente, Geovani Martins procura dar visibilidade e protagonismo a vozes excluídas e politicamente silenciadas, que foram colocadas às margens hierarquicamente traçadas da sociedade e da história. Uma dessas vozes é a do sujeito pichador, que surge como protagonista do conto “O rabisco”. Nele, o personagem principal, cujo nome revelado pelo narrador de terceira pessoa é Fernando, é estigmatizado socialmente como criminoso. Sua trajetória é narrada por meio de uma linguagem que não se distancia do português canônico em relação a outros contos da obra, como “Rolézim” ou “A história do Periquito e do Macaco”. Em “O rabisco”, Geovani Martins preferiu utilizar um foco narrativo externo à história e, por esse motivo, talvez a aproximação com a oralidade seja pouco explorada.

A princípio, Fernando é apresentado no início de sua tensão, quando “subia na direção do terraço do prédio assustado pela mulher apavorada que gritava ‘Pega ladrão!’” (MARTINS, 2018, p. 51). A história faz então algumas pausas e, por meio delas, o narrador contextualiza a relação do personagem com a pichação e com a cidade e apresenta seu principal conflito psicológico: “Rabisco é risco” (MARTINS, 2018, p. 54). A ambiguidade intrínseca a essa frase representa, em primeiro plano, um embate social muito esmiuçado ao longo de todo o livro: a desigualdade e, em especial, o preconceito de classe. A arte periférica é risco, em outras palavras, corre perigo, porque provoca perseguição e violência àquele que a produz. Mas, em segundo plano, “o rabisco tem a ver com a eternidade, marcar sua passagem pela vida” (MARTINS, 2018, p. 53). É a partir disso que o autor se apresenta no texto por meio da autorreferenciação da literatura.

No realismo do século XIX não era pretendido provocar no leitor a percepção do momento de produção do texto, pois a intenção era de que a impressão integral do real se concretizasse e momentaneamente se apagasse a noção de que a forma de acesso a essa

contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira. Toda minha escrita é contaminada por essa condição. É isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivência.”. Entrevista disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Conceição-Evaristo-‘minha-escrita-é-contaminada-pela-condição-de-mulher-negra>

realidade é o texto escrito. No entanto, agora, o novo realismo se manifesta, cada vez mais, através da autorreferenciação literária, isto é, na camada do texto em que a palavra chama atenção para ela mesma, revelando a sua composição, ou ainda, evidenciando o seu plano construcional⁹. Rabisco é risco também no sentido de produzir traços, delineamentos ou marcações. Nesse sentido, portanto, a autorreferenciação não é um elogio à própria literatura, uma espécie de vaidade da escritura, mas um modo de chamar atenção para a historicidade da linguagem e dos eventos narrados, implicados em uma visão social de cultura e linguagem. Por esse ângulo, risco pode ser entendido como palavra e rabisco como literatura. Assim, na seguinte descrição do envolvimento das pessoas pela arte da periferia, o leitor pode confundir a com a arte da palavra:

Chegam [as pessoas] sem entender o que está acontecendo, se informam do motivo da aglomeração, e então *são envolvidas pela rua e a sua incrível capacidade de transformar pessoas comuns, que amam e choram, que sentem fome e saudade, em algo completamente diferente, numa unidade capaz de ir além dos limites de cada um dos indivíduos reunidos*, que não se incomoda em ver o sangue escorrendo pela roupa do objeto atingido, se isso satisfizer a sua noção de justiça no momento exato do choque. (MARTINS, 2018, p. 54, grifo nosso).

Na passagem em destaque, é possível relacionar a capacidade de transfiguração da rua, como espaço para a pichação, com a capacidade da produção escrita, que, da mesma forma, produz sujeitos e personagens que sentem e executam ações de maneiras diferentes, que ganham força e novos sentidos no ambiente literário. O texto transforma-se, então, em uma unidade autônoma, que se desprende dos limites das amarras da escrita e do escritor ao atingir cada um dos leitores.

Desse modo, Geovani Martins parece ter consciência do seu papel de escritor e reforça a autorreferenciação em outros momentos do conto. Percebe-se, em *O sol na cabeça*, que é comum ao escritor falar de uma coisa e parecer estar dizendo outra. E essa outra coisa é justamente um elemento da composição do texto literário, como se ele estivesse se apresentando na massa narrativa como autor. Isso pode ficar mais evidente na seguinte passagem:

⁹Toda literatura termina por se autorreferenciar. Isso pode ser detectado com clareza em alguns autores, como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Geovani Martins, ou de modo mais sutil em autores realistas do século XIX, que buscavam ocultar essa camada. Mas todo texto literário dará algum sinal de que não é mero documento: é documento e é monumento.

Pensou em jogar a lata, explicar que não era ladrão, que não tava ali pra levar nada de ninguém. Muito pelo contrário, queria deixar de presente sua marca naquela pastilha. *Já sabia tudo o que ia fazer: o tamanho dos nomes em sequência, o espaço entre um e outro. Ainda ia mandar uma frase dos Racionais: 'Pesadelo do sistema não tem medo da morte', e dedicar amigos que deram a vida pela arte.* (MARTINS, 2018, p. 52, grifo nosso).

A análise do trecho destacado aponta para o entendimento de que o artista, de maneira geral, planeja o tamanho, a sequência e o espaço dos elementos de sua obra. Assim, sendo a literatura a força organizadora que provém do ordenamento das palavras, quem escreve certamente planeja a forma como se utilizará da linguagem. Além disso, é frequente que o texto escrito dialogue com outras narrativas por meio da intertextualidade. O grupo de rap Racionais MC's, desde a década de 1980, influenciou e representou gerações de artistas marginalizados, ao se opor radicalmente aos sistemas de opressão e injustiça sociais. Não por acaso, a frase escolhida pelo pichador para compor o cenário dedicado aos amigos que morreram no ofício de sua arte indica a consciência do autor que diz, de modo significativo, que a produção artística da periferia resiste aos inconvenientes históricos.

Os modos significativos ditos por Geovani Martins em toda a sua obra refletem esse trabalho de consciência com as palavras e é, propriamente, na consciência das palavras que o novo realismo pretende denunciar as mazelas da sociedade brasileira, por meio de um discurso poético para além do asfalto, que aborde os temas mais violentos e pavorosos do nosso cotidiano.

5. Recepção

Ao longo deste trabalho, notamos que Geovani Martins se empenhou em sua obra para produzir uma nova representação do real, como uma proposta político-literária, que busca autenticar as narrativas periféricas em novos padrões de literatura e sociedade. Assim, ao garantir que a representação do personagem marginalizado socialmente se faça através de sua própria voz, o autor também a utiliza como elemento estético fundante da construção do texto. Em *O sol na cabeça* está incorporada a natureza do novo realismo e a ela pertence a representatividade, que deve ser amplamente debatida e legitimada na área da literatura. A questão da legitimidade é crucial para a discussão sobre a democratização do campo artístico, porque não basta o escritor querer fazer valer a sua voz ou a voz da sua comunidade, mas é preciso também que o ouçam.

Regina Dalcastagnè, em seu livro *Entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2005), apresenta que, para alcançar, finalmente, a democratização da literatura é preciso incorporar

novas vozes no discurso poético; e este é, justamente, o desafio assumido pela contemporaneidade. Portanto, “ao lado da discussão sobre o *lugar de fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 72, grifo da autora).

A importância da recepção é grande em qualquer situação de quadro histórico da literatura. Na seção 2, comparamos o modo como os grupos subalternos eram representados na literatura do século XIX com a representação na ficção do século XXI, utilizando o romance de Aluísio Azevedo para exemplificar o controle sistemático exercido pelos leitores de sua época. Da mesma forma, os sujeitos (leitores) contemporâneos, ao apreenderem criticamente o objeto (texto), decidem a orientação atribuída ao literário¹⁰. Atualmente, destaca-se a importância da camada política do texto, com a visão de que a literatura pode ser, também, um lugar de libertação, autoria e protagonismo das vozes reprimidas.

Apesar disso, essas vozes ainda não foram plenamente ouvidas e legitimadas do lugar em que falam, ainda que a teoria, a crítica e a sociedade tenham avançado significativamente nesse processo. Por isso, é possível conceder outra interpretação ao sentido de *sol na cabeça*, a partir do conto “O rabisco”. Em “Rolézim”, entendemos que o Sol representa a posição de centralidade e a condição de luz dos grupos minorizados socialmente na literatura do autor. Por outro lado, Geovani Martins reconhece que tem “adversários”:

Acabou não jogando a lata. *Pra quem veste a capa da justiça nesse tipo de situação, o pichador e o ladrão têm quase sempre o mesmo valor e o mesmo destino. Fernando tava ligado nisso tudo, conhece bem seus adversários, resultado de anos dedicados a enfrentá-los.* Não os despreza, porque compreende que são essenciais pro funcionamento do jogo. Afinal, tudo isso que é a pichação não teria o menor sentido se não houvesse *tantos dispostos a tudo pra impedir as cores e os nomes que se espalham por ruas e propriedades.* A partida só é possível quando os dois times estão em campo. (MARTINS, 2018, p. 53, grifo nosso).

A metáfora do jogo é provocativa para tornar compreensível a linha que traça a diferença entre a arte e os artistas ditos marginais e os sistemas contrários a eles, ainda refêns

¹⁰Stanley Fish, em seu ensaio “Interpreting The Variorum”, escrito em 1976, apresenta que o leitor é responsável pela atribuição de significados ao texto, porque o texto, por si só, não traz todos os significados. Fish se refere ao que ele chamou de “comunidade interpretativa oficial”, que define o que é literatura, de acordo com a noção de liberdade crítica. Com base na instância do leitor, há um consenso sobre o que pode ser considerado literário e a realidade que aparece para ele, da maneira como aparece, é determinante da definição do objeto.

dos critérios mais tradicionais, como dissemos na seção 3. Por conseguinte, o escritor fortalece essa compreensão, em tudo relacionada ao título do livro: “Tem dias que faz sol até de noite, o calor, o colchão encharcado de suor, não deixam as pessoas dormirem direito” (MARTINS, 2018, p. 54). Apesar de os grupos subalternos estarem no centro dos holofotes, a luz que incide sobre eles é incandescente, incômoda, porque a vantagem do jogo está historicamente com os oponentes e a sua luta se faz muito mais difícil. Isso reforça, novamente, o primeiro sentido de “Rabisco é risco” (MARTINS, 2018, p. 54).

Por esse motivo, como sugeriu Geovani Martins em um bate-papo na 9ª Bienal Internacional do Livro de Alagoas em 2019, talvez o enredo de “O rabisco” e o de outros contos do livro terminem com o final da história em aberto, porque esta é, da mesma forma, incerta na realidade factual; finalizar a história do modo como o leitor gostaria, poderia dar a entender que os problemas narrados já possuem uma solução. Assim, ainda após a identificação consciente dos obstáculos que a sua arte irá enfrentar, o autor pretende reivindicar a sua condição na instância literária, que não é a de desaparecimento nas sombras da história, mas a de protagonismo nas narrativas do futuro.

6. Considerações Finais

Não restam dúvidas sobre o significado literário dos contos aqui analisados, percebemos que o autor de *O sol na cabeça* trabalhou integralmente para inserir o seu texto no âmbito artístico, por meio de recursos técnicos e estéticos que constituem o aspecto central da literatura. Para isso, fez uso de conhecimentos de mundo e vivências, numa nova direção do real que conquista o fascínio do leitor.

O que foi analisado nesse artigo é, simplesmente, a representação político-literária, correlacionada à representatividade, com base nos preceitos da literatura contemporânea e do novo realismo e a busca pela valorização estética das produções escritas e protagonizadas pelos sujeitos marginalizados, numa progressão que não se via antes, como observamos no panorama contextual da literatura realista do século XIX. A proposta político-literária de Geovani Martins é, enfim, oportunizar, através de seu discurso crítico, um espaço em que os grupos subalternos escrevam e sejam valorizados tanto quanto qualquer autor considerado canônico.

Por fim, espera-se como resultado o entendimento de que o escritor conduz o novo realismo numa riqueza de expressão da cultura periférica, através de sua arte fascinante e, sobretudo, autônoma.

Referências

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: UNB: Finatec, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra’**. Nexo, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Conceição-Evaristo-‘minha-escrita-é-contaminada-pela-condição-de-mulher-negra>. Acesso em: 23 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. **“Não colem em mim esse discurso da meritocracia”, diz Conceição Evaristo**. Mídia Ninja, 2019. Disponível em: <https://midianinja.org/eduardosa/nao-colem-em-mim-esse-discurso-da-meritocracia-diz-conceicao-evaristo>. Acesso em: 23 set. 2020.

FISH, Stanley. Interpreting the Variorum. In: LAJOLO, Marisa. **Leitura-literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução**. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da (Orgs.). **Leitura: perspectivas interdisciplinares**. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Roberto Sarmiento. Balbucios da literatura contemporânea. **Conhecimento Prático Língua Portuguesa e Literatura**. São Paulo, ano 8, n. 75, p. 48-52, mar. 2019.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

COLETTE NO BRASIL: TRADUÇÕES, PARATEXTOS E RECEPÇÃO (1937-2010)

COLETTE AU BRÉSIL: TRADUTION, PARATEXTES ET RECEPTION (1937-2010)

Mileyde Luciana Marinho Silva¹

Kall Lyws Barroso Sales²

Resumo: O presente trabalho é uma análise sobre *A Vagabunda* (ed. 1971), uma obra extremamente atual, que nos mostra a opressão sofrida por uma mulher que decidiu dar um basta em seu sofrimento como uma mulher casada e se tornar aquela a correr atrás do próprio sustento, a mudar de vida para que ela própria detivesse o poder de escolha. Este trabalho tem por objeto esquadrihar e discutir a forma como a mulher era vista e retratada na obra *A Vagabunda* (ed. 1971), da autora francesa Gabrielle Sidonie Colette, além de apresentar as formas de paratextos presentes no livro, de acordo com os estudos realizados por Gérard Genette, precursor nas pesquisas sobre paratextos e intertextualidade, publicados na obra *Paratextos editoriais* (2009). Para fundamentar esta análise foram utilizados trabalhos já realizados sobre a autora e seus escritos, como MIRANDA (2015), MACHADO (2017), além de obras cinematográficas tanto baseadas em seus livros, *Gigi* (1958), *Chéri* (2010), como o filme *Colette* (2018) que mostra a história de vida de Colette. Através da análise foi possível identificar que a autora coloca a mulher como protagonista, não o casamento ou a figura do homem as personagens femininas na obra estão sempre em posição de destaque em relação às personagens masculinas, são retratadas como figuras de força e de apoio enquanto os homens são os “fracos”, seja fisicamente, em razão de uma doença, ou mesmo de uma personalidade fraca, como Maxime, namorado da personagem principal e que é sustentado por sua mãe, mulher forte, que administra os negócios da família com mãos de ferro.

Palavras-chave: Colette; Paratexto; *A Vagabunda*.

Resumé: Le présent travail est une analyse de l'oeuvre *A Vagabunda* (ed. 1971), un écrit extrêmement actuel qui montre l'oppression souffert par une femme qui a décidé de mettre fin à ses souffrances en tant que femme mariée et de devenir celle qui travaille pour son propre moyen de subsistance, de changer sa vie pour qu'elle-même ait le pouvoir de choisir. Cet article vise à analyser et à discuter la manière comme la femme a été vue et décrite dans l'ouvrage *A Vagabunda* (éd. 1971), de l'auteure française Gabrielle Sidonie Colette, en plus de présenter les formes de paratexte présentes dans le livre, selon les études réalisées par Gérard Genette, précurseur de la recherche sur le paratextes et l'intertextualité, publié dans l'oeuvre *Paratextos* (2009). Pour étayer cette analyse, nous avons utilisé des travaux déjà réalisés sur l'auteure et ses écrits au Brésil, tels que MIRANDA (2015), MACHADO (2017), ainsi que des œuvres cinématographiques inspirées de ses livres *Gigi* (1958), *Chéri* (2010), et aussi le film *Colette* (2018) que montre la vie de Colette. Grâce à l'analyse, il a été possible d'identifier que l'auteure définit la femme comme protagoniste, et non le mariage ou la figure de l'homme, les personnages féminins de l'œuvre occupant toujours une place prépondérante par rapport aux personnages masculins, elles sont décrits comme des figures de force et de support. tandis que les hommes sont les "faibles", soit physiquement, à cause d'une maladie, voire d'une

¹ Graduada em Letras – Francês pela UFAL

² Professor Doutor em Estudos da Tradução na UFAL

personnalité faible, comme Maxime, petit ami du personnage principal et soutenu par sa mère, femme forte, qui dirige l'entreprise familiale avec Mains de fer.

Palavras-Chave: Colette; Paratexte; *A Vagabunda*.

1. Introdução

No presente artigo é analisada a obra *A Vagabunda* (originalmente, *La Vagabonde*) de autoria de Sidonie Gabrielle Colette e publicada na França em 1910, trazida ao Brasil, primeiramente, em 1937 e, posteriormente, em 1956 e republicada em 1971, a qual analisaremos. A obra nos traz a história de Renée Néré, uma dançarina e mimóloga que contra todas as ideias conservadoras da sociedade da época se separa de seu marido e passa a trabalhar, e se sustentar, como uma mulher solteira.

Um dos pontos analisados neste artigo é a forma como as personagens se colocam diante do movimento criado em direção à emancipação feminina. Em uma época na qual a palavra **feminismo** sequer era corriqueira, a autora já se colocava, através de sua escrita, de uma maneira que poderíamos considerar feminista. Para além das personagens, busca-se, também, examinar os paratextos das traduções contidos em três edições da obra *A vagabunda*: a tradução de Dante Costa, publicada em 1937, a tradução de Juracy Daisy Marchese publicada em 1956 e sua reedição lançada em 1971.

Estudos sobre a literatura considerada feminista, como podemos categorizar a obra de Colette, são cada vez mais recorrentes e, cada vez mais, necessários. A escolha de *A Vagabunda* como tema deste trabalho se justifica não apenas pela riqueza da obra em si, mas, também, por colocar em destaque a vida e obra de uma autora ainda pouco conhecida e estudada no Brasil, mas que, apesar disso, tem um enorme peso na literatura mundial.

Como referencial teórico foram utilizados, principalmente, os trabalhos realizados por Gérard Genette (1924) e Marie-Hélène Torres (2011) sobre as noções de paratextos e para traduções. Tomando como base, a definição de paratexto como tudo aquilo que acompanha um texto, o que pode compor um livro, como a folha de rosto, a capa, as informações de edição e de impressão contidas na folha de rosto, bem como, o frontispício.

Assim, o primeiro tópico, “Colette, narrativas de uma autora feminista”, apresenta quatro pontos de discussão. O primeiro é focado em sua vida e trajetória até a escrita literária e jornalística. O segundo ponto traz como foco sua obra, onde é exposta de forma mais detalhada um pouco sobre sua carreira como mimóloga, jornalista e escritora. O terceiro ponto faz uma rápida contextualização sobre o feminismo e seu surgimento, além de mostrar a relação entre o feminismo e a autora. No quarto ponto, é apresentado um pouco das obras cinematográficas

inspiradas em escritos de Colette; além do filme produzido sobre a história de vida desta, é comentada também a recepção de traduções de suas obras no Brasil.

No tópico 2, intitulado “*La Vagabonde*: traduções, paratextos e discurso de acompanhamento nas traduções de Colette”, temos três pontos de discussão: no primeiro será feita a apresentação do arcabouço teórico e as noções de para textos e para traduções trazidos por Genette e Torres. No ponto seguinte, é trazida uma curta análise sobre as personagens que compõe a obra para que o leitor possa se situar quanto a discussão presente neste estudo. Por fim, no último, teremos uma apresentação dos para textos contidos na obra.

2. COLETTE, narrativas de uma escritora feminista

2.1 Vida de uma autora que lutou pela emancipação das mulheres

Ainda pouco estudada no Brasil, Sidonie Gabrielle Colette, foi uma mulher de caráter único e com uma força discursiva tão expressiva que a fez uma das escritoras mais excepcionais e controversas na Europa do início do século XX (MIRANDA, 2015, p.12). Tendo nascido em uma época na qual as mulheres eram subalternizadas por uma sociedade patriarcal, Colette encontrou sua maneira de se rebelar contra o sistema através da literatura. Ficou conhecida, primeiramente, por causa do teatro, apesar de ter começado no mundo das artes pela literatura, já que foi ela que escreve as obras da série *Claudine* de 1900, mas que foram publicadas sob assinatura de seu primeiro marido Henry Gauthier-Villars, mais conhecido como Willy.

Ainda muito nova, Colette se casou, em maio de 1893, com seu primeiro marido, catorze anos mais velho, Willy, o qual, segundo Pierre Varenne (2019) conheceu nos escritórios de edição familiar. Foi seu marido que a forçou a escrever, o que fez com que surgisse a série *Claudine* entre 1900 e 1904, baseada em seus anos de infância e adolescência. Colette passa a escrever sobre suas experiências, com personagens criadas por ela. Suas obras eram escandalosas pois apresentavam um conteúdo considerado indecente e mundano, o que traria más ideias às jovens respeitáveis da época, as quais não deveriam ter acesso a este tipo de literatura, porém a cada nova publicação os livros se tornavam ainda melhor sucedidos apesar de todos serem publicados sob o nome de seu marido. Em 1902, a obra *Claudine* chega aos teatros e, em 1905, a autora resolve fazer aulas de dança e pantomima³, sendo este o seu primeiro passo para estar nos palcos. Sempre lembrada por ter marcado sua época com sua ousadia ao quebrar preconceitos e tabus impostos pela sociedade (MACHADO, 2017, p. 1), ela

³ Representação dramática de um dançarino solista e um coro narrativo.

vai contra a vontade do marido que deseja que ela se atenha apenas à escrita. Em 1905, Colette se divorcia de Willy (ato ainda mais escandaloso para a época) e ingressa definitivamente no teatro de variedades. Em 1904, Colette publica seu primeiro romance assinado por ela, sob o nome de Colette Willy, *Dialogue dès bêtes*.

Em grande parte de suas obras, Colette criava personagens inspirados em pessoas que passaram pela sua vida, como sua mãe, na obra *Sido* (1930), ou a Marquesa de Belbeuf, Missy, representada na obra *Pur et l'impur* (1932), como a cavaleira. A autora lidou com muitas adversidades ao longo de sua vida, como as separações pelas quais passou: a primeira delas de Willy, em 1906, e, posteriormente, de seu segundo marido, Henry de Jouvenel, em 1925. Ela ainda enfrentou a perda de entes amados, como sua mãe por quem, segundo Miranda (2015, p. 12), tinha fascinação já que, para ela, a mãe era a beleza, a sabedoria, a força, a alegria e o seu elo com a vida. Além de ter perdido sua meia-irmã Juliette, que cometeu suicídio em 9 de setembro de 1908.

Colette morre em três de agosto de 1954 em Monte Carlo, aos 81 anos de idade. A Igreja Católica se recusou a realizar seu funeral por considerá-la indigna e profana. Assim, Colette acabou por ser a primeira mulher a ter um funeral realizado pelo Estado e foi enterrada no cemitério *Père-Lachaise*.

Por volta das oito horas da noite, Colette morre em sua cama encarando os jardins do Palácio-Real. Depois de uma homenagem da nação na corte de honra do Palácio-Real, Colette foi enterrada no cemitério *Père-Lachaise*. O grande escândalo, cardinal Feltin, arcebispo de Paris, tinha recusado, ou melhor recusaram em seu nome, que um serviço religioso fosse celebrado na igreja Saint-Roch.⁴ (PHELPS, 1957, p. 9) — Tradução minha).

Colette morre deixando mais de 30 romances publicados, além de diversos escritos em jornais e uma carreira no teatro que a fez ainda mais conhecida. A autora morreu aos 81 anos de idade e é lembrada mundialmente como uma das primeiras mulheres a serem reconhecidas por suas obras que também falam sobre mulheres, colocando-as como protagonistas de suas próprias histórias.

⁴ *Vers huit heures du soir, Colette meurt dans son lit en regardant les jardins du Plais-Royal, Après un hommage de la nation dans la cour d'honneur du Palais-Royal, Colette est enterrée au cimetière Père-Lachaise. Au grand scandale du monde, le cardinal Feltin, archevêque de Paris, avait refusé, ou bien on refusa en son nom, qu'un service religieux soit célébré à l'église Saint-Roch* (PHELPS, 1957, p. 9)

2.2 A busca pela liberdade através das palavras

Colette passa a ter mais acesso a saraus literários e musicais quando se muda para Paris com seu primeiro marido e passa a frequentar a casa de Mme de Caillavet, anfitriã de tais eventos. Ela passa, então, a conhecer diversos nomes influentes do meio literário, como Proust e Marguerite Moreno, que se tornará sua melhor amiga.

As primeiras obras da autora são as suas mais famosas, principalmente, as que compõem a série *Claudine*, escritas entre 1900 e 1904. Que narram a história de uma menina chamada *Claudine*, suas histórias da infância, da adolescência e da vida adulta. A série é composta por quatro volumes: *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902) e *Claudine s'en va* (1903). Os três primeiros volumes são narrados pela própria Claudine, em primeira pessoa, o último, entretanto, é narrado por Annie.

Segundo Miranda (2015, p. 11), a protagonista das narrativas, Claudine, é considerada a primeira representação ficcional adolescente na literatura. Esta série foi iniciada em 1895, quando Willy pediu para Colette escrever as histórias que tinha lhe contado para publicá-las e conseguir, com a venda dos livros, quitar as dívidas com jogo e prostituição que ele havia adquirido. O primeiro volume da série não foi imediatamente publicado, só foi impresso alguns anos depois. Ao ser publicado se tornou um sucesso, principalmente entre as mulheres mais jovens da sociedade parisiense.

Colette teve, também, uma considerável carreira jornalística, o que muitos não sabem. Segundo Sophie Robert, em seu artigo para a *Gallica* em fevereiro de 2018, intitulado *Colette journaliste*, em 50 anos, Colette escreveu mais de 1200 artigos que foram publicados em uma centena de jornais. Sua história no jornalismo começa em 1895 ano no qual a autora começa a escrever e publicar no jornal *La Concorde* suas críticas musicais, assinando-as como Colette Gauthier Villars (sobrenome de seu primeiro marido Willy). Entre janeiro e junho de 1903 ela colabora em uma série de 40 artigos, intitulados *Claudine au concert*, os quais assinava como a personagem que criou. Entre 1907 e 1909, a autora passa a escrever regularmente para o jornal *La vie parisienne*, publicando textos relacionados à moda e beleza, eram artigos direcionados às jovens da época e assinava esses textos como Valentine.

No dia 2 de dezembro de 1910, Colette passa a escrever para o jornal *Le Matin* em uma coluna já existente chamada *Les contes de milleetunmatins*. No começo de suas publicações para o jornal, a autora apenas fora apresentada, porém sem que seu nome fosse revelado e apenas após suas primeiras publicações, a autora passa a se identificar, revelando ao público sua identidade ao escrever: “Sou eu: Colette Willy”.

O conto que *Le Matin* publica hoje é assinado por uma máscara. Sob esse lobo enigmático se esconde, por capricho, uma das autoras que estão entre as melhores escritoras deste tempo e de um talento sem igual. Com sua sensibilidade requintada, observação aguda e fantasia infantil, vem se afirmar, uma vez mais, em um romance sentimental que é o sucesso de hoje.⁵
[Tradução minha]

Colette publicou outros tipos de textos no jornal, além de seus contos, ela escreveu sobre o pós-guerra (primeira guerra mundial de 1914-1918), quando ela passa inclusive a ter um espaço chamado *le journal de Colette*. Ela sai do *Le Matin* após seu divórcio com Henry de Jouvenel, seu último conto no jornal é datado de 12 de janeiro de 1924, enquanto a última publicação de *Le journal de Colette* é de 16 de fevereiro de 1924.

É importante destacar o quanto Colette escreveu sobre mulheres e para mulheres em uma época na qual a literatura, e até mesmo a escrita jornalística, era quase completamente produzida e voltada para o público masculino. Alguns exemplos desses artigos da autora são suas publicações em revistas como *Marie Claire* Nº100. 27 janeiro. 1939, além de suas publicações para *Cyrano* em agosto e setembro de 1924, escritas em forma de carta e intitulados *à une jeune femme* e no *Figaro* de 25 de abril ao começo de outubro, intitulado *L'opinion d'une femme*.

Colette participou como membra da Academia Belga de Língua e Literatura francesa em 1935 e membra da academia GONCOURT em 1945. Em 21 de janeiro de 1936 Colette se tornou comandante de honra da **Ordem Nacional da Legião de Honra**⁶. Nos arquivos de sua candidatura à cruz de honra, o chefe do serviço de Letras, Jacques Duron, descreve Colette e seus serviços à sociedade. Além disso, foi ainda indicada ao Prêmio Nobel de Literatura em 1948, porém não levou o prêmio.

Por unanimidade, reconhecida como nossa maior escritora feminina. Ela traduziu em um estilo de uma precisão clássica as formas mais modernas de

⁵*Le conte que publie aujourd'hui le Matin est signé d'un masque. Sous ce loup énigmatique se cache, par caprice, une des femmes de lettres qui comptent parmi les meilleurs écrivains de ce temps et dont le talent si personnel, fait d'exquise sensibilité, d'observation aiguë, de fantaisie gamine, vient de s'affirmer, une fois de plus, dans un roman sentimental qui est le succès du jour. (COLETTE, 1910).*

⁶É uma condecoração honorífica francesa que recompensa os *méritos éminentes* militares ou civis à nação

sensibilidade. Sua obra considerável e universalmente conhecida e a de um mestre de talento exemplar.⁷ [Tradução minha]

Algumas obras de Colette chegaram a ser retratadas em filmes e foram bastante aclamadas pela crítica da época, assim como seus escritos. Nessas duas obras mostradas a seguir é possível perceber a forma como a autora retrata duas personagens tão diferentes, porém, sempre colocando a mulher no papel de protagonista e trazendo à tona uma reflexão sobre a forma como as mulheres eram tratadas nesses contextos.

A primeira, *Gigi*, conta a história de uma doce e jovem garota que vive com sua avó e tem desejos de ver o mundo, porém como todas as jovens da época tem que se contentar com suas aulas de etiqueta, dadas pela tia-avó. Gigi é treinada para ser a perfeita dama da sociedade e esposa. A protagonista acaba por se apaixonar por um homem mais velho, amigo de sua avó, que é conhecido por suas extravagantes festas e amantes. Ele se oferece para *cuidar* dela e após refletir, diante da pressão da avó e da tia-avó, ela chega à conclusão que não tem outra opção além de se deixar ser *cuidada* no final, ele chega à decisão que afinal, quer desposá-la.

A segunda obra *Chéri* foi publicada em 1920 chegou ao Brasil, primeiramente, em 1956, com a tradução de Maria de Lourdes Teixeira e mais tarde foi retraduzida por André Telles, e publicada em 2010. Este romance traz Léa como protagonista, uma cortesã à beira de seus cinquenta anos que tem completo controle de sua vida, regada ao dinheiro que conseguiu com seu trabalho.

Léa acaba por se apaixonar por um homem muitos anos mais novo que ela, apelidado Chéri, filho de uma antiga colega de profissão. Ela passa a cuidar de suas necessidades financeiras e a proteger Chéri os dois desenvolvem um relacionamento sexual e durante 6 anos ficam juntos. Até que sua mãe arranja um casamento para ele e ambos são obrigados a se afastar. Pela primeira vez, Léa se vê sem controle sobre suas vontades e decisões.

A grande diferença entre as duas protagonistas das obras nos mostra o movimento de Colette para representar as fases diferentes em diferentes mulheres. Gigi é uma menina doce e ingênua que é obrigada a “tomar decisões”, sem que tenha realmente opções além de se deixar “ser cuidada”, ela se casa e se torna a perfeita dama da sociedade que foi treinada para ser. Já Léa é uma mulher independente, dona de suas escolhas e que por isso é malvista na sociedade

⁷Unanimement reconnue comme notre plus grand écrivain féminin. Analyste algu, elle a traduit dans un style d'une justesse toute classique les formes les plus modernes de la sensibilité. Son œuvre considérable et universellement connue est celle d'un maître au talent exemplaire. (Archives Nationales, Ministère de la culture. *matricule 95.9333*, p. 8)

que mostra exatamente o que Miranda (2015, p. 13) quer dizer quando escreve que “para Colette, as mulheres se tornam mais sedutoras com a idade, exalando calma e autoridade”. Léa cumpre um papel muito maior do que o de amante de Chéri, ela representa também uma figura materna para Chéri que embora fosse rico e mimado, tinha uma mãe negligente. As duas personagens são vítimas da sociedade patriarcal da época.

2.3. Colette no Brasil: tradução e recepção da escritora de 1937-2010

No Brasil, Colette chegou muito tempo depois de sua estreia na literatura. Seu primeiro livro traduzido para o português foi também seu romance mais escandaloso: *A Vagabunda*, tradução de *La Vagabonde*, realizada por Dante Costa em 1937 e publicada pela editora Civilização que em 1938 que publicou também *A Ingenua Libetina*. Após essas primeiras publicações Colette só vai ser traduzida e publicada novamente entre 1955 e 1960, quando a editora Difel publica alguns de seus romances.

Colette terá de enorme importância no Brasil visto que traduções de suas obras começam a ser publicadas no período considerado a segunda fase do Modernismo (1930-1945), quando o Brasil se encontra em um frenesi de mudanças tecnológicas e políticas, como a recente conquista ao direito do voto feminino (1934) que surgiu com a promulgação da nova Constituição Brasileira. Em 1936, alguns membros do partido comunista são presos, entre os quais os autores Graciliano Ramos e Jorge Amado e no ano de publicação da obra *A Vagabunda* em sua primeira tradução, o Brasil ganhava, mais uma vez, uma nova constituição.

Colette Não é apenas um marco nas discussões políticas e feministas no Brasil no período pós-Moderno, mas também é usada como ferramenta de ensino de francês. Em um dos manuais de ensino de língua francesa no Brasil, *Écho AI* (GIRARDET e PÉCHEUR, 2013. p. 118), a autora aparece em um texto biográfico que surge com o intuito de fazer o aluno utilizar seus conhecimentos da língua para compreender as informações sobre sua vida e realocá-las da melhor maneira.

3. Paratextos e discurso de acompanhamento nas traduções de colette

3.1 Uma leitura feminista da obra de Colette

Desde meados da década de 1960 ouve-se falar, de forma mais ampla, na luta das mulheres por espaço e reconhecimento em uma sociedade patriarcal estruturada na dominação masculina. Ao contrário do que muitos pensam, o feminismo não visa ter a figura feminina como símbolo de dominância, é um movimento que tem por objetivo atingir a equidade social,

política e econômica entre os sexos. Surge então, por volta do século XX, mais especificamente no ano 1960, o termo “feminismo”, ligado à luta feminina no período em que as mulheres conquistaram a cidadania através do direito ao voto, à entrada no mercado de trabalho e à escolaridade, direitos estes, antes concedidos apenas aos homens.

Segundo Alves e Pitanguy (1985), o feminismo é mais abrangente do que o movimento público, este se encontra também no interior da convivência doméstica, no âmbito profissional e em todos os espaços nos quais as mulheres buscam reconhecimento e lutam para que tudo aquilo considerado feminino não seja, também, associado a algo de pouco valor. As autoras apresentam o objetivo do feminismo, como “a busca por repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados” (ALVES. PINTAGUY, 1985, p. 9).

O feminismo surge e ganha força no Brasil na década de 1970, sendo influenciado pelas já existentes discussões na Europa e América do Norte, aparece como uma forma que as mulheres da época encontraram de se unir na luta contra um mal ainda maior: a ditadura militar. Inicialmente, as discussões acontecem em grupos de bairros que posteriormente se expandiriam para formar grupos ainda maiores e que desempenhavam alguma influência nas decisões sociais e políticas, muitos desses grupos, se transformaram em ONGs (Organizações não Governamentais), porém no início ser feminista trazia uma conotação pejorativa.

Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sob o fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação antifeminina. A imagem feminismo *versus* feminino repercutiu inclusive internamente no movimento, dividindo seus grupos como de denominação excludente. (SARTI, 2004, p. 40).

Diante de todas as lutas por representatividade nas diversas áreas política, cultura, economia, houve também a necessidade dessa representação no meio literário. Foi um longo e tortuoso caminho até que as mulheres surgissem como autoras ou personagens principais em histórias que contassem também sobre suas vidas, suas fases, sua importância e suas conquistas.

No campo literário e cultural a experiência feminina sempre vista de forma não-valorativa justifica o surgimento, em meados do século XX, de ações no sentido de conscientizar os indivíduos da necessidade de desconstruir a opressão e a marginalização da mulher – construída ao longo da história. Isto é, o que se chama de feminismo, um movimento político, social e filosófico que pregava a igualdade social entre os sexos, com o intento de eliminar

qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade. (BONNICI, 2007, p. 86)

Colette é um grande exemplo desse caso de não valorização da escrita feminina, visto que, suas primeiras e mais famosas obras foram assinadas por seu marido, na época, “seu responsável”. Desde suas primeiras obras, Colette põe em crise a situação feminina: No papel de uma adolescente que é levada a aceitar um casamento pois esta é sua única opção de um futuro viável ou representando uma prostituta que é independente financeiramente, mas é mal-vista pela sociedade pela maneira como consegue essa independência, mais uma vez, sem outra opção de atingi-la.

A autora fazia uso de seus escritos para lutar pela emancipação das mulheres, quando esta luta ainda nem existia com as definições atuais, era mal-vista pela sociedade, pois tinha e fazia tudo que se supõe que uma respeitável dama da sociedade não deveria.

3.2 Paratextos segundo Genette e Torres

É necessário que, antes de analisar os elementos paratextuais das obras de Colette, o que será feito mais adiante, saibamos quais são esses elementos e com base em que podem ser classificados para isto, o presente trabalho tomará como base teórica principal, os estudos realizados por Gérard Genette, precursor nas pesquisas sobre paratextos e intertextualidade, publicadas no livro *Seuils* de 1924, ou *Paratextos Editoriais* de 2012 na tradução de Álvaro Faleiros, e a obra *Traduzir o Brasil literário — paratexto e discurso de acompanhamento* de Marie-Hélène Torres de 2011.

O paratexto, segundo Genette (2012), é tudo aquilo que acompanha um texto, o que poderá compor um livro, por exemplo, como a folha de rosto, a capa, as informações de edição e impressão contidas na folha de anterrosto, bem como, o frontispício. Assim, podemos afirmar que não existe paratexto sem texto, apesar de o contrário ser possível. Formando o paratexto, há duas categorias: o epitexto e o peritexto, sendo o primeiro tudo aquilo que se refere à parte exterior do texto, o que o envolve: como o título e o prefácio. Já a segunda categoria se refere a parte mais distante do texto, como; entrevistas, diários etc. Genette mostra também como definir tais categorias:

De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (onde?), sua data de aparecimento e às vezes desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outro (como?), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário

(de quem? a quem?) e as funções que animam sua mensagem (para fazer o quê?). (GENETTE, 2012, p. 12)

Pode existir também o paratexto anterior, quando há algum tipo de publicação relacionada ao texto, antes que esse venha a ser publicado integralmente, àqueles que são publicados ao mesmo tempo do texto, dá-se o nome de paratexto original. Também para um paratexto, temos um destinador e um destinatário, o primeiro podendo ser o próprio autor ou o editor da obra, ou ainda um convidado escolhido pelo autor. O destinatário pode ser tanto o público geral quanto um público mais específico.

É importante destacar que um paratexto pode ser oficial, quando aprovado pelo autor e/ou editor do texto, ou oficioso, quando o autor pode se afastar, ao menos parcialmente, da responsabilidade do que está escrito. Um elemento paratextual pode conter diversos objetivos, como informar, se comprometer ou mesmo aconselhar, logo: “O paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, p. 17).

Para este estudo serão analisados os elementos contidos na capa, folha de rosto, terceira, quarta, quinta e sexta páginas, assim como a última página com texto escrito. Sobre esses elementos, Genette coloca que é comum as páginas de guarda (logo após a capa) estarem em branco em seguida temos a folha de anterrosto, onde está contido novamente o título, porém, em alguns casos, de maneira resumida. As páginas 4, 5 e 6 contém informações sobre a publicação, edição e impressão da obra. Por fim, temos ainda o fator composicional de uma obra, como seu material e a disposição do texto nas páginas.

3.3 *A Vagabunda*: uma breve análise das personagens

A obra *A Vagabunda* conta a história de Renée Néré, uma dançarina e mimóloga que mostra ao leitor um pouco de sua vida no teatro, a personagem começa com uma descrição melancolicamente bonita de sua solidão. Apesar de se dizer livre, Renée está presa à solidão que a assola.

Ela mora em uma casa para “damas solitárias” onde estão alojadas damas que não têm famílias ou mulheres que são “financeiramente cuidadas” por homens casados que se tornam seus amantes. *A Vagabunda* traz uma história de libertação, sobretudo. Renée foi casada por oito anos com um famoso pintor chamado Adolphe Taillandy, e se separou por estar cansada de suas mentiras e traições. Assim como na vida da autora, a personagem escreve um livro que é um sucesso, porém, seu marido acaba por levar crédito por seus talentos.

Após a separação, sua, até então, bem-sucedida carreira começa a decair, seu último trabalho escrito, antes de entrar para o teatro, é um total fracasso de vendas, mas para ela, ainda era sua obra prima. Renée enfrentou os amigos socialmente influentes de seu ex-marido que batiam à sua porta para convencê-la a voltar para este, enfrentou também o isolamento de se encontrar sem o apoio ou solidariedade de ninguém. Por isso, *A Vagabunda* é uma obra extremamente atual, mostra a opressão sofrida por uma mulher que decidiu dar um basta em seu sofrimento como uma mulher casada e se tornar aquela a correr atrás do próprio sustento, a mudar de vida para que ela própria detivesse o poder de escolha.

Renée decide mudar de vida quando é “enxotada” de sua própria casa para que o marido pudesse receber uma de suas amantes: “Não voltei naquela noite, não voltei na outra, nem nas que se seguiram. É aí que acaba – ou começa – a minha história” (COLETTE, 1971, p. 34). À medida que a personagem vai se revelando, a narradora se dirige em vários momentos às leitoras: “Quantas mulheres não conheceram o refúgio interior, o retraimento obstinado que se sucede ao pranto revoltado?” e completa: “está morrendo de tristeza...” (Ibid., p. 35) se você um dia ouvir frases como estas, não se embebeda de piedade, encare-as com ceticismo: ‘nenhuma mulher jamais morrerá de tristeza!’ (Ibid., p. 35).

Algo interessante a ser comentado sobre esta obra é que há uma força de superação, de não mais se importar com os desprazeres da sociedade ou mesmo com suas repreensões esta força está também presente em todas as personagens que encontramos ao longo da narrativa, como a Sra. Barnet apelidada por Renée como a “mandachuva”, é a diretora do teatro e coordena todos os passos que envolvem o teatro. Há ainda, outro exemplo de força feminina em Margot, irmã de Adolphe, que é descrita como alguém que passou por muito sofrimento na mão do marido e de seu irmão, até que encontrou a coragem de colocar seu irmão para fora de sua vida.

Ao início da segunda parte da narrativa (Ibid., p. 79), Renée confessa ter um namorado, o que soa confuso ao leitor, pois a personagem parece estar em processo de se recuperar das mágoas deixadas por seu antigo relacionamento, além de não parecer, minimamente, interessada em seu namorado. A própria personagem para um momento para refletir como poderia denominá-lo e chega à conclusão de que essa é a melhor nomenclatura este é Maime Dufferien-Chatel, um cavalheiro que a vê se apresentar e caí de amores pela moça. A partir desse ponto ele passa a persegui-la. Renée parecia firme na decisão de não se envolver, até que vai à sua com seu amigo Hamond.

Um ponto importante a ser comentado sobre este ponto da narrativa é que Renée, na verdade, não quer um homem e não sente vontade de estar com ele, porém todos ao seu redor parecem estar perfeitamente satisfeitos com ele, exceto ela mesma. Ela confessa: “A desgraça

é que não sei namorar, não tenho aptidão, experiência, graça e, sobretudo, Oh! Sobretudo, a lembrança de meu marido!” (*Ibidem*, p. 79).

É perceptível também a forma como os homens são retratados na obra. As personagens masculinas são descritas como figuras fracas e que estão constantemente em sofrimento de alguma forma, seja uma dor física ou não. Stéphane, o dançarino tuberculoso, que está definhando por causa da doença, Hambond, amigo de Renée, que sofre com as memórias de sua ex-esposa que o abandonou, mesmo seu namorado a quem ela descreve como Grande-Tolo. Já as mulheres são descritas como fortes, comandantes de seus próprios negócios e convictas de suas decisões, apesar de já terem sofrido algum tipo de abuso pelos maridos.

À medida que a narrativa evolui, Renée está cada vez mais perto de seu namorado, quando começa a conhecer realmente a profundidade dos sentimentos de Maxime e passa a se referir a este como seu amigo e não mais seu namorado. Renée aceita, então, um contrato para sair em turnê e apesar de se dizer indiferente aos sentimentos de seu pretendente se deixar beijar por este.

Quando Renée, aos poucos e hesitantemente, começa a se entregar ao sentimento que existe entre ela e Maxime, é claro ao leitor a razão de tal impedimento, o medo de voltar a ter um “dono”, de que se repita o que aconteceu com Adolphe: “Meu olhar de cadela submissa, um tanto envergonhada, contato ferida, muito mimada e pronta a aceitar tudo: a trela, a coleira, o lugar aos pés do dono...” (COLETTE, 1971. p. 130)

Ao continuar a história, Renée admite para si mesma que está apaixonada por seu admirador e conta a Margot, sua velha amiga. A personagem não sabe ao certo o que deve fazer sobre esta relação. É quando o leitor começa a perceber algumas características que antes não pertenciam ao perfil traçado no começo da obra, ela é chamada de tola e demonstra “fraqueza” ao chorar, visto que, em meio ao que aconteceu com Adolphe, ela jamais soltou uma lágrima e se manteve firme, escondendo seus sentimentos.

Ao caminhar para o desfecho da história, a personagem passa a ser submissa às vontades de Maxime com quem sequer assumiu qualquer compromisso ainda, como quando este fala à Renée que não consentiu que ela viajasse em turnê ou dizer que ela não tinha necessidade de trabalhar pois tinha a ele. Entre estar perdida de amores por Maxime e lutar pela sua liberdade, tirada anteriormente por um relacionamento, Renée se mostra confusa, e passa essa indecisão ao leitor, que não sabe o que esta fará a seguir.

Quando questionada por Hamonds e se casaria com seu pretendente e teria seus bebês, visto que era um bom negócio, Renée descreve o casamento, segundo sua visão:

Ser casada é... como dizer? Temer que a costeleta do senhor esteja cozida demais, que a água de Vittel esteja muito fria, e a camisa, mal engomada, recear que o colarinho esteja mole, e o banho, fervendo; é assumir o extenuante papel de pára-choque entre o mau humor do senhor, a avareza do senhor, a preguiça e a gastronomia do senhor... [...] O casamento é... é ‘Dê-me o nó na gravata!... ponha a empregado no olho da rua!... Corte-me as unhas dos pés!... Levante-se quero um chá de camomila... prepare-me um clister!...’ e mais quanta coisa: ‘Veja o meu terno nôvo, arrume minha valise que vou correndo ao encontro *dela*...’ intendente, enfermeira, pajem – enfim, é demais, é demais! (COLETTE, 1971, p. 150)

Ainda depois dessa discussão com Hamond, Renée aceita submissamente os comentários machistas de Maxime, quando ele fala que ela deveria ter bebês, dessa forma, ela estaria presa em casa. Quando ela insiste em ir em turnê, seu amigo se enraivece e resolve ir embora, ao que Renée chora e implora para que fique por fim, serve sua água e pensa: “Volta ao meu papel de fêmea... para meu sofrimento e para meu prazer...” (Ibid., p. 161)

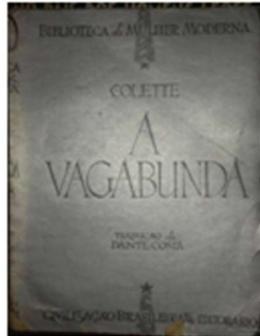
Finalmente, Renée parte em turnê e começa, então, a terceira e última parte do livro esta seção é composta, em sua maioria, por cartas escritas por ela para seu amado. É muito nítida a evolução do sentimento de Renée e de sua luta entre a liberdade e o amor. Nas primeiras cartas, a personagem se mostra perdida de amores e tristezas por não estar perto dele, fala sobre estar deprimida e como gostaria de revê-lo, apesar disso, queria testar sua resistência a esses sentimentos.

Os dias passam e Renée recomeça a questionar se este amor vale a pena e no final do antepenúltimo capítulo, a personagem se encaminha para uma decisão: “Sim, esquecê-lo...” (Ibid., p. 210). Por fim, Renée decide que não mais voltará a morar em Paris e pede a Maxime que não a procure pois pretende ir à América do Sul à trabalho. O leitor pode concluir que o título da obra, *A Vagabunda*, nada tem a ver com a promiscuidade que tal palavra nos leva a crer, a personagem é vagabunda, simplesmente, por ir contra a sociedade patriarcal e tomar suas decisões, como a de seguir sua carreira, ao invés de escolher o casamento e bebês.

3.4. Análise dos paratextos

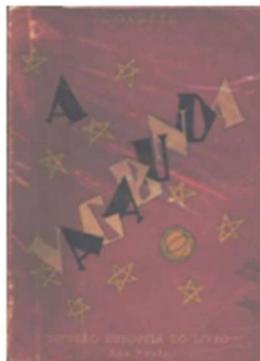
Este estudo analisa os paratextos contidos na obra *A Vagabunda*, que foi o primeiro romance da autora francesa traduzido e publicado no Brasil. Há três traduções deste romance para o português brasileiro, a primeira delas foi uma versão de Dante Costa, publicada em 1937. Posteriormente a obra foi retraduzida por Juracy Daisy Marchese e foi reeditada e republicada pela editora Abril em 1971.

Figura 1: Capa da tradução de A Vagabunda realizada por Dante Costa



Fonte 1: Editora: Civilização Brasileira, 1937

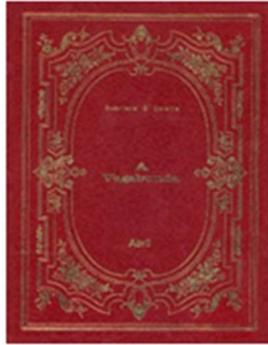
Figura 2: Capa da tradução de A Vagabunda realizada por Juracy Daisy Marchese Fonte 2:



Editora: Difusão européia do livro, 1956.

Na primeira edição (1937), temos o título da obra, o nome da autora acima deste em letras menores, o nome da tradutora baixo do título no topo da capa, temos: “Biblioteca da mulher moderna” e no final temos o nome da editora, bem como “Civilização brasileira”, temos ainda alguns arabescos no topo e no final da capa. Na segunda edição (1956), temos menos informações paratextuais em texto escrito, sendo apenas o título, nome da autora do topo da página e no final: *DIFUSÃO EUROPEIA DO LIVRO* e *São Paulo*.

Figura 3: Capa da tradução de A Vagabunda realizada por Juracy Daisy Marchese



Fonte 3: Editora: Abril, 1971.

A edição da editora Abril de 1971 é o volume 12 de uma coleção que homenageia grandes clássicos, denominada: “Os imortais da literatura universal”, e constitui-se de 50 volumes de histórias mais 3 com biografias dos 50 autores. Os livros possuem capa dura de cor vermelha com arabescos dourados. Tanto na capa quanto na lombada há o nome da autora, o título da obra e o nome da editora, há ainda o número 12, indicando o volume do livro.

A primeira informação que a capa nos traz é o nome da autora. Essa informação paratextual pode ter diversas funções principais dentro de uma obra, e vir também em vários locais ou apenas em alguns tudo vai depender da intenção que autor e editor almejam com esta escolha. Por exemplo, quanto mais famoso é o autor da obra, mais posição de destaque terá seu nome.

No caso das três edições do texto de Colette, temos o nome da autora posicionada no topo da página na primeira e última edição da obra, enquanto na primeira apenas o sobrenome da autora é colocado, na última seu nome completo aparece. No que concerne às obras dela a assinatura é uma parte muito importante visto que seus primeiros textos foram publicados sob o nome de seu marido e quando a própria passou a assiná-los era usado seu nome de casada.

O nome de família não é algo simples quando relacionado a autoras femininas, pois esta deve escolher entre o uso do nome do marido ou do pai, o que acaba por marcar diversas diferenças nas assinaturas de autora de acordo com seu estado civil. Colette começa a publicar sem qualquer reconhecimento por suas obras, visto que não as assinava, passa então a assiná-las com o nome de casada e apenas após alguns anos e obras começa a assinar com o nome que a conhecemos atualmente. Sua tardia chegada no Brasil não foi marcada por esta variação, visto que a autora já havia escolhido a assinatura pela qual seria reconhecida.

Segundo Genette: “O nome é mais do que uma simples declinação de identidade, é o meio de colocar a serviço do livro uma identidade, uma ‘personalidade’” (GENETTE, 2009, p.

41). O nome de um autor ao assinar sua obra nem sempre é escolhida de maneira ‘inocente’, visto que é possível através deste definir, por exemplo, o sexo de quem o escreve, ou mesmo o tipo de literatura e, conseqüentemente, de público visado.

O título da obra é outro ponto de imensa importância quando se trata da análise paratextual. Geralmente, é o que primeiro se vê e é designado para chamar a atenção do leitor.

Nas duas primeiras publicações da obra, é possível perceber que seu título vem escrito em letras maiores e em posição de destaque no centro da capa, ocupando a maior parte desta, o que não acontece com a terceira publicação, cujo título não é muito maior do que os outros escritos e detalhes na capa, porém, ainda assim, é destacado de alguma forma. O título choca o leitor e tem a função de chamar a atenção em uma época na qual era necessário e importante estas discussões e a quebra das regras impostas pelo patriarcado. O título é traduzido do termo original em francês *La Vagabonde*.

Uma informação que aparece nas três edições é o nome da editora. A primeira é a Civilização Brasileira, a segunda Difusão Europeia do livro, e a terceira Abril. Temos mais algumas informações na primeira versão da obra que dão ao leitor indicações do tipo de leitura e de público ao qual a obra é destinada, por exemplo, o fato de a primeira informação ser “Biblioteca da mulher moderna”. A versão de 1937 é também a que mais traz informações na sua capa, como o tradutor: tradução por Dantes Costa. E a última a que menos nos traz as informações.

4. Considerações finais

Conclui-se que Colette, apesar de ainda pouco estudada no Brasil, traz um enorme peso para a literatura mundial, como uma das primeiras autoras a começar a luta pela popularização da literatura feminina. Além da luta social que envolve as obras e o período no qual suas traduções foram publicadas, estas trazem um requinte literário que fez com que a autora, com a obra *A Vagabunda* entrasse para a lista de 53 volumes da coleção *Os Imortais da Literatura Universal* da editora Abril em 1971.

Além disso, percebemos que nas traduções temos questões de imensa importância no estudo dos tópicos de paratextos, como o título, visto que a partir deste o leitor consegue pistas do que será tratado, o que no caso das obras de Colette eram títulos escandalosos para a época. Outro tópico a ser discutido é a forma como o nome da autora foi omitido para benefício de seu primeiro marido, considerando que para Genette, o nome do autor é uma forma muito importante de paratexto, pois quando se trata de uma autora envolve questões que vão além de

clamar a autoria, pois estão relacionadas com o estado civil de quem as escreve, especialmente naquela época.

Por isso é importante e necessário que as obras de Colette sejam cada vez mais estudadas e traduzidas no Brasil, seja sob uma ótica feminista ou sob tantas outras que nos são permitidas por seus escritos. A autora nos deixa um vasto e ainda, pouco explorado acervo que vai desde artigos jornalísticos sobre a guerra até livros como *A Vagabunda*, o qual nos faz levantar uma discussão tão atual, mesmo tendo sido escrito há mais de 100 anos.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo?* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

BONNICI, Thomas. **Representação literária**. IN: *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007. (p.228-231)

CYRANO. **À une jeune femme**. 31 août 1924. p. 22. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109110z.item>

_____. **À une jeune femme**. 31 août 1924. p. 22. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109120b.item>

CHÉRI. **Direção de Stephen Frears**. Paris: Pathé. 2010 (110 min)

COLETTE. **Direção de Wash Westmoreland**. Diamond Films. 2018. Filme (102 min).

COLETTE, Gabrielle. **La poison. Le matin**, Paris, 2 decembre 1910. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k569630t.item>>

_____. **A Vagabunda**. Tradução de Dante Costa. São Paulo: Civilização Brasileira. 1937

_____. **A Vagabunda**. Tradução de Juracy Daisy Marchese. São Paulo: Abril. 1971.

_____. **A Vagabunda**. Tradução de Juracy Daisy Marchese. São Paulo: Difusão Européia. 1956.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 41.

GIGI. **Direção de Vincente Minnelli**. 1958 (119 min.).

GIRARDET, Jacky. PÉCHEUR, Jacques. **Écho A1**. CLE international. 2013

MACHADO, Gonçalves. **“La Main”** (1924) de Colette e a representação da mulher casada no início do século XX. ORGANON. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/76981/46100>. Acesso Em: 23 de janeiro de 2019.

MARIE CLAIRE. *Ce 100 numero de Marie-Claire est fait par colette*. Paris, 27 janvier 1927. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47010817.item>

MIRANDA, Regina. **Um corpo caído no chão: a representação feminina em “O Assassino” de Colette**. Repositório UFBP. 10 de março de 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/2980>. Acesso em 23 de janeiro de 2019.

MONTENOT, Jean. Colette. Écrivaine et femme libre, est morte un 3 août. **L’express**. 3 de agosto de 2011. Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/colette-ecrivaine-et-femme-libre-est-morte-un-3-aout_1017292.html. Acesso em 2 de setembro de 2019.

PHELPS, Robert. **Colette**: autobiographie tirée des œuvres de Colette par Robert Phelps. Paris: Fayart, 1966.

ROBERT, Sophie. Colette journaliste. **Gallica**. 19 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/blog/19022018/colette-journaliste>. Acesso em 2 de setembro de 2019.

SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>. Acesso em 2 de dezembro de 2019.

TORRES, Marie-Hélène. **Traduzir O Brasil literário – paratexto e discurso de acompanhamento**. Tradução de Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Santa Catarina. Copiart, 2011.

**EXPERIMENTALISMO DA LINGUAGEM NO ROMANCE *ANGÚSTIA*, DE
GRACILIANO RAMOS**

**LANGUAGE EXPERIMENTALISM IN THE NOVEL *ANGÚSTIA*, FROM
GRACILIANO RAMOS**

Everton Vinícius Araujo Silva¹

Resumo: *Este artigo objetiva estabelecer uma investigação da linguagem no romance *Angústia*, do escritor alagoano Graciliano Ramos, a fim de averiguar traços que indiquem um caráter experimental deste elemento na obra em questão, sob a justificativa de que no referido romance encontra-se uma construção que o difere dos demais romances de escritor. Como procedimento metodológico, optou-se por um estudo bibliográfico, com o suporte de material já publicado, tais como livros, dissertações e teses que sejam pertinentes a esta pesquisa, tendo em vista as contribuições de grandes pesquisadores da fortuna crítica de Graciliano. Na análise, utiliza-se as contribuições de Alfredo Bosi (1979), Afrânio Coutinho (1997), Antonio Candido (2006), Fernando Cerisara Gil (1997), Silviano Santiago (2013), Otto Maria Carpeaux (1978), entre outros. Como veremos, a utilização de novas técnicas de composição adotadas na produção do terceiro romance de Ramos foi considerada maximizada, tendo alguns recursos sido caracterizados como superabundantes, o que difere dos outros romances de Graciliano Ramos, que prezam pela economia dos recursos. Com isso, percebeu-se que os recursos adotados na composição da referida obra foram considerados de vanguarda, pois pertencentes aos romances modernos, foram utilizados em *Angústia* quando ainda haviam sido pouco explorados no quadro geral da literatura brasileira.*

Palavras-chave: *Graciliano Ramos; Angústia; Experimentalismo; Linguagem; Modernismo.*

Abstract: *This paper aims to establish an investigation about the language in the novel *Angústia*, from the alagoano writer Graciliano Ramos, in order to ascertain traces that indicate a certain character of experimentalism in that element, under the justification that in the referred novel there is a construction that differs it from other novels from the writer. As a methodological procedure, a bibliographic study was chosen, with the support of material already published, such as books, dissertations and theses that are relevant to this research, in view of the contributions of great researchers of the critical fortune of Graciliano. The analysis uses contributions from Alfredo Bosi (1979), Afrânio Coutinho (1997), Antonio Candido (2006), Fernando Cerisara Gil (1997), Silviano Santiago (2013), Otto Maria Carpeaux (1978), among others. As we will see, the use of new compositional techniques adopted in the production of Ramos's third novel were examined as maximized, some resources have been characterized as super abundant, which differs from other novels by Graciliano Ramos, Who value the economy of resources. With that, it was realized that the resources adopted in the composition of their ferred work were considered to be avant-garde, since they belonged to modern novels, they were used in *Angústia* when they had been little explored in the general framework of Brazilian literature.*

¹ Graduado em Letras-Português pela Universidade Estadual de Alagoas.

Keywords: *Graciliano Ramos; Angústia; Experimentalism; Language; Modersnism.*

1. Introdução

Angústia é o terceiro romance de Graciliano Ramos, publicado em 1936. Narrado em primeira pessoa, o livro conta a história de Luís da Silva, funcionário público com tendência a gostos literários, cuja mísera vida é abastada de uma experiência degradante de vivência humana. Segundo Bosi (1979, p. 453): “A existência de Luís da Silva arrasta-se na recusa e na análise impotente da miséria moral de seu mundo e, não tendo outra saída, resolve-se pelo crime e pela autodestruição.”

Decorrido hiato de um ano, o protagonista resolve contar os acontecimentos de sua vida no período de tempo transcorrido. A narrativa memorialística retrata um funcionário público com aptidões para a escrita e que trabalha na repartição de um jornal. Encanta-se por sua recente vizinha, Marina, e a pede em casamento. Esta é atraída por Julião Tavares, oponente do narrador, que concentra em si aspectos almejados pelo protagonista, como riqueza, prestígio e mulheres. Sucumbido pela inveja, Luís resolve assassinar seu rival enforcando-o.

Por ser um romance de caráter universal, visto que o enfoque principal da obra é justamente os problemas da alma (COUTINHO, 1997), difere da preferência pelo regionalismo da prosa na segunda fase do movimento modernista. Daí que Sarmiento Lima (2019) titula o escritor acima referenciado de voz isolada (informação verbal)², visto que a denúncia social não lhe é tema basilar. Em seus romances, o escritor alagoano abordou os problemas do homem dentro de si mesmo (MARTINS, 1978). Tanto é, que Afrânio Coutinho classifica Graciliano como pertence à “corrente psicológica, subjetiva, introspectiva e costumista” (COUTINHO, 1997, p. 276).

Ainda assim, é de conhecimento que Graciliano recusou a classificação como modernista, todavia, é possível perceber elementos originários da semana de 1922 em sua escrita, como salientam os/as estudiosos/as, tal qual a recusa à linguagem bacharelesca, segundo Lafeté (2001, p. 21), e a preferência pela linguagem do caboclo, como comentou o escritor em entrevista a Homero Senna (1978).

Assim, a preocupação de Graciliano Ramos em analisar a subjetividade do indivíduo, a fim de colocar a personalidade humana em face de si mesma, adentra a mente do funcionário

² Esta informação foi exposta pelo Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima, professor da Universidade Federal de Alagoas, em palestra intitulada “Graciliano Ramos – Uma voz isolada no romance de 1930”, na 2ª Festa Literária de Palmeira dos Índios, no dia 25 de outubro de 2019.

público, cujos pensamentos mais íntimos são postos ao olho do leitor. Tamanha introspecção é possível pelo uso de determinadas técnicas narrativas as quais Graciliano conhecia bem, em decorrência de seu vasto repertório de leitura – Honoré de Balzac, Émile Zola, dentre outros escritores europeus que lançavam tendência –, como pode ser constatado em sua biografia *O velho Graça* (2012).

Retoricamente este texto se divide em dois capítulos: no primeiro, *Considerações sobre Angústia*, faz-se um percurso da crítica sobre o romance bem como algumas de suas características, para no segundo e último capítulo, de título *Experimentalismo da linguagem em Angústia*, concentra-se a proposta deste artigo, no qual são analisados e discutidos os recursos referentes à linguagem.

2. Considerações sobre *Angústia*

Angústia apresenta dois aspectos singulares, que o diferem dos demais romances do escritor: ao contrário de *Caetés* (1933) e *S. Bernardo* (1934), inexistente uma divisão em capítulos, assim como também o título do romance é um substantivo abstrato. Como pontua Antonio Candido (1999, p. 79):

A complexidade chega ao máximo em *Angústia* (1936), que ao contrário dos outros é longo e desenvolve com detalhe a análise interior, contando, também na primeira pessoa, o drama de um medíocre desajustado, que compensa a fraqueza pelo crime, configurado lentamente nas suas elucubrações, ao longo de uma narrativa tortuosa e patética.

Ressaltando o termo complexidade, citado pelo crítico, a utilização do tempo na obra em análise é algo a ser considerado: de modo não linear, a temporalização da narrativa de Luís da Silva não se faz cronológica, mas estilhaçada.

A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vaivém entre realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista (CANDIDO, 2006, p. 113).

É preciso também considerar a prisão de Graciliano Ramos no dia em que entregou os manuscritos de *Angústia*, fato este que impossibilitou o escritor de eliminar páginas e mundos inteiros, como afirma Carpeaux (1978), referindo-se aos crivos que Ramos utilizava ao terminar seus romances, pois o literato tinha o hábito de retirar o que não considerasse necessário.

Impossibilitado de eliminar a “excessiva gordura”, expressão cunhada pelo autor de *S. Bernardo* para se referir àquilo que devia ser removido de seu romance, causou-lhe irritação: “Não se conferiu a cópia com o original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só muito mais tarde os vi.” (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 186).

Angústia, mais que substantivo nomeador do romance, é também indício do sentimento que permeia o desenrolar das ações, ao caracterizar a sufocante atmosfera norteadora da história. Escrito num período entre guerras, concorda-se com Moraes ao afirmar que: “O clima sufocante de *Angústia* perderia substância sem a analogia com a assustadora ascensão do fascismo e suas nefastas ressonâncias entre nós durante o Estado Novo.” (MORAES, 2012, p. 24). Tal clima nos é passado pelo protagonista, já que o anti-herói, como afirma Candido (CANDIDO, 2006, p. 50): “[...] assimila o mundo ao seu mundo interior.”

Quanto ao personagem-narrador, observa-se que ele é a perpetuação de uma vida marcada pela opressão: “[...] ele é por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele dum burguês medíocre.” (CANDIDO, 2006, p. 114). Concebido em uma sociedade rural e patriarcal, Luís da Silva remete-se constante e incessantemente ao seu passado na fazenda do avô, decadente senhor de escravizados e de quem nada herdou, pois a propriedade e os demais bens da família encontravam-se em estado de precariedade ou para liquidar dívidas. De acordo com Candido, Luís da Silva é tomado por:

[...] uma fúria evidente contra a sua vida e a sua pessoa, pelas quais não tem a menor estima [...] Luís da Silva se anula pela autopunição e só consegue equilibrar-se assassinando o rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se (CANDIDO, 2006, p. 48-49).

Certo dia conhece Marina, da qual enamora-se, desejando com ela se casar, e a esta entrega sua pouca renda para um possível enxoval. Aparece então Julião Tavares, rico, bacharel – possível representante da nova ordem social burguesa –, por quem Marina deixa-se seduzir. Negado outra vez, assim como lhe fora tirada a herança do avô, o funcionário público não consegue realizar seu desejo de possuí-la e ter uma vida socialmente estável. Sentindo-se outra vez humilhado, nutre ao decorrer da narrativa uma ânsia de assassinato, a qual realiza estrangulando o rival, e após um surto, abalado pelo que fez, escreve sobre os fatos que o afligiram.

Assim é que a subjetividade impressa ao romance pela perspectiva em primeira pessoa transmite ao leitor as impressões daquele que narra, que é através do olhar de Luís, subversivo

e modificado da realidade, já que “[...] a realidade se produz como objeto da consciência do personagem [...]” (GIL, 1997, p. 95), pois *Angústia*, ainda nas palavras de Gil: “[...] elabora-se, em boa parte, como dissolução da realidade objetiva em estados mentais subjetivos do personagem Luís da Silva.” (GIL, 1997, p. 95)

Tal visão, ainda segundo o estudioso, decorre do corte espaço-temporal da vivência do protagonista, que existe em um contexto de conflito entre tempos históricos distintos; nasceu em uma sociedade rural e patriarcal já em decadência – Luís da Silva evoca constantemente lembranças da época de infância na fazenda do avô – e vive na sociedade industrial, urbana e burguesa.

[...] *Angústia* de modo particular, e no *romance da urbanização* de modo geral, é o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista (GIL, 1997, p. 92, grifo do autor).

O uso do psiquismo, o ambiente angustiante do romance, a subjetivação da realidade, a interiorização do mundo e todo o caráter experimental que se materializa no texto, demonstram a riqueza da escrita de Graciliano Ramos, de modo a perceber em *Angústia* uma obra que representa bem mais do que apresenta, e tais elementos fundem-se simbioticamente para a composição do livro vanguardista da geração moderna de 1930.

3. Experimentalismo da linguagem em *Angústia*

Concebido pela crítica especializada como o romance mais experimental de Graciliano Ramos, *Angústia* situa-se em uma posição ímpar na produção do escritor, destacando-se pelo modo como foi construído, tendo em vista que alguns dos aspectos já presentes em *São Bernardo* acentuam-se no livro de 1936. Tanto o é, que Gil (2020), comenta: “o *Angústia* é um romance altamente sofisticado do ponto de vista da sua estruturação [...]” (informação verbal).

Os elementos aqui analisados apresentam-se tecnicamente mais desenvolvidos, daí o experimentalismo da obra. Oposto ao caráter basililar de Graciliano Ramos, que é a concisão da linguagem, este traço, em seu terceiro romance não é feito de forma econômica, pois em *Angústia* percebe-se um trabalho a mais com ela.

De modo a corroborar com os pressupostos acima, apresentar-se-á um breve panorama da linguagem dos demais romances de Graciliano.

Tem-se em *Caetés*, romance de estreia de Mestre Graça, a concisão em narrar uma história do cotidiano, linear, ao estilo naturalista (COUTINHO, 1978), demonstrando, segundo Candido (2006), que o autor consegue condensar ao máximo a expressão com uma parcimônia vocabular e ainda assim consegue transmitir uma completude. “A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos [...]” (CANDIDO, 2006, p. 21).

Em *S. Bernardo* aprimoram-se os elementos já presentes no livro publicado em 1933, e aqui permanece a narrativa cortante, alcançando sua maximização na história de Paulo Honório, alçando Graciliano Ramos, ainda em consonância com o crítico, a um patamar acima daquele em que o escritor encontrava-se durante a produção de sua primeira obra.

Aqui não há mais, como em *Caetés*, influências diretoras, jeito de exercício. Há um processo estilístico maduro, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos. A aprendizagem laboriosa do volume anterior deu todos os frutos: narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacunas [...]” (CANDIDO, 2006, p. 43).

Em *Vidas Secas*, a seca, que envolve o sertão e engloba a vida do retirante Fabiano, sua família e a cachorra, Baleia, paira do mesmo modo na narrativa breve, em linguagem seca, cortante, agreste, escrita em períodos curtos e assindéticos, cuja capacidade condensadora de Ramos também está presente.

Já em *Angústia*, a característica fundamental da linguagem de Graciliano não faz-se de forma econômica. Aqui é notório o trabalho empregado por ele na tecelagem deste texto, já que a narrativa acerca da medíocre vida de Luís da Silva é longa e complexa. Daí salientar a crítica de Afrânio Coutinho sobre *Caetés*: “Os detalhes acumulam-se, desdobram-se em orações, alarga-se o tempo ficcional. *Este processo sintático alternante encontrará sua máxima realização em Angústia.*” (COUTINHO, 1997, p. 397, grifo nosso).

A esta extensão do romance é que encontram-se diversas das críticas apontadas por Antonio Candido (2006, p. 47), pois segundo ele, em *Angústia* apresentam-se “partes gordurosas e corruptíveis [...]”, mas é justamente por ser um “romance excessivo”, como afirma o crítico, que “talvez por isso mesmo seja mais apreciado”. O pesquisador ainda torna a dizer que este romance possui uma “tumultuosa exuberância” (CANDIDO, 2006, p. 107).

Na mesma linha de pensamento, Graciliano Ramos cunha a expressão “gordura excessiva” remetendo-se a sua impossibilidade de eliminar o que não fosse essencial, aludindo à expressão “partes gordurosas e corruptíveis” acima citada. Justamente este caráter da

linguagem, não mais voltada à brevidade e à concisão, é que leva Silviano Santiago, em artigo publicado no posfácio de edição de *Angústia* em 2013, a dizer que:

Os “defeitos” de composição na frase e no discurso ficcional não empanam a “alta qualidade” do romance. Ponhamos abaixo o contrassenso. Dos casulos de redundância nascerão borboletas! O romance é excepcional porque recebeu a composição justa. A superabundância dos detalhes foi alimentada pela imaginação enraivecida do apaixonado [...] Composto de outra forma, *Angústia* não teria sido tão exitoso (SANTIAGO, 2013, p. 22).

Ao que Santiago chamou de redundância, é perceptível as reiterações empregadas por Luís da Silva no desenvolvimento do enredo: a repetição de termos, de expressões e lembranças que remetem a um fato são constantes no romance, como podemos constatar no trecho a seguir, que demonstra prolixidade: “Encontrei. Para bem dizer, não encontrei coisa boa não. Emprego público não há. Tudo fechado, tudo escuro. Enfim sempre achei um gancho” (RAMOS, 2013, p. 56). Esta mesma questão já se apresentava em momentos anteriores, logo no início do romance, quando Luís da Silva está pensando nas contas a pagar: prestações e o aluguel de Dr. Gouveia:

Dr. Gouveia é um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na secção livre de um jornal ordinário. Meteu esse trabalhinho num caixilho dourado e pregou-o na parede, por cima do bureau. Está cheio de erros e pastéis. Mas *Dr. Gouveia* não os sente. O espírito dele não tem ambições. *Dr. Gouveia* só se ocupa com o temporal: a renda das propriedades e o cobre que o tesouro lhe pinga (RAMOS, 2013, p. 9, grifo nosso).

Nos trechos acima expostos percebe-se o uso de palavras repetidas, apesar da ressalva de Preti (*apud* ALMEIDA, 2015, p. 43) de que recomenda-se o uso de sinonímia, a não ser que o autor queira dar sentido de oralidade.

A seguir, observa-se momentos cuja referencialidade baseia-se no objeto utilizado no assassinato de Julião Tavares. A corda é evocada de outras formas. A passagem a seguir surge durante um devaneio do protagonista, quando pensa no momento em que uma cobra ataca seu avô:

As cascavéis torciam-se por ali. Uma delas *enroscou-se* no pescoço de Trajano, que dormia no banco do alpendre. Trajano acordou, mas não acordou inteiramente, porque estava caduco. Levantou-se, tropeçando, gritando, e sapateou desengonçado, como um doente de coréia RAMOS, 2013, p. 135, grifo nosso).

Esta mesma simbologia de violência surge metaforizada de outras maneiras: assaltantes que enforcavam homens ricos; a figura de Cirilo de Engrácia suspenso; José Baia laçando bois; Seu Evaristo, que se enforca. Além destas, a repetição do termo “rato” também é constante no decorrer das páginas do livro, acompanhando o leitor, do início ao fim. Ressaltando Silviano Santiago: “O romance é excepcional porque recebeu a composição justa” (2013, p. 22).

A este caráter de “superabundância dos detalhes” referida pelo supracitado pesquisador é, em parte, o que difere *Angústia* de *S. Bernardo*, por exemplo, já que Paulo Honório é enfático ao afirmar que expõe apenas o necessário, cortando e ocultando o que não é: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (RAMOS, 2009, p. 10).

A “repetição desnecessária, um divagar maluco” (RAMOS *apud* CANDIDO, 2016, p. 11), expressos por Graciliano Ramos em carta a Antonio Candido, materializam-se na linguagem do livro, em que o caráter de redundância ganha vida e forma a complexa cadeia de consciência do protagonista principal.

Estas realizações de romances psicológicos, dos “modernos ficcionistas”, como diz Mendilow (*apud* MOISÉS, 2012, p. 427), é constante na literatura de Graciliano Ramos, cujos quatro romances publicados na década de 1930 são trabalhos que enfatizam a sondagem interior do homem. Para o almejo de seu projeto literário na busca interior dos problemas humanos em luta com o espaço, como afirma Nelly Novaes Coelho (1978), o romancista mune-se de determinadas técnicas, já predispostas em seus romances anteriores, à *Angústia*, mas maximizadas neste.

Dentre os procedimentos adotados por Graciliano em seu romance de 1936 está o fluxo de consciência, que, de acordo com Robert Humphrey (1976), caracteriza-se pela não ordenação lógica do pensamento antes que este materialize-se na fala, existindo dois níveis mentais: pré-verbal e verbal. Ainda em consonância com Humphrey (1976, p. 7), a escolha de tal recurso para compor o romance dá-se por ser possível uma caracterização mais fidedigna das personagens quanto a seu estado interior.

Em *Angústia*, a falta de ordenação lógica do pensamento do personagem principal pode ser percebida em várias passagens ao longo do romance, seja pela complexa utilização do tempo, contrapondo e desestruturando a linearidade temporal da natureza, seja pelos devaneios. “Em *Angústia*, o processo narrativo surge de modo mais aprimorado, o fluxo de consciência desvenda a personagem em seu íntimo, coloca-a em uma situação de solidão extrema, aprofunda a crise do indivíduo.” (DAFFERNER, 2008, p. 23).

A adoção do método acima descrito para construir de forma mais íntima a solipsista vida de Luís da Silva leva Graciliano Ramos a utilizar o recurso do monólogo interior, que serve, nas palavras de Humphrey (1976), para “[...] representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, [...] da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada” (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Em outro momento de devaneio, Luís da Silva encontra-se, como ele mesmo comenta, “fantasiando maluqueiras” (RAMOS, 2013, p. 124), pensando em como seria tratado caso conseguisse alcançar o desejado sonho de ser um escritor famoso. O fragmento abaixo ilustra quando o funcionário público “conversa” consigo mesmo imaginando como seria sua vida caso conseguisse tamanha realização:

Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem (...). Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes (...). Um sujeito me dirá:
– Meus parabéns, Seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos.
– Muito obrigado, doutor (RAMOS, 2013, p. 124).

Diante de tal exemplo é possível perceber de forma mais íntima o que passa na consciência do narrador-personagem antes de tornar-se fala, e a consequente técnica de monólogo interior que representa os pensamentos do funcionário público.

Graciliano busca precisamente, com o auxílio do *stream consciousness*, tornar imediatamente evidente uma realidade concreta e essencial: o desequilíbrio e a dissolução psíquica do personagem, reproduzindo com maior intensidade dramática o seu desespero e a sua derrota *socialmente condicionados*. Trata-se, portanto, do emprego de uma *técnica* visando a acentuar a realidade para melhor narrá-la (para reproduzi-la *artisticamente*) e não da substituição da realidade essencial pela reprodução mecânica de associações mentais fetichizadas ou por alegrias metafísicas; em suma, em *Angústia*, o monólogo interior é sempre um *instrumento* do realismo, nunca um fim em si (COUTINHO, 1978, p. 103, grifo do autor).

Essa internalização da experiência do protagonista, que se materializa no romance com o aprimoramento das técnicas utilizadas por Graciliano Ramos frente a uma nova realidade, acontece de forma caótica, tendo em vista o estado mental de Silva, em que os eventos decorridos na vida dele, caracterizados pelo acúmulo das memórias, interpenetram-se na fragmentação temporal que se abasta o romance.

A representação geracional não obedece a ordem natural, mas feita por associações, por hierarquização, em que memórias da infância ligam-se às do crime, entre os amores com Marina e a relação com o pai e avô. Em *Angústia*, Afrânio Coutinho afirma que: “[...] virá compor uma estrutura não objetiva diversa da casualidade do mundo exterior, povoada de simbolismos, em que o presente e passado intercomunicam-se dinamicamente associados.” (COUTINHO, 1997, p. 402).

O método de tempo fragmentado, estilhaçado, alimentado pela imaginação enraivecida do apaixonado (SANTIAGO, 2013) é adverso quanto ao caráter cronológico da vida humana, justamente por representar a realidade subjetiva e caótica do estado mental do protagonista. No entendimento de Cerisara Gil isso gera:

[...] implicações profundas no andamento da prosa do romance ao impedir que esta tome algum fluxo direcional, fazendo, ao mesmo tempo, com que se constitua de marchas e contramarchas, de idas e vindas, como se a sua natureza prismática tivesse o efeito único de gerar imobilidade em todas as direções e sentidos que o protagonista pudesse querer imprimir à sua vida (GIL, 1997, p. 96).

De maneira a ilustrar a fragmentação temporal decorrente na narrativa, observe-se o enxerto abaixo:

Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam. Conto as pessoas conhecidas: quase sempre até os Martírios encontro umas vinte. [...] Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. [...] E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. Quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remoço. [...] Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava (RAMOS, 2013 p. 11).

Ao englobar tudo com sua visão subjetiva, “falha e incompleta” (CANDIDO, 2006, p. 19), alimentada na narrativa com o fluxo de consciência e monólogo interior que inserem o leitor na mente daquele que narra, Luís da Silva é levado por seus devaneios, que, segundo Antonio Candido, criam imagens de teor expressionistas, pois em determinados momentos, algumas descrições criadas remetem ao movimento cultural de vanguarda.

Logo no início do romance, a lembrança de Julião Tavares chega à mente do funcionário público, subjetivando a imagem de seu rival, como visto na passagem abaixo:

Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a *cara balofa* de Julião Tavares aparece em cima do original, e meus dedos encontram no teclado uma resistência *mole de carne gorda*. E lá vem o erro (RAMOS, 2013, p. 7, grifo nosso).

Além desta passagem cuja figura do antípoda apresenta-se deformada, as figuras de Marina, com quem Luís tem um breve namoro, e Vitória, empregada dele, também figuram ao modo expressionista. Sobre sua empregada, o neto de Trajano diz: “A voz é áspera e desdentada. E, acompanhando a cadência, tremem as pelancas do pescoço engelhado como um pescoço de peru, tremem os pelos do buço e as duas verrugas escuras. É terrivelmente feia” (RAMOS, 2013, p. 29). Acerca de sua vizinha, com quem quer se casar, ele comenta: “Marina apareceu, enroscando-se como uma *cobra de cipó* [...]” (RAMOS, 2013, p. 65, grifo nosso).

A deformação de tonalidade expressionista a que chega em *Angústia*, no limite sua pesquisa da personalidade, tem como base um conhecimento seguro da realidade normalmente percebida e das técnicas destinadas a exprimi-la. Só quem havia ordenado as confissões de João Valério e Paulo Honório seria capaz de desajaímar o "homem subterrâneo" de *Angústia*, com essa infinita capacidade de experimentar, própria da literatura (CANDIDO, 2006, p. 119).

Em *S. Bernardo*, apesar de os elementos presentes em *Angústia* já estarem presentes no romance de 1934, a maximização dos recursos como o monólogo interior, o fluxo de consciência e a manipulação da temporalidade, não se manifestam pelo caráter de objetividade a qual se propõe Paulo Honório, eliminando o que não lhe é necessário para o contar de suas memórias.

4. Conclusão

É bem verdade que sob o signo de regionalismo produziu-se um conjunto de obras que deu feição à segunda geração do modernismo, na década de 1930. Mas a produção romanesca do período não esteve restrita apenas a isso. Ao conjunto de obras legadas por Graciliano Ramos naquele decênio, encontra-se um profundo estudo dos problemas da alma (COUTINHO, 1997), salientando no romance Graciliânico o caráter de universalidade.

Embora a ficção do romancista alagoano – aqui considerada em seus quatro romances publicados na década de 1930 – não contemple inteiramente (ou não seja o objetivo principal) a temática do romance da segunda geração modernista, que voltaram seu olhar para os problemas sociais do Nordeste, Wilson Martins declara que: “O Sr. Graciliano Ramos apresenta-se com um estilo mais profundo e mais sereno, e tanto mais sereno quanto mais profundamente penetra nesse terreno alucinatório que é o homem dentro de si mesmo” (MARTINS, 1978, p. 35).

E é justamente a este olhar sobre o homem e a sua luta contra a alienação, como afirma Carlos Nelson Coutinho, que dá à produção do Mestre Graça caráter de universalidade.

É, aliás, o que salva a obra do Sr. Graciliano Ramos do perigo da mediocrização que hoje se observa em nossa literatura entre os romancistas do “social”: é o que lhe atribui os caracteres de permanência e de universalidade que o estigmatizam como o maior romancista brasileiro de seu tempo, como aquele que mais convincentemente atingiu a essência mesma do homem e de sua alma (MARTINS, 1978, p. 35).

Considerando, deste modo, o homem dentro de si mesmo, segundo Martins (1978) e o detalhamento da narrativa alimentado pela “imaginação enraivecida do apaixonado” (SANTIAGO, 2013, p. 22), que é Luís da Silva, a linguagem em *Angústia* manifesta-se de forma a representar o estado conturbado da mente de seu protagonista – se considerar Paulo Honório, o outro apresenta-se de maneira mais perturbada –, cujos pensamentos são representados seja pela utilização mais complicada do tempo romanesco, de um vai e vem frenético entre passado e presente, seja pelos devaneios, seja pela rememoração de conversas com seus conhecidos da infância, seja pelo constante fascínio pela morte.

Referências

BOSI, Alfredo. Pré-modernismo e modernismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 6ª ed. São Paulo: Cultrix. 1979.

_____. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 6ª ed. São Paulo: Cultrix. 1979.

CANDIDO, Antonio. III – O sistema literário consolidado. In: _____. **Iniciação à literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP. 1999.

_____. **Ficção e confissão**. 3ª ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul. 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Coleção fortuna crítica**. 2: Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 25-33. 1978.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Coleção fortuna crítica**. 2: Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 25-33.

COUTINHO, Afrânio. O modernismo na ficção. In: _____ (dir.). COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir). **Literatura no Brasil: era modernista**. 4ª ed. rev. e atualiza. São Paulo: Global. p. 263-590. 1997.

DAFFERNER, Silvia. **Angústia e a proximidade com estéticas vanguardistas**: análise das imagens, do narrador e seu conflito. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: USP. 2008.

GIL, Fernando Cerisara. Angústia e o romance da urbanização. In.: _____. **O romance de urbanização**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem Campinas, SP: Unicamp. 1997.

_____. **I Simpósio Integrado dos PPG em Letras da UFPR e UTFPR Pato Branco**: a ficção de Graciliano Ramos. Disponível em: https://youtu.be/KLae9iN_4R4. Acesso em: 14 de dezembro de 2020.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Trad. Gert Meyer. Revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil. 1976.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades. (2001).

LIMA, R. S. **Graciliano Ramos**: uma voz isolada no romance de 1930. 2ª Festa Literária de Palmeira dos Índios e a Semana Graciliano Ramos. Palmeira dos Índios. 2019.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o grande imperador. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Coleção fortuna crítica**. 2: Graciliano Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 25-33.

MOISÉS, Massaud. O romance de tempo psicológico. In: _____. **A criação literária**: poesia e prosa. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix. 2012.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. 1.ed., rev. e ampl. São Paulo: Boitempo. 2012.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 120ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2013.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 120ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2013.

**PROPOSTAS DE PRODUÇÃO TEXTUAL EM LIVROS DIDÁTICOS DE
PORTUGUÊS: REFLEXÕES SOBRE A CRIATIVIDADE**

**PROPUESTAS DE PRODUCCIÓN TEXTUAL EN LOS LIBROS DE TEXTO
PORTUGUESES: REFLEXIONES SOBRE LA CREATIVIDAD**

Cesar Augusto Gomes Rosa¹

Adna de Almeida Lopes²

Resumo: *Este trabalho busca a identificação e o levantamento de categorias de propostas de produção textual escrita em Livros Didáticos de Português (LDP), delimitando e analisando os processos criativos nelas presentes, com o apoio de pesquisas que demonstram a relação intertextualidade e criatividade, como em Koestler (1967), Grainger, Goouch & Lambirth (2005), Perrone-Moisés (1990); Dias (2014) e Dias, Lopes & Calil (2017); e de discussões sobre o ensino da produção textual, como em Antunes (2017); Brasil, BNCC (2019) e Carvalho & Ferrarezi (2015). A metodologia da pesquisa caracteriza-se, inicialmente, como descritiva, com um trabalho de levantamento das propostas de produção textual presentes na coleção Português Linguagens, de William Cereja e Thereza Cochar (2017 – 2019); e, posteriormente, adota-se uma abordagem analítica, com recortes das propostas de produção textual, para um olhar aprofundado sobre os elementos do enunciado que possivelmente evocamos senso criativo dos alunos. Os resultados apontam que a criatividade requerida nas propostas de produção textual da coleção estabelece diálogo com a intertextualidade, quando apresentam liberdade de expressão e ancoramento, confirmando os conceitos sobre o ato criativo retomar conhecimentos anteriores. As propostas encaminham a criação de enredo, personagens e cenários, relacionada às experiências que os alunos possam ter para tomar como base a criação de elementos para suas histórias; como também apresentam mudanças no que diz respeito ao limite criativo no decorrer dos anos — do 6º ao 9º —, fato possivelmente ligado ao gênero textual proposto. Todas as quatro propostas analisadas trabalham com o fator criatividade intrínseco à liberdade de escolha do assunto que será abordado, retomando, desse modo, o conceito de intertextualidade, que dialoga com a cultura e as experiências dos alunos. Espera-se que a pesquisa promova uma reflexão sobre o uso efetivo e dinâmico do LDP, como um recurso produtivo para o ensino e a aprendizagem.*

Palavras-chave: *Livro Didático de Português; Produção textual escrita; Processos criativos.*

Resumen: *Este trabajo busca identificar y relevar categorías de propuestas de producción textual escritas en libros de texto portugueses, delimitando y analizando los procesos creativos presentes en los, con el apoyo de investigaciones que demuestran La relación intertextualidad y creatividad, como en Koestler (1967), Grainger, Goouch y Lambirth (2005), Perrone-Moisés (1990); Dias (2014) y Dias, Lopes e Calil (2017); y discusiones sobre la enseñanza de la producción textual, como en Antunes (2017); Brasil, BNCC (2019) y Carvalho & Ferrarezi (2015). La metodología de investigación se caracteriza inicialmente como descriptiva, con un relevamiento de las propuestas de producción textual presentes en la colección Portuguesa Linguagens, por William Cereja e Thereza Cochar (2017 - 2019); y, posteriormente, se adopta un enfoque analítico, con extractos de las propuestas de producción textual, para profundizar*

¹ Graduando em Letras Português pela Universidade Federal de Alagoas

² Professora Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Alagoas

en los elementos del enunciado que posiblemente evocan el sentido creativo de los estudiantes. Los resultados muestran que la creatividad requerida en las propuestas de producción textual de La colección establece un diálogo con La intertextualidad, cuando presentan libertad de expresión y anclaje, confirmando los conceptos sobre el acto creativo para retomar conocimientos previos. Las propuestas conducen a la creación de una trama, personajes y escenarios, relacionados con las experiencias que los Estudiantes puedan tener que tomar como base La creación de elementos para sus historias; así como cambios en el límite creativo a lo largo de los años — del 6 al 9 —, hecho posiblemente ligado al género textual propuesto. Las cuatro propuestas analizadas trabajan con el factor creatividad intrínseco a la libertad de elección del tema que se abordará, retomando así el concepto de intertextualidad, que dialoga con la cultura y vivencias de los estudiantes. Se espera que la investigación promueva una reflexión sobre el uso efectivo y dinámico de libros de texto portugueses, como un recurso productivo para la enseñanza y el aprendizaje.

Palabras clave: *Libro de texto en portugués; Producción textual escrita; Procesos creativos.*

1. Introdução

Este Trabalho visa à apuração das formas de abordagem das propostas de produção textual escrita em Livro Didático de Português - LDP, especificamente na coleção *Português Linguagens*, de William Cereja e Thereza Cochar (2017 – 2019) adotadas na rede pública da educação básica do Estado de Alagoas. Houve um trabalho de mapeamento das propostas e, posteriormente, um trabalho de cruzamento dos dados obtidos na coleção com as teorias preexistentes a fim de traçar um paralelo entre método e teoria. Desse modo, a pesquisa foi conduzida em duas instâncias, uma mais descritiva e outra mais analítica.

A instância descritiva iniciou-se com um trabalho minucioso de levantamento das propostas de produção textual presentes na referida coleção de LDP³; enquanto a analítica caracterizou-se por uma abordagem reflexiva acerca dos elementos do enunciado que evocavam — ou não — o senso criativo dos alunos.

O levantamento de propostas constituiu uma fase da pesquisa caracterizada como uma verdadeira “busca ao tesouro”, uma vez que o trabalho de descrição das propostas iniciou-se com um mapeamento dos livros que nos ajudou a perceber como as propostas estavam organizadas dentro da coleção. Com isso, pudemos perceber também em que medida o livro didático direciona os estudantes para a realização das propostas.

³A identificação e quantificação das propostas e atividades da coleção dos LDP foram iniciadas no Projeto Pibic de 2018, com a participação da bolsista Priscila Macêdo dos Santos Barreto e da colaboradora Cinthya Débora de Araújo Santos, a quem agradecemos o empenho no mapeamento preliminar que deu possibilidades para diferentes abordagens.

A base teórica para as reflexões aqui empreendidas sobre a criatividade consta de estudos sobre o processo criativo em Koestler (1967), Grainger, Gouch & Lambirth (2005) e Perrone-Moisés (1990); sobre a relação da intertextualidade com o processo criativo em Dias (2014) e Dias, Lopes & Calil (2017); e sobre o ensino da produção textual em Antunes (2017), Calheta (2021); Brasil, BNCC (2019) e Carvalho & Ferrarezi (2015); destacando-se o conceito de ancoramento de Marengo (2010, *apud* LINO DE ARAUJO, 2017).

Para as discussões aqui empreendidas, discorreremos sobre o processo criativo, principalmente os relacionados aos movimentos de ancoramento e intertextualidade no processo de produção textual. Logo a seguir, apresentaremos os procedimentos metodológicos, com comentários sobre a coleção e dados sobre a abordagem quantitativa das propostas de produção textual; e, em seguida, uma reflexão sobre a criatividade e sua relação com a intertextualidade nos enunciados de quatro propostas de produção textual presentes no LDP analisado.

2. O processo criativo: ancoramento e intertextualidade

As nossas reflexões sobre as propostas de produção textual apresentadas no Livro Didático de Português - LDP foram direcionadas para o entendimento da forma como os enunciados dessas propostas evocam o fator da criação.

O termo “criatividade” surgiu a partir do termo “criar”, na antiguidade. “Criar” com C maiúsculo era tarefa única e exclusivamente divina. Humanos não podiam criar, e quando o faziam, certamente estavam sendo receptáculos de algum ser superior. Com isso, podemos observar que há muito tempo se questiona como se caracteriza o processo criativo, uma vez que na antiguidade constituía algo interligado com o divino.

O pensamento sobre o “criar” ser algo estritamente divino durou até o início do século XX. As teorias que se seguiram tentaram conceituar de forma definitiva e, com isso, o termo “criatividade” foi cunhado pela primeira vez. Apegamo-nos aqui aos conceitos apresentados por Koestler, em seu artigo *The Three Domains of Creativity* (Os três domínios da criatividade), quando afirma que:

O ato criativo não cria algo do nada, como o Deus do Velho Testamento; ele combina, rearranja e relaciona ideias, fatos, formas ou percepções e contextos associativos já existentes, mas, até aquele momento, separados. Esse ato de fertilização cruzada – ou autofertilização dentro de um único cérebro – parece ser a essência da criatividade (KOESTLER, 1967, p.32).

Trazendo o pensamento do autor para o contexto da nossa análise, podemos estabelecer que as consignas que designam as propostas criativas deixam de lado vários elementos intrínsecos à produção final, tais quais o uso da linguagem correta e a padronização da forma já estabelecida pelo LDP. Os alunos não criam algo do nada, eles têm orientações inconscientes (como certos usos do funcionamento da língua) e conscientes (as formas textuais já preestabelecidas) de como produzir, criar ou fazer o trabalho.

A criatividade requerida nas propostas de produção textual dos LDP da coleção selecionada dialoga bastante com a intertextualidade, já que as propostas não exigem alterações concretas na forma dos textos. Essas alterações permeiam o enredo, a criação de personagens e a criação de cenários, fato esse que é terminantemente ligado às experiências que os alunos tiveram para tomar como base na criação de novos elementos para suas próprias histórias.

O fato de os próprios enunciados abordarem o processo de “criação” de várias formas como “imagine, produza ou/e invente”, faz-nos questionar o quanto esses “sinônimos” se correlacionam. Perrone-Moisés (1990) inicia o capítulo *A criação do texto literário*, divagando sobre a escolha do termo “criação” que para ela também se encontra no âmbito divino: “Do nada deus criou o universo”. Posteriormente, a autora se atém à palavra “invenção”, que, segundo ela, é algo mais terreno, mais humano. Só que, diferente de invenções (como o telefone fixo, que se tornou obsoleto) o texto quase nunca se torna obsoleto. O último termo discutido pela autora foi “produção”:

Outra palavra quase sinônima das duas anteriores é a palavra *produção*. “A produção do texto literário”, essa é uma palavra marcadamente materialista. Em economia, a produção é a criação de bens e de serviços capazes de suprir as necessidades do Homem. Produção implica quantidade de objetos e coletividade de produtores e consumidores. Não tem, portanto, qualquer conotação sobrenatural [...] das três palavras aqui apresentadas como possíveis, é a que se liga de modo mais homogêneo com a palavra *texto*, compreendendo este como objeto material concreto (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 101).

Outro fator a ser ressaltado é o de que a intertextualidade na contemporaneidade, por ser dinâmica, encontra-se presente em quase todos os meios comunicativos, muito disso se deve ao advento das novas mídias, como a televisão e a internet. Diariamente, as crianças são bombardeadas por informações, por meio de *blockbusters* (filmes populares), músicas do momento ou redes sociais (memes) e, terminam levando-as à produção de seus textos, através do processo designado por Bazerman (2011, p. 97) de “intermedialidade”, que se dá “quando o

meio ou a referência se movem de uma mídia para outra, tal como quando uma conversa, um filme ou uma música é mencionado em um texto escrito”.

O fator criatividade, intrínseco à liberdade de escolha do assunto, retoma o conceito de intertextualidade, que dialoga com a cultura e as experiências anteriores dos alunos:

O que as crianças querem falar e escrever sobre, é influenciado pelos textos que elas ouviram, viram, leram, assistiram e brincaram com: os livros, histórias, rimas, canções, televisão, filmes, peças de teatro, videogames e artefatos que constroem seu diálogo com a cultura. As crianças apropriam vozes desses vários textos na sua escrita, transformando e re-moldando suas próprias vozes nesse processo (GRAINGER, GOOUCH & LAMBIRTH, 2005, p.330).

Estabelecendo também esta relação criatividade e intertextualidade, os estudos presentes em Dias (2014) e Dias, Lopes & Calil (2017) analisam os resultados das propostas e o que foi delimitado nas consignas ao se deterem nos manuscritos produzidos por alunos escreventes. A hipótese adotada nesses estudos está fundada na noção de que “a intertextualidade é um dos principais indícios de que um texto é criativo” para analisarem manuscritos produzidos em projeto didático de escrita de contos etiológicos (“Contos do Como e do Por Quê”). Pela análise empreendida, os autores admitem que:

Um texto criativo viaja por diferentes espaços e pode, ainda assim, sofrer a influência do discurso do senso comum e de seus conceitos e preconceitos socialmente estabelecidos. Um texto criativo retoma esses modelos e os desconstrói, os remodela, dá nova face, gosto, cheiro para aquele modelo (DIAS, LOPES & CALIL, 2017, p. 101).

Outro ponto a destacar nos estudos e pesquisas é o da liberdade composicional, tanto do ponto de vista do professor que vai ler as obras, quanto do ponto de vista dos alunos que não estarão presos a enunciados e temas que, às vezes, podem ser desinteressantes para o aluno no momento. Conforme Carvalho & Ferrarezi (2015, p. 22-23), “os alunos não são tampinhas de garrafas que tem que ser todas iguais, suprimir o processo criativo dos alunos pode ser bastante prejudicial e gerar algum tipo de desgosto pelo ato de produzir o texto”. Os autores acrescentam ainda que: “Ninguém deve escrever apenas para que o professor leia e dê nota!”

Outro conceito presente nas pesquisas e que se relaciona com o tema em discussão é o que se tem chamado de "ancoramento". Conforme Marengo (2010, *apud* LINO DE ARAUJO, 2017, p. 50) o ancoramento funciona como um tipo de suporte à produção textual. Como majoritariamente as orientações presentes na coleção são de caráter didático, o ancoramento é

fundamental. Relacionado a esse conceito, está também o de “alimentação temática” (CALHETA, 2021, p. 1) que corresponde “aos procedimentos propostos por um docente, um material didático ou uma SD (sequência didática), para permitir ao aluno a construção de um repertório” que seja pertinente para a atividade proposta. A autora acrescenta que a alimentação temática se refere: “à proposição de diferentes atividades em sala de aula, com o objetivo de favorecer a ampla reflexão sobre um determinado assunto, de modo a potencializar a condição de os estudantes “terem o que dizer”.

Os estudos e pesquisas aqui referenciados oferecem suporte para as nossas reflexões sobre as propostas de produção encaminhadas aos alunos nos LDP.

3. Metodologia

A metodologia da pesquisa apresenta-se, em um primeiro momento, como descritiva, através de um trabalho quantitativo de levantamento das propostas de produção textual presentes na coleção *Português Linguagens*, de William Cereja e Thereza Cochar (2017-2019); e, em seguida, adota-se uma abordagem analítica, com recortes das propostas de produção textual, para um olhar mais aprofundado sobre os elementos do enunciado que possivelmente evocam o senso criativo dos alunos.

Para a abordagem quantitativa da pesquisa, adotamos como foco os gêneros textuais presentes nas propostas de produção textual da referida coleção de LDP, deixando de lado os gêneros integrantes das atividades de leitura e de análise linguística. Isso nos levou a uma reflexão mais coesa e objetiva, ficando perceptível o fato de que todas as unidades dos livros da coleção analisada trazem planejamento (levando em conta suas particularidades) e reescrita do texto.

a) A coleção analisada

Pelo trabalho de levantamento das propostas de produção textual presentes na coleção *Português Linguagens* (CEREJA & COCHAR, 2017-2019), foi possível constatar o cuidado dos autores ao longo da coleção quanto à adoção de uma linearidade na escolha dos gêneros textuais, começando no 6º ano (unidades I e II) com o gênero conto maravilhoso, importante para a fase, uma vez que inicia com algo em que os alunos tenham prazer em produzir, pela identificação lúdica com o texto. A coleção é finalizada no 9º ano (unidade IV) com algo mais pragmático que é o texto dissertativo-argumentativo, compondo, entre o 6º e o 9º quase como uma *Odisseia* sobre os gêneros textuais, dada a diversidade apresentada. Antunes (2017)

assegura que os gêneros textuais são de fundamental importância no ensino/aprendizagem da língua. Do mesmo modo, os documentos oficiais orientam que “O Eixo da Produção de Textos compreende as práticas de linguagem relacionadas à interação e à autoria (individual ou coletiva) do texto escrito, oral e multissemiótico, com diferentes finalidades e projetos enunciativos” (BRASIL, BNCC, 2019, p. 76).

A coleção, de modo geral, adota coesão e paralelismo na organização das seções, garantindo ao leitor um “pré”, um durante e um depois. O “pré” caracteriza-se pelo momento em que se encaminha o gênero textual ao futuro produtor, não por uma orientação genérica ou implícita, e sim por uma orientação didática, conforme Marengo (2010, *apud* LINO DE ARAUJO, 2017, p. 50).

A pré-produção começa no momento em que o livro estabelece em letras garrafais e em cores chamativas, o termo: **Produção de Texto**. Nessa seção, o futuro produtor é apresentado ao tema e responde questões ligadas ao gênero textual. A produção começa quando o livro lança um novo enunciado: **Agora é sua vez** em que o aluno será encaminhado pelas estratégias de produção do gênero anteriormente apresentado, com procedimentos didáticos de como produzir. Para finalizar a sequência de orientações, os autores encaminham a “revisão e reescrita” e o “intervalo” que consiste em uma proposta de eventos para expor o material produzido à turma, escola ou bairro.

É importante ressaltar que existem as duas modalidades de produção textual, a escrita e a oral, e a proposta de “debate” é o único gênero que se repete dentre todos os gêneros abordados na coleção, aparecendo na unidade III do 7º ano e na unidade III do 9º ano. Trazer o debate torna-se estimulante e produtivo para o processo de formação cognitiva dos alunos enquanto sujeitos em formação, ainda mais quando se estabelece relações com temas pertinentes ao cotidiano dos alunos.

b) A abordagem quantitativa das propostas de produção textual

Posterior ao trabalho de mapear as propostas elaborou-se uma tabela — Tabela A — em que se detalhou o que cada livro oferecia: unidades, o gênero das propostas presentes, número de consignas e número de propostas.

Com a tabela A oferecendo todo o aporte de gêneros e a disposição das produções textuais nos livros, chegou a hora de inserir o aporte teórico. Para isto, buscamos firmar os conceitos sobre produção textual presentes nas pesquisas vigentes, entre os quais: procedimentos necessários em uma produção textual (CARVALHO E FERRAREZI, 2015),

que aborda se a proposta desenvolve o raciocínio lógico, a expressão crítica ou oral e a organização do pensamento cotidiano; e as orientações de produção de texto (MARENCO, 2010 *apud* LINO DE ARAUJO, 2017, p. 50), que provocam o questionamento sobre quais tipos de orientações existem nas produções, se elas são genéricas, implícitas ou didáticas, como também se há ancoramento ou não. Por fim, outra característica analisada foi a liberdade criativa presente nas produções. Com isso, pudemos instituir, utilizando a tabela A, que todas as propostas de produção textual concordam com o que os teóricos afirmam em suas pesquisas. Os conceitos teóricos e categorias buscados como subsídios para a análise das propostas de produção textual da coleção foram:

- a) a liberdade criativa;
- b) o tipo de orientação, se ela é implícita, didática ou genérica;
- c) o ancoramento;
- d) o desenvolvimento do raciocínio lógico;
- e) a expressão crítica;
- f) a organização do pensamento cotidiano.

Constatamos a ausência das orientações implícitas e genéricas na coleção, havendo só orientações didáticas em todas as propostas de produção textual, como também o fato de que essas propostas atendem aos procedimentos de que uma produção textual deve motivar o seu produtor através do desenvolvimento do raciocínio lógico, da expressão crítica e da organização do pensamento cotidiano.

Após a constatação, pudemos estabelecer e diferenciar as propostas entre as que tinham liberdade de produção e ancoramento, com o símbolo: ¶)) e as que **não** tinham liberdade de produção, porém, tinham ancoramento, com o símbolo: ¶). Tais categorias foram, posteriormente, acrescentadas à tabela A, a seguir:

TABELA A: Levantamento das propostas de produção

6º ANO/ UNIDADES:	GÊNEROS TEXTUAIS SOLICITADOS	Nº DE CONSIGNAS	Nº DE PROPOSTAS	
			¶))	¶)
I	CONTO MARAVILHOSO (3x)	03	05	05
II	HISTÓRIA EM QUADRINHO (3x)	03	09	03

III	RELATO PESSOAL; CARTA PESSOAL; GÊNEROS DIGITAIS: BLOGS, TWITTER, COMENTÁRIOS.	03	0	04
IV	ARTIGO DE OPINIÃO (2x); EXPOSIÇÃO ORAL E CARTAZ.	03	01	04

7º ANO/UNIDADES:	GÊNEROS TEXTUAIS SOLICITADOS	Nº DE CONSIGNAS	Nº DE PROPOSTAS	
			↻)	↻
I	MITO; NARRATIVA. (2x)	03	04	02
II	POEMA; CORDEL; POEMA-IMAGEM.	03	07	02
III	CAMPANHA COMUNITÁRIA; ARGUMENTAÇÃO ORAL; DEBATE.	03	01	01
IV	NOTÍCIA; ENTREVISTA ORAL; ENTREVISTA ESCRITA.	03	03	01

8º ANO/UNIDADES:	GÊNEROS TEXTUAIS SOLICITADOS	Nº DE CONSIGNAS	Nº DE PROPOSTAS	
			↻)	↻
I	TEXTO TEATRAL ESCRITO (2x); CRÍTICA.	03	04	02

II	CRÔNICA (2x); CRÔNICA ARGUMENTATIVA.	03	01	04
III	ANÚNCIO PUBLICITÁRIO; CARTA AO LEITOR; CARTA DE SOLICITAÇÃO.	03	02	04
IV	TEXTO DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA (2x); SEMINÁRIO.	03	0	03

9º ANO/UNIDADES:	GÊNEROS TEXTUAIS SOLICITADOS	Nº DE CONSIGNAS	Nº DE PROPOSTAS	
			↻)	↻
I	REPORTAGEM; JORNAL; EDITORIAL.	03	01	02
II	CONTO (3x)	03	04	01
III	DEBATE (2x); ARTIGO DE OPINIÃO.	03	0	03
IV	TEXTO DISSERTATIVO-ARGUMENTATIVO (3x)	03	0	03

Fonte: Dados da pesquisa.

A segunda parte da pesquisa, a instância analítica, consistiu em definir quais parâmetros sobre criatividade traríamos para a nossa pesquisa, uma vez que o sentido de “criatividade” é muito amplo. Interrogamos, então: como poderíamos definir se algo era liberdade criativa ou não? Para responder tal pergunta, recorreremos aos conceitos de Koestler (1967) sobre criatividade; além dos estudos de Dias (2014) e Dias, Lopes & Calil (2017) que demonstram a relação da intertextualidade no processo criativo.

Em seguida, buscamos analisar as palavras escolhidas para compor o texto das consignas/enunciados de quatro propostas pré-selecionadas dos LDP para tentar encontrar um padrão nas escolhas dessas palavras. Conseguimos detectar um padrão nas propostas — uma

de cada livro — e percebemos o uso de sinônimos (ou quase sinônimos) da palavra “criação” e quando não, o ato criativo explícito de alguma forma em termos, expressões e/ou enunciados.

Com a pequena análise a seguir, que se caracteriza como um recorte — apenas quatro propostas de produção textual do LDP — pudemos estabelecer relação com as teorias adotadas sobre os conceitos de criatividade no âmbito da produção textual.

4. A criatividade nas propostas de produção textual

Para as reflexões aqui encaminhadas, detemo-nos no conteúdo dos enunciados e não nas produções em andamento ou finalizadas. Analisaremos como esses enunciados mostram perspectivas para o texto criativo, observando as disposições do termo "criação" e seus sinônimos nas consignas das propostas de produção textual escrita. Para isto, selecionamos quatro exemplos de enunciados para contextualizar a análise demonstrada a seguir.

Foi escolhida uma proposta de cada LDP da coleção, já que estamos lidando com quatro livros de turmas diferentes. Com isto, pudemos observar um nível crescente de dificuldade nos enunciados, dependendo do ano escolar, com base na turma em que se encontram; como também, comprovar se as disposições dos elementos no enunciado auxiliam no processo criativo.

ENUNCIADO 1: 6º ano/unidade II – História em quadrinho - Proposta 2

Crie uma tira, isto é, [uma história com três ou quatro quadrinhos], com personagens imaginadas por você. Para isso, risque os quadrinhos em seu caderno ou em uma folha de papel sulfite e desenhe os elementos da história, entre eles os balões com fala das personagens. Dê um título à história, incorporando-o ao primeiro quadrinho, e pinte os desenhos. Terminando, troque sua tira com as dos colegas ou exponha-a no mural da classe.

A primeira proposta aqui analisada é sobre a produção do gênero textual tirinha de HQ para os alunos do sexto ano. O gênero escolhido colabora bastante com a faixa etária deles, já que se trata de uma linguagem mais familiar e direta, além do apelo visual com desenhos e cores. Originalmente, as tiras foram feitas para circulação diária e popular. Muitas vezes, elas eram disponibilizadas em locais do jornal diário onde não havia espaço para uma manchete, então, por conceito, tinham que ser curtinhas, com teor cômico, e já que deveriam ser curtas, tinham que valorizar todo o espaço disponível, por isso, geralmente, são abarrotadas de linguagem verbal e não verbal. A referida proposta de produção é iniciada com a introdução,

na página 83, de uma história em quadrinhos do renomado cartunista Ziraldo, expoente maior desse gênero no Brasil. Posteriormente, temos a apresentação de elementos textuais bastante recorrentes em tirinhas, que são as onomatopeias (figura de linguagem que reproduz fonemas ou palavras que imitam os sons naturais, de objetos, de pessoas ou de animais) e as interjeições (palavras que expressam sentimentos). O enunciado da proposta se inicia com o verbo “criar” destacado em negrito, no entanto, pelos encaminhamentos que seguem, essa forma verbal se distancia do conceito "divino" de criação quando mostra, nos encaminhamentos que seguem possibilidades de apoio em intertextos. A proposta induz o leitor a criar uma tira e posteriormente os ensinam o que é uma tira, como destacado entre colchetes []. No decorrer, a proposta pede que o aluno, por meio de intertextualidade ou criatividade, introduza personagens.

Podemos constatar, então, que a criatividade presente nessa proposta é só um auxílio no processo de criação do texto, a forma de tira já existia e seria previamente apresentada aos alunos, que ficam somente a cargo de criar personagens e diálogos.

ENUNCIADO 2: 7º ano/unidade I – Narrativa - Proposta 2

Crie um herói, [se quiser, inspire-se em um que você conheça: um herói clássico, como Aquiles ou Alexandre, o um herói das cavalarias medieval, como Lancelote; ou então um herói mais recente, de filmes como Guerra nas Estrelas, Senhor dos Anéis, Homem Aranha, X-men ou outro.] **Imagine** como é o mundo em que ele vive: os habitantes, a cidade, os problemas, os vilões, etc. **Crie** uma aventura para ele viver, **imaginando** antes, qual é o objetivo dele, quais são os obstáculos, quem é o vilão, o que ele tem de fazer para vencer o vilão, que recompensa ele ganha, etc. conte essa história e, se possível, **invente** um final *surpreendente* para ela.

O processo de produção da narrativa tem início no começo do capítulo 2 do LDP (p. 39), com a apresentação de uma sequência de imagens de um garoto salvando um animal de uma enchente. Com esse *background*, o livro começa a indagar os alunos sobre o ato de heroísmo do menino. Posteriormente, o livro apresenta a obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, um dos maiores expoentes do gênero aventura de todos os tempos. Desse modo, o LDP traça um paralelo entre heroísmos, tanto na ficção quanto na vida real. O enunciado começa, novamente, com o verbo “criar” em negrito, e novamente, de maneira mais explícita, a criatividade é usada como forma de suporte. Não é uma criação, do nada. Aqui fica mais

evidente o uso da intertextualidade. O texto oferece a escolha para o aluno, ele pode se inspirar — destacado entre colchetes [] — em heróis já existentes. É importante notar o uso de outros termos que remetem à criatividade como “imagine” e “imaginando” também em negrito, que se caracterizam como criar mentalmente algo e, no final, o termo “invente”, mas não qualquer coisa, tem que ser algo “surpreendente”. Pode-se então supor que o “inventar” é uma forma mais simples do “criar”, com base no fato de que o enunciado pede algo já referendado, no entanto, inovador.

ENUNCIADO 3: 8º ano/Unidade I- Texto teatral – Consigna II - Proposta 3

Criem* uma [cena teatral com cenário, personagens, fatos, tempos e lugar *imaginados* por vocês].

O teatro, antigamente conhecido como o gênero dramático, na antiguidade grega, era usado para levar a população à catarse, uma forma de purificação espiritual. O ato de atuar e o ato de observar humanos encenando histórias desde sempre foi bastante enriquecido com criatividade, tanto verbal, como não verbal.

A produção de texto inicia-se com a apresentação de duas cenas que fazem referência à atuação e ao texto teatral, sendo a primeira mais genérica e a segunda mais didática. O LDP leva em consideração o conhecimento prévio do gênero teatro já abordado no capítulo I.

Novamente o verbo escolhido no enunciado é o “criar”, agora na 3ª pessoa do plural do subjuntivo, o que implica mais de uma consciência e mais criatividade. O gênero escolhido apresenta-se de forma bem experimental, garantindo margem para a criatividade aflorar. Os alunos terão como base tanto as cenas quanto as informações sobre a estrutura do texto postas previamente nas unidades anteriores. Novamente o uso do verbo “imaginar” para dar ênfase ao teor *forfun* (para se divertir) da produção.

ENUNCIADO 4: 9º ano/Unidade II – Conto – Proposta 1

Apresentamos a seguir o início de três contos de escritores brasileiros.
Escolha um deles e dê continuidade à narrativa. Se preferir, escreva um conto com o assunto diferente dos propostos.

O gênero conto é uma narrativa relativamente curta, com personagens e cenários limitados e apenas uma trama linear. Geralmente, as leis universais da física e da existência do mundo real não regem o conto, fazendo com que eles automaticamente virem contos

maravilhosos. O conto (conto de fadas, conto maravilhoso, conto fantástico) é um segmento que exige bastante da criatividade dos autores, tendo em vista essa limitação da trama e dos cenários na narrativa.

O processo de criação se inicia com o conto “Felicidade Clandestina”, da Clarice Lispector (LDP, p. 70). O exemplo é pertinente ao contexto, pois se trata de um conto em que jovens têm contato com a leitura e como esse sentimento pode ser arrebatador. Posteriormente, o LDP aborda o estudo do texto e linguagem, apontando o caminho semântico utilizado no conto da Clarice Lispector. Finalizando a introdução, o LDP mostra a estrutura do enredo, composto de introdução, complicação, clímax e desfecho. Esse é o único enunciado aqui apresentado que não contém o verbo “criar” ou algum sinônimo, porém, essa ausência não desqualifica o enunciado, já que os termos “escolha” e “dê continuidade”, como também a expressão “assunto diferente” reforçam o teor criativo da proposta. Mesmo podendo escolher o assunto, os alunos devem seguir as regras que regem a estrutura textual do conto, que foram apresentadas na introdução.

Convém ressaltar que esta análise constitui apenas um recorte da coleção de LDP selecionada. Existem propostas em que não há essa liberdade criativa de tema/assunto, normalmente colocadas nos últimos anos, como nas propostas de produção do texto de divulgação científica (8º ano/unidade 4) e de texto dissertativo-argumentativo (9º ano/ unidade 4), apresentadas a seguir:

- a) Enunciado: *Escreva um texto de divulgação científica sobre a obesidade e suas consequências, destinado a crianças e adolescente do 6º ao 9º ano, para ser publicado no mural ou no site da escola. Neste texto, você poderá explicar, por exemplo, em que consiste a obesidade, quando uma pessoa é considerada...*

- b) Enunciado: *Leia o painel a seguir. Depois escreva um texto dissertativo-argumentativo sobre o papel da televisão na sociedade brasileira, procurando dar atenção à qualidade dos argumentos, isto é, evitando apoiar seu ponto de vista em afirmações do senso comum e/ou que apresentem baixa informatividade.*

Notemos que ambas as propostas contam com a preposição “sobre”, de valor nocional indicando “noção”. Logo após, vem o tema delimitador do conteúdo que será produzido.

Em ambos os casos, estão presentes tanto exemplos das estruturas textuais, quanto material informativo sobre os temas “A obesidade e suas consequências” e “O papel da

televisão na sociedade brasileira”. Ressaltamos que os alunos ainda terão que trabalhar como vão organizar as ideias do texto-informativo na estrutura textual específica, podendo até recorrerem à intertextualidade, através de experiências já vistas ou vividas, a fim de adicionar mais informações ao texto final.

5. Considerações finais

Pelo que foi analisado, as propostas de produção textual nos LDP seguem um modelo em que, inicialmente, no sexto ano, admite-se que os alunos estão começando o processo de escrita textual e, com isso, as propostas tendem a ser mais didáticas, com o processo explicitado passo-a-passo, através do uso de termos familiares.

É primordial essa eventual liberdade no decorrer da composição do texto, principalmente nas idades iniciais em que ocorre esse processo. Conforme os estudos de Grainger, Gooch & Lambirth (2005, p. 8-13), crianças escrevem com mais confiança “quando estão totalmente envolvidas na experiência da composição e não estão fora do enquadramento, manuseando as ferramentas da comunicação escrita em maneira distante ou aparentemente acadêmica”. O tema HQ (Tiras) da primeira proposta analisada é bastante incisivo, pois, além de exigir uma carga cognitiva para a produção do texto, personagens e cenários, exige outra para a realização dos desenhos que irão fazer referências ao que foi dito, o que infere também nos estudos desses autores: “o processo criativo da escrita envolve-nos em fazer escolhas sobre nossa postura, conteúdo, estrutura e linguagem, e criar combinações e conexões entre ideias e imagens”.

O fato de as propostas não exigirem um padrão no que se refere ao assunto das produções é muito importante, pois evita o uso de algum tipo de comparação dentro do contexto da sala de aula, fato que poderia ser negativo. Partindo do pressuposto de que cada produção vai ser única, há a garantia da margem de erro para as tentativas dos alunos se expressarem do jeito que mais lhes deixem à vontade, como diz Dias (2014, p. 48) em seu texto de defesa de dissertação: “Quando a abordagem é criativa, ela dá coragem à criança para engajar-se e refletir com outros. Nesse momento, eles dão voz a seus pontos de vista, cantando, imaginando e trilhando seu caminho.”.

Os resultados apontam que a criatividade requerida nas propostas de produção textual da coleção estabelece diálogo com a intertextualidade, quando apresentam liberdade de expressão e ancoramento, confirmando os conceitos apresentados por Koestler (1967, p. 32) de

que o ato criativo “combina, rearranja e relaciona ideias, fatos, formas ou percepções e contextos associativos já existentes”.

Retomando essa perspectiva de Koestler (1967), podemos estabelecer que nenhum enunciado presente na análise exige que o aluno crie as coisas a partir do zero, sejam elas estruturas textuais ou afins. Todos os enunciados exigem que o aluno entregue algo novo no âmbito das ideias preexistentes (intertextualidade), mas que sejam reorganizadas de modos diferentes, criando, assim, novas histórias, novos personagens e novos cenários com base nas experiências deles. Perpetua-se, assim, a mimesis de Aristóteles.

Referências

ANTUNES, I. **Textualidade**: noções básicas e implicações pedagógicas. São Paulo: Editora Parábola, 2017.

ARAÚJO, D, L. **Enunciado de atividades e tarefas escolares**: modos de fazer. 1 ed. São Paulo: Parábola editorial, 2017.

BAZERMAN, Charles. **Gênero, Agência e Escrita**. Org: HOFFNAGEL, Judith; DIONÍSIO, Angela. São Paulo: Cortez, 2011.

BRASIL. MEC/PNLD. **BNCC – Base Nacional Curricular para a Educação Infantil e o Ensino Fundamental**. <http://basenacionalcomum.mec.gov.br>, 2019.

CALHETA, Patrícia. **O lugar da alimentação temática no ensino de gêneros discursivos**. Percursos Formativos - Portal da Olimpíada de Língua Portuguesa-OLP. Acesso em: 28/01/2021. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/percursos#/escrita/alimentacao-tematica/contribuicoes-teoricas/2792/o-lugar-da-alimentacao-tematica-no-ensino-de-generos-discursivos>.

CARVALHO, R, S; FERRAREZI, C. **Produção de texto na educação básica**: O que saber como fazer. 1 ed. São Paulo: Parábola editorial, 2015.

CEREJA, William Roberto; COCHAR, Thereza. **Português Linguagem**. 9 ed. Reform. – São Paulo, 2015.

DIAS, Bruno J. M. **A intertextualidade como critério para textos criativos**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação/PPGE, do Centro de Educação da Ufal, 2014.

DIAS, Bruno J. M.; LOPES, Adna de A. & CALIL, Eduardo. **Sobre remodelar e dar novas vozes**: A Intertextualidade Como Potencial Índice de Criatividade na Produção Escrita de Contos Etiológicos. Revista Entre textos, v. 17, n. 2. Londrina-PR, 2017.

GRAINGER, Teresa; GOOUCH, Kathy; LAMBIRTH, Andrew. **Creativity and writing**: developing voice and verve in the classroom. New York: Routledge, 2005.

KOESTLER, Arthur. The three domains of creativity. In: Bugental, J.F.T. **Challenges of Humanistic Psychology**. New York: McGraw Hill, 1967, p. 31-40.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In PERRONE-MOISÉS, Leyla, **Flores da escrivantina**: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100 -110.

The background of the page is a dark, textured orange color. It features several large, dark, wavy, and somewhat irregular shapes that resemble ripples or folds in a material. These shapes are rendered with a fine, grainy texture, giving them a three-dimensional appearance. The overall effect is abstract and artistic.

ENSAIOS

A CRIAÇÃO LITERÁRIA DE GEOVANI MARTINS: UMA ANÁLISE DO CONTO "ROLÉZIM"

THE LITERARY CREATION OF GEOVANI MARTINS: AN ANALYSIS OF THE SHORT-STORY "ROLÉZIM"

Thalyta Vasconcelos de Siqueira¹

Resumo: Neste trabalho, analisarei o texto literário "Rolézim", um dos treze contos que integram o livro *O Sol na Cabeça*, escrito pelo autor brasileiro contemporâneo Geovani Martins e publicado pela editora Companhia das Letras em 2018. A análise tem como objetivo permear os aspectos formais, estéticos, linguísticos e sociais do conto, assim como os literários. Destaco, durante o trabalho, a linguagem escolhida pelo autor para criar a sua narrativa e construir a representação de grupos sociais específicos encontrados no conto, além das denúncias sociais apresentadas constantemente ao longo das narrativas do livro. Para analisar esses diversos fatores que compõem a obra de Geovani Martins, utilizo algumas reflexões de Gotlib (1985) e Cortázar (2006), acerca da Teoria do Conto, relacionando as características desse gênero narrativo com o texto literário analisado, assim como os estudos de Schøllhammer (2009) e Candido (2006) para analisar, discutir e apresentar os aspectos literários e sociais da obra, assim como a ligação entre eles ao longo da construção artística. A partir dessas reflexões, situo o livro *O Sol na Cabeça* no momento presente e, ao mesmo tempo, destaco o seu constante diálogo com a tradição literária brasileira e com o passado a partir da linguagem apresentada na composição da narrativa.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Teoria do Conto; Análise Literária.

Abstract: In this article, I will analyse the literary text "Rolézim", which is one of the thirteen short-stories of *O Sol na Cabeça* – book written by Geovani Martins, who is a contemporary brazilian writer, and published by the publisher named Companhia das Letras in 2018. This analysis wishes to pervade the formal, social, linguistic and literary aspects of the short-story. I highlight, during this article, the language chosen by the author to create his narrative and the representation of specific social groups found in this short-story, in spite of all the social complaints shown constantly during the book's narratives. For analyse these several elements of Geovani Martins' book, I use some thoughts of Gotlib (1985) and Cortázar (2006) about the Short-story Theory, connecting the characteristics of this narrative genre with the analyzed literary text, and also the studies of Schøllhammer (2009) and Candido (2006) to analyse, debate and show the literary and social aspects of the book and their connection during the artistic construction. From these thoughts, I situate the book *O Sol na Cabeça* in the present and, at the same time, I highlight its constant dialogue with the brazilian literary tradition and with the past because of how the language is shown within the narrative composition.

Keywords: Contemporary Literature; Short-story Theory; Literary Analysis.

¹ Graduanda em Letras/Português pela Universidade Federal de Alagoas. E-mail: thalyta.siqueira@fale.ufal.br.

1. Introdução

No terceiro capítulo de *A República*, Platão faz uma divisão dos gêneros literários, que atualmente dividimos entre narrativo, lírico e dramático. O conto é uma modalidade de escrita encontrada dentro do gênero literário narrativo, que consiste numa narração de um fato específico, que pode ou não representar a realidade ou a vida cotidiana. O conto consegue se diferir do romance por ser a narrativa de uma situação particular e curta, como um fragmento de uma sequência. Para Cortázar (2006, p. 227), o conto tem como missão ser uma economia de meios.

Neste trabalho, analisarei um conto do livro *O Sol na Cabeça*, que reúne treze contos do escritor Geovani Martins e foi publicado pela primeira vez em 2018 pela editora Companhia das Letras. Seis dos treze contos são narrados em primeira pessoa e os demais em terceira, e é recorrente durante o livro nos diferentes protagonistas, a aproximação entre o narrador e o lugar social que é ocupado por ele. Além disso, os narradores de *O Sol na Cabeça* têm em comum o fato de todos serem homens, porém, existem crianças, adultos e idosos narrando as histórias do livro, assim como temáticas diversas são abordadas no decorrer das narrativas, como violência, desigualdade social, drogas, arte, vícios, memória, religião etc.

O conto que abre o livro é determinante para a relação entre a obra e o leitor, se chama “Rolézim” e é composto por dezoito parágrafos. Por se tratar de um conto e se caracterizar dentro desse gênero literário, “Rolézim” não é dividido em partes e se trata de uma narrativa de momentos específicos de um único dia da vida do narrador-personagem. É um recorte único de uma sequência de acontecimentos que não são compartilhados com o leitor, por isso, se caracteriza como conto.

De acordo com Gotlib (1985, p. 30): “É justamente por esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois”. É o que temos em todas as narrativas de *O Sol na Cabeça*, fragmentos e momentos da vida das personagens, sem antes nem depois.

2. *O Sol na Cabeça* e a tradição literária

A língua portuguesa, falada no Brasil e usada para narrar os contos do livro *O Sol na Cabeça*, derivou da língua latina. Uma diferenciação que existe dentro do latim é entre o latim clássico e o vulgar: “Não eram duas línguas diferentes, mas dois aspectos da mesma língua” (COUTINHO, 1947, p. 29).

Essas duas modalidades da língua latina se caracterizavam como literária e popular, respectivamente. O latim clássico era estático e não dava conta de ser um reflexo da vida do povo, dinâmica e mutável. A literatura latina, que era fechada em relação das manifestações populares, se constituía a partir de manifestações do latim clássico. Dessa forma, percebe-se que essa dissociação entre a língua que deve ser falada e a língua que deve ser utilizada nas expressões artísticas não existe mais. Autores como Guimarães Rosa, ao criar neologismos e utilizar a língua rompendo com o que se espera a partir da Gramática Normativa, tornam fácil de perceber que diferentes formas de manifestações da língua portuguesa estão presentes na literatura.

Durante a segunda fase modernista, conhecida por geração de trinta, havia uma intenção de se criar uma literatura puramente brasileira, resquícios de regionalismo e de representação da identidade do país, autores como Jorge Amado se aventuraram ao utilizar algumas expressões consideradas oralizadas e reconhecidas por uma região específica. Geovani Martins faz, atualmente, um movimento semelhante. É como imaginar uma narrativa sendo feita como latim vulgar e não clássico, o que causa um estranhamento e, ao mesmo tempo, um desvio da norma e do esperado.

Geovani Martins dá continuidade a essa tradição quando usa termos como: “Neguim”, “Foda”, “Cara de cu”, “Na moral”, “Num fode”, “Tu tá ligado”, etc. Tais expressões são encontradas no conto de abertura de *O Sol na Cabeça* e faz com que o leitor se situe do que encontrará nas páginas seguintes. Além disso, não são todos os treze contos que são narrados com marcas de oralidade, alguns dos contos encontrados no livro trazem uma linguagem considerada formal diante da Gramática Normativa e outros misturam as duas formas de narrar.

Além disso, é notório o diálogo do narrador com o leitor, o que já foi feito por autores como Machado de Assis em suas obras. Dessa vez, o foco não está na linguagem comum aos dois, mas nas citações e chamadas diretas que a personagem principal do conto faz ao seu leitor, como em: “Pra tu ver, no meu aniversário fiquei doidão, vacilando” (MARTINS, 2018, p. 11) e “Tu tá ligado que se apertar no talento dá até pra cortar no meio e fazer duas” (MARTINS, 2018, p. 13). Esse recurso literário utilizado por autores de épocas diferentes também perpassam a obra de Geovani Martins, escritor contemporâneo, dando continuidade à tradição literária.

O conto consegue apresentar, também, um neologismo criado a partir da transformação de uma gíria em verbo. “X9” é uma expressão que aparece no conto “Rolézim” no seguinte trecho: “Eu sei que o Luiz não era X9” (MARTINS, 2018, p. 15) e, logo depois, o narrador continua: “...meu irmão nunca que ia *xisnovar* ninguém” (MARTINS, 2018, p. 15, grifo meu), apresentando ao leitor um neologismo criado a partir de uma palavra já existente. O mesmo

acontece em *Dom Casmurro*, quando Machado de Assis troca o significado de “Casmurro” e atribui um novo sentido à palavra, para que possa se adequar ao contexto do seu romance.

Algo importante de perceber em “Rolézim” é que, apesar da falta de diálogos marcados por algum mecanismo gráfico e visível, o autor trata toda a sua narrativa como um longo monólogo ao contar a história resgatando as marcas orais encontradas nas conversas. Além disso, a oralidade ser algo corriqueiro nos contos do Geovani Martins é um fator que converge com a própria origem desse gênero literário, que era passado de forma oral entre gerações, antes de se tornar um registro escrito.

3. Repercussão do livro *O Sol na Cabeça*

De acordo com o crítico literário Antonio Candido, “O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.” (1995, p. 47). Assim, percebe-se que para analisar completamente o trabalho literário de Geovani Martins, cabe ao crítico pesquisar, também, de que forma o seu texto foi recebido pelo seu público e de que forma esse público foi formado e construído.

Para Antonio Candido, as obras podem se dividir entre arte de segregação e de agregação. A primeira se ocupa em renovar um sistema simbólico já vigente e não o fortalece, além disso, acaba por se dirigir a um grupo mais reduzido da sociedade. De forma que a literatura de Geovani Martins retrata uma parte específica da sociedade, poderia estar sendo considerada como arte de segregação, mas, à medida que *O Sol na Cabeça* ganha espaço entre outras obras e é lido por diferentes grupos sociais, e não apenas pelo grupo representado em sua narrativa, pode se classificar como arte de agregação. É como se os treze contos do livro fizessem uma espécie de transição de uma classificação para a outra à medida em que entra em contato com seus leitores.

E, ao mesmo tempo em que a arte do Geovani Martins integra, também diferencia. À medida que ele narra o cotidiano e episódios específicos de jovens da periferia do Rio de Janeiro, o autor é capaz de gerar uma identificação, mas também um estranhamento. O mesmo ocorre quando ele opta por narrar sem apresentar o nome do narrador-personagem, como é o caso de “Rolézim”, e por narrar utilizando-se da língua portuguesa em seu aspecto oral e falado em contextos informais.

4. Rolézim

Em “Rolézim”, conto que será analisado nesse trabalho, o leitor entra em contato com um narrador-personagem que narra sempre em primeira pessoa e geralmente no tempo verbal presente, sem nome. Não é comum que a personagem principal de uma narrativa não seja nomeada, já que o próprio nome escolhido pelo autor é uma forma de caracterizar a personagem que é usada por ele para contar a história. Dessa forma, cabe ao leitor buscar outros vestígios para classificar e entender o narrador, criando a sua caracterização por meio de outras informações encontradas na narrativa, seja pelo seu modo de narrar, pensar e falar, ou pelos sentimentos que ele deixa escapar no seu discurso.

Mesmo não ganhando um nome, o leitor entende que se trata de uma personagem do gênero masculino pela forma como os adjetivos são flexionados quando se referem a ele, como por exemplo: “Doidão”, “Sujo” etc. Também pode ser notado na frase: “Querida ter uma conversa de homem pra homem comigo, senti na hora” (MARTINS, 2018, p. 10).

Além desse narrador, que não se apresenta formalmente aos leitores do conto, a mãe da personagem não é nomeada e aparece no conto como “minha coroa”. Mesmo os mais próximos ao narrador não são identificados por ele e aqueles que são, acabam sendo tratados de maneiras impessoais — pelo uso de apelidos, como: “Vitim”, “Tico”, “Teco”, “Poca Telha” e “Mano de Cinco”. Ao mesmo tempo em que isso mostra a aproximação entre o narrador e essas personagens e serve para caracterizá-los, também distancia aqueles que participam da história daqueles que estão lendo.

Não fica explícito o ano, mês ou dia em que a situação do conto se passa, o que afasta o autor de um realismo, mas ao mesmo tempo, o mesmo realismo pode ser encontrado nos artifícios que ele usa para narrar o conto e descrever as imagens criadas ao longo da narrativa. Principalmente por causa da linguagem oralizada que ele usa ao narrar, representando a fala real ao tentar se aproximar dela. Ademais, uma das certezas que o leitor tem é do período do dia em que se passa o conto: “Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo” (MARTINS, 2018, p. 9). Além de falar que “não era nem nove da manhã”, o narrador usa diversos adjetivos para qualificar o calor que fazia quando ele acordava e saía de casa para encontrar os amigos.

O cenário inicial é a casa do narrador-personagem não nomeado, onde ele acordou e, logo depois, passou na casa de um amigo, pegou um ônibus e foi para praia. Diante desses quatro ambientes, o que foi descrito com mais detalhes foi o ônibus, em que o narrador diz: “O piloto nem roncou quando nosso bonde subiu na traseira, o ônibus tava como, lotadão, várias gente, cadeira de praia, geral suado, apertado. Tava osso” (MARTINS, 2018, p. 10). Ele usa

uma metáfora em “o piloto nem roncou...” e cria uma imagem que deve surtir um efeito no seu leitor de aproximação com a realidade apresentada no texto quando descreve: “...lotadão, várias gente, cadeira de praia, geral suado, apertado” (MARTINS, 2018, p. 10).

O enredo e a fábula do conto não coincidem. Em alguns momentos da narração há a presença de *flashbacks*, principalmente do narrador com o seu irmão. Em outros momentos, ele deixa de narrar a realidade ao seu redor para lembrar de algo que seu irmão já falou sobre o que ele está fazendo, estabelecendo assim uma ligação com as suas memórias e lembranças.

A narração do conto segue uma certa linearidade, até que acontece uma quebra de expectativa que surpreende o leitor, causada pela seguinte frase: “Tava na hora de meter o pé. E foi aí que rolou o caô” (MARTINS, 2018, p. 15). Ele separa as duas frases com um ponto final e ambas representam ideias opostas, mesmo que sintaticamente não deveriam estar separadas. A primeira frase faz o leitor esperar que a seguir, o narrador conte como ele e os amigos voltaram para casa e o conto continue seguindo a sua forma linear, até que ele encerra a frase com um ponto final. Logo em seguida, ele inicia a próxima sentença com a conjunção aditiva “e”, retomando a ideia anterior, que ainda não havia sido concluída pelo narrador, dando um novo rumo para o conto, afirmando que “rolou o caô” e quebrando as expectativas que havia dado anteriormente.

Depois dessa quebra de expectativa, o universo narrativo retoma ao clima linear que assumiu desde o primeiro parágrafo com o seguinte trecho: “Mas até então, mano, tava devendo nada a eles, flagrante tava todo na mente, terror nenhum. Seguimo em frente” (MARTINS, 2018, p. 15). Dessa forma, mais uma vez, o cenário muda dentro da obra, afetando os leitores e as próprias personagens criadas pelo autor. Mesmo afirmando anteriormente que “rolou o caô”, ele volta atrás e diz que “...terror nenhum. Seguimo em frente” (MARTINS, 2018, p. 15). Porém, logo em seguida há um novo desvio do que era esperado e uma oração com o advérbio de tempo “quando” é introduzida, fazendo o cenário mudar novamente e o conto ganhar uma forma dinâmica em contraponto à narrativa que vinha sendo construída desde o início.

“Rolézim” é um conto composto por parágrafos e não apresenta nenhuma forma de discurso direto que seja representado por aspas ou travessões, como é convencionalmente usado na literatura brasileira. No trecho “O cana gritou na hora que ia aplicar” (MARTINS, 2018, p. 15), por exemplo, o verbo “gritar”, que aparece no conto conjugado na terceira pessoa do singular, exprime a ideia de falar algo num tom elevado. Mesmo assim, o discurso “do cana” não foi diferenciado da narração da personagem principal. Dessa forma, toda a narrativa é construída a partir da perspectiva do narrador, que dá todas as informações para o leitor e controla todo o ambiente narrativo.

5. O Sol dentro do conto

O conto tem seu início com o primeiro parágrafo carregado por um campo semântico em que a figura do Sol (já explícita anteriormente, no título e na capa do livro) está sendo fortemente marcada, como por exemplo, nos seguintes termos: “Maçarico”, “Derretendo”, “Seco”, “Quente” e “Bafo do capeta”.

Esse campo semântico serve para criar uma tensão e uma imagem para o leitor. Por ser uma espécie de economia de meios e por ter esse aspecto de ser direto, o contista não dá voltas na sua narrativa. Geovani Martins abre o primeiro conto do seu livro de estreia retomando o seu título: *O Sol na Cabeça*.

O Sol — e a luz — dentro desse contexto e desse livro, tem como intenção iluminar grupos que são marginalizados. Diante disso, a ideia de representação e de uma sociedade criando uma literatura em conjunto pode se tornar forte e comum.

O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. (CANDIDO, 1995, p. 34)

Assim, é como se toda a periferia fosse, de certa forma, autora da obra de Geovani Martins ou de contos que, assim como “Rolézim”, coloca grupos que tendem a ser excluídos da sociedade como foco da luz solar metafórica criada pelo autor de *O Sol na Cabeça*. O social influencia na arte, de forma que escritores como Geovani Martins criam suas narrativas de forma individual, mas junto à sua criação literária, foi desenvolvida uma espécie de identificação entre a obra e a sociedade contemporânea, sendo assim, a sua própria identidade e individualidade pode ser desfeita em nome da coletividade.

Além disso, não se resume apenas ao primeiro parágrafo a imagem do Sol. Essa imagem é fixa durante todo o conto, como em: “Sol estalando”, “Brilhando” e “Calor”, que podem ser encontrados ao longo da narrativa, assim como nas outras histórias do livro.

6. Relação entre a polícia e o narrador-personagem

Algo que quero destacar nessa análise é a representação da polícia no conto “Rolézim”. Em 2018, houve uma intervenção no Rio de Janeiro, cidade onde os contos de *O Sol na Cabeça* se passam, que atingiu o maior número de mortos por policiais em dezesseis anos. Dessa forma, é fácil perceber a relação que se estabelece entre as personagens representadas no conto.

No seguinte trecho, fica claro o desprezo e ódio do narrador pelos policiais: “Esses polícia é tudo covarde mermo, dando baque no feriado, com geral na rua, em tempo de acertar uma criança. Tem mais é que encher esses cu azul de bala. Papo reto” (MARTINS, 2018, p. 12). O adjetivo que caracteriza o substantivo “os polícia” é “covarde”. Além disso, ele destaca a possibilidade de uma criança ser o alvo dos policiais, o que também é algo comum de encontrar num noticiário. Além disso, mais uma vez fica evidente a relação com a linguagem oral que esse conto apresenta em: “Esses polícia é tudo covarde mermo” (MARTINS, 2018, p. 12), a concordância nominal e verbal não é estabelecida de forma a seguir a Gramática Normativa e o fonema /s/ é substituído pelo /h/ na palavra “mesmo”, que é transcrita como “mermo”, algo bastante comum em situações de fala quando a língua está sendo colocada em uso dentro de um contexto informal, que, nesse caso, é uma saída entre amigos.

Seguindo a narrativa, a personagem principal não nomeada comenta: “Esses polícia de praia é foda.” A palavra “foda” é usada, dentro do universo narrativo desse conto, pejorativamente e negativamente para se relacionar, mais uma vez, com “Esses polícia”, classificando assim esse grupo. Esse termo, usado como adjetivo, pode ser utilizado de maneira negativa ou positiva, porém, através da voz narrativa do conto “Rolézim” e do discurso literário construído pelo autor, o leitor entende que sua intenção é criticar os policiais e não usar o termo como um elogio.

Já em outro trecho, encontra-se: “O bagulho era que tinha uns cana ali parado, escoltando nós” (MARTINS, 2018, p. 12). “Ecoltar” é um verbo transitivo direto e significa “seguir junto de alguém (ou algo) com a finalidade de dar proteção.” Dessa forma, é fácil perceber a relação que parte da população tem em relação a policiais, de maneira que passam a ser vistos como sinônimo de segurança. Esse *ethos* não é atribuído a essa classe por todos os componentes da sociedade, pois nem todos são colocados numa situação de segurança ao se encontrarem próximos a policiais. De forma que, o narrador está constantemente relatando as suas insatisfações em relação ao grupo e construindo uma nova identidade para os policiais, a partir da sua visão e da sua memória.

No trecho seguinte, há uma mudança nas relações de poder que é causada por causa da utilização e da repetição de um verbo específico: “Nós tava tranquilão andando, quase chegando no ponto já, aí escoltamos os canas dando dura nuns menó” (MARTINS, 2018, p. 15). Dessa vez, “escoltar” está conjugado na primeira pessoa do plural e inclui o narrador e os seus amigos, que o acompanhavam na praia. Em nenhum dos dois casos o verbo está inserido de forma a abranger o seu real significado de proteção, trata-se de uma forma que o autor encontrou de

usar recursos linguísticos dentro da sua obra literária para ironizar um fenômeno social, além de denunciá-los, o que ocorre com frequência nas narrativas de *O Sol na Cabeça*.

Para o pesquisador Karl Schøllhammer: há, na literatura brasileira contemporânea, uma ansiedade de articular e intervir sobre uma realidade presente conturbada (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11). Além disso, o pesquisador diz, ainda, que:

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Tais constatações acerca do escritor contemporâneo e de suas produções podem, também, ser encontradas nas narrativas de *O Sol na Cabeça*, tendo em vista que em todos os contos há a preocupação da denúncia social e do olhar para o presente e para o passado.

Essas denúncias sociais, além de se fazerem presentes em “Rolézim”, também estão retornando em todos os outros contos do livro, assim como em seu título, que se faz essencial para a construção literária das narrativas. Tanto o substantivo “Sol” quanto “Cabeça” remetem à centralidade. É justamente o que o autor faz durante a sua criação literária, inverter normas e papéis sociais e fazer um jogo literário entre as ideias já estabelecidas de centro e margem, apresentando outros significados e possibilidades.

7. O desfecho de “Rolézim”

Os romances, em geral, possuem uma tendência de desaceleração após atingir o clímax do enredo. Um exemplo disso é a existência do epílogo, que tende a passar anos depois daquela situação já ter sido resolvida no último capítulo, logo após desacelerar em direção ao fim.

No caso do conto, o oposto acontece. Os contos costumam terminar no momento de tensão, fazendo com que o leitor tenha uma quebra de expectativas com a narração. Em “Rolézim”, o último parágrafo está cercado de uma enorme tensão. O narrador-personagem foi parado pela polícia, assim como os seus amigos, e decide fugir, mesmo não sendo culpado de crime algum.

Diferentemente do clima caloroso e solar criado anteriormente pelo autor nos parágrafos que abriram o conto, no último parágrafo é criada uma atmosfera diferente com as seguintes expressões: “Meu corpo todo gelou” (MARTINS, 2018, p. 16) e “... meu corpo todo parecia que tava travado, eu tava todo duro, tá ligado?” (MARTINS, 2018, p. 16). Dessa vez, ele deixa de lado uma descrição do Sol, elemento principal no título e na capa do livro, assim como em

alguns parágrafos de “Rolézim”, e utiliza-se do extremo oposto para representar os sentimentos do seu protagonista.

Além disso, a tensão criada nos momentos anteriores ao fim do conto é desfeita com a última frase composta por apenas duas palavras e finalizada por uma exclamação: “Passei batido!” (MARTINS, 2018, p. 16). Por ser um conto e pelo autor economizar os seus meios narrativos e literários, o leitor não entra em contato com o que acontece após esse recorte narrativo, nem com o futuro do personagem. Duas palavras foram suficientes para quebrar a tensão e o clímax criado já no fim do conto. Em “Rolézim”, essas duas palavras existem, mas em outros contos do livro *O Sol na Cabeça*, a narrativa é interrompida literalmente nos momentos de tensão e o leitor fica sem ter como definir se a personagem “passou batida” dessa vez.

8. Considerações finais

Sabe-se que a obra de Geovani Martins, assim como outras contemporâneas, surge de um esforço e de uma criação individual que encontra as manifestações populares e coletivas, podendo se tornar um único movimento. Assim como é fácil perceber as técnicas usadas pelo autor para dar continuidade e profundidade a uma literatura em que exprime uma ideia de Brasil vivenciada por ele e por outros, que acabam por se identificar com a sua literatura.

O Sol na Cabeça e contos como “Rolézim” conseguem se aproximar do cânone literário, pelos seus aspectos formais, estéticos, técnicos e sociais e, ao mesmo tempo, das pessoas que estão fora da academia, por compreender e representar as manifestações populares.

Para Cortázar (2006, p. 153), “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”. Logo, pode-se associar com “Rolézim” a ideia de que além de narrar uma história rotineira para grande parte da sociedade brasileira contemporânea, esse conto vai além de narrativa de um recorte do cotidiano brasileiro e une aspectos sociais, plurais e literários.

Referências

BARBON, Júlia. NOGUEIRA, Italo. Sob intervenção, Rio tem maior número de mortos por policiais em 16 anos. **Folha de São Paulo**. Rio de Janeiro. 18 de dez. de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/sob-intervencao-rio-tem-maior-numero-de-mortos-por-policiais-em-16-anos.shtml>. Acesso em: 16 de nov. de 2019.

CANDIDO, Antonio. Literatura e vida social. In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Ismael de Lima. **Gramática Histórica**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1976.

MARTINS, Geovani. **O Sol na Cabeça**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

GOTLIB, Nádía Batella. **A Teoria do Conto**. Ática, 1985.

PLATÃO. **A República**. Tradução por Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Que significa literatura contemporânea? In: **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

RACISMO ESTRUTURAL BRASILEIRO: UM CRIME QUASE PERFEITO

Acauam Oliveira¹

Resumo: Assim como a ditadura brasileira, nas reflexões de Safatle e Teles (2015), caracterizo o racismo no Brasil como um crime perfeito: sem memória, explícito e que estrutura as relações sociais. Com origem no pior modelo de abolicionismo (as políticas de branqueamento e a exclusão social sistemática), disfarçado na valorização do processo de mestiçagem da população, o racismo estrutural apaga a oposição branquitude e negritude, desqualifica a militância, silencia o protagonismo da pessoa negra e o pior: mata. Defendo que a identidade étnica é determinada pelas relações de poder e a violência: o não branco é aquele que morre e o branco é aquele que pode matar. No entanto, o racismo é um crime QUASE perfeito. Ele só não é um crime perfeito porque, se é verdade que o racismo é uma máquina de morte, não é menos verdadeiro que o negro aprendeu como se tornar uma poderosa tecnologia de resistência.

Palavras-chave: Racismo Estrutural; Identidade Étnica; Relações de Poder; Processos de Silenciamento.

Abstract: Just like the Brazilian dictatorship, in Safatle and Teles (2015) studies, I characterize the racism in Brazil like a perfect crime: without memory, explicit, which structures the social relations. Its origin is in the worst abolitionism model (the bleaching politics and the systematic social exclusion), disguised in the valorization of the population's miscegenation process, the structural racism erases the opposition between whiteness and blackness, disqualifies the militancy, silences the protagonism of the black person and even worse: it kills them. I argue that ethnic identity is determined by the power and violence relations: the non-white person is the one who dies and the white person is the one who can kill. However, the racism is an ALMOST perfect crime. It isn't a perfect crime just because, if it is true that the racism is a death machine, isn't less true that the black person learn how to became a powerful resistance technology.

Keywords: Structural Racism; Ethnic Identity; Power Relations; Silencing Processes

I

Bom, eu gostaria de partir de um texto do *Vladimir Safatle* que se chama 'Do uso da violência contra o Estado Ilegal' e que está numa coletânea de ensaios que se chama "O que resta da ditadura". Aliás, é interessante como o filósofo *Paulo Arantes* responde a essa pergunta sobre o legado da ditadura, porque ele vai dizer que o que resta da ditadura, após o processo de abertura para o regime democrático é absolutamente tudo, com exceção da ditadura.

O argumento inicial do *Safatle* é que a ditadura militar brasileira conseguiu realizar um feito absolutamente extraordinário em seu grau de horror. Segundo ele o Brasil foi o país que realizou de maneira mais bem acabada o **projeto nazista de 'crime perfeito'**, isto é, um **crime**

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP

sem lastro e sem memória, que realizou a profecia mais monstruosa e espúria de todas. Um tipo de crime que elimina não só os sujeitos, mas a própria memória dos acontecimentos, eliminando inclusive a possibilidade de se chamar as coisas pelo nome.

Isso porque o Estado brasileiro nunca reconheceu, de fato, a ditadura como criminosa. Só um dos inúmeros torturadores até hoje foi a julgamento e atualmente ele é tratado como herói pelo miliciano que ocupa a cadeira da presidência da república; não houve justiça de transição; o Exército não fez nenhuma espécie de *mea culpa* de seus pendores golpistas e depois de mais de trinta anos do fim da ditadura ainda convivemos com o ocultamento de cadáveres, que é objeto de zombaria do gabinete do ódio.

O resultado de todo esse processo sistemático de esquecimento é que os crimes perpetuados pela ditadura não são reconhecidos como tal e, portanto, não se tornam objetos de luto. Pode-se dizer, portanto, que a ditadura nunca terminou de fato, o que significa dizer que aquilo que chamamos de democracia nada mais é do que uma **continuidade melancólica de padrões ditatoriais**. Pode parecer exagero, mas basta pensarmos que os principais aparelhos do regime ditatorial seguem em atuação no presente, sobretudo o sistema de segurança pública militarizado e os quadros políticos do regime militar que seguem participando ativamente da vida pública. Isso para não falar de uma figura como Bolsonaro, político acusado de envolvimento direto com as milícias, cujas origens também remontam aos quadros de grupos de extermínio forjados no interior da ditadura. Não é por acaso que no Brasil, ao contrário de outros países da América Latina, as **práticas de tortura** aumentaram em relação aos casos de tortura na época da ditadura. Nós nunca abandonamos esse modelo.

Portanto, para Safatle, a ditadura brasileira teria finalmente realizado o projeto que o nazismo não conseguiu por uma série de fatores, que variam desde a resistência judaica até a vitória dos aliados. A ditadura militar brasileira teria conseguido concretizar em um contexto periférico de matriz escravocrata, o projeto nazista de **crime sem memória**. Ou seja, aquilo que chamamos hoje de democracia **nada mais é do que a realização mais bem acabada do projeto ditatorial**. Em muitos sentidos, o projeto de democracia brasileira é uma invenção da própria ditadura, que continuou existindo a partir de outro regime de organização social.

II

Eu gostaria de partir dessa interpretação de Safatle para propor uma espécie de radicalização de seu ponto de vista. Pois a meu ver existe um crime ainda mais perfeito do que o da ditadura militar. Esse crime é tanto mais perfeito porque se estende ao longo da história

brasileira desde o período colonial, como uma ferida de origem aparentemente impossível de cicatrizar. **A sociedade brasileira não é apenas uma espécie de ditadura disfarçada sob trajes democráticos, como quer Safatle, mas é, sobretudo, um modelo de sociedade escravocrata sob trajes republicanos.** O Brasil se organiza enquanto nação a partir do projeto deliberado de manter inalteradas suas condições de dominação de matriz colonial, perpetuando mecanismos e tecnologias escravocratas adaptadas ao sistema democrático moderno.

Para entendermos melhor esse processo, cabe recuperarmos as análises do grande intelectual negro *Clóvis Moura*, que apresenta algumas das mais lúcidas interpretações do regime escravocrata ao colocar a noção de resistência negra em primeiro plano. Em geral, quando se pensa em abolicionismo, a primeira ideia que vem à cabeça é a imagem de um todo orgânico formado por negros, brancos e mestiços lutando por um ideal comum de liberdade republicana. Mas o que o Clóvis Moura vai mostrar ao longo de toda sua obra é justamente a tensão existente entre os diversos projetos abolicionistas. Existiam aqueles projetos mais radicais, como o de Luís Gama, que pensava não apenas no fim do cativeiro e do tráfico negreiro, mas também em modelos de inclusão do negro na sociedade pós-abolição, inclusive a partir de ideias radicais de reforma agrária; e modelos abolicionistas mais conservadores, que demonstravam uma preocupação muito maior com o destino dos senhores do que dos escravos. E existia ainda um outro modelo abolicionista que adotava uma perspectiva reacionária e eugenista, para o qual a abolição deveria funcionar como uma forma de se livrar dos negros a partir de políticas de branqueamento e exclusão social sistemática. Modelo, aliás, que era adotado por boa parte dos intelectuais e escritores, como o digníssimo senhor Joaquim Manoel de Macedo, também conhecido como *mister* 'A Moreninha'.

Para *Clóvis Moura*, o paradigma de abolição que venceu por aqui foi precisamente o modelo conservador, que teve como resultado o desenvolvimento de um tipo de sociedade que passou do regime monárquico escravocrata para o regime republicano sem que fossem construídos formas e mecanismos de integração do negro à sociedade pós-abolição. Ou seja, o modelo de abolição vencedor, e que se transforma no paradigma daquilo que viria a ser a democracia brasileira, é justamente aquele que se coloca contra os negros e a favor dos senhores brancos. **Um modelo de abolição no qual os negros não são os novos sujeitos a serem integrados ao regime, mas o problema a ser resolvido.** E as respostas do Estado brasileiro para o negro pensado enquanto problema sempre foram apenas duas: **deixar morrer, e caso não funcione, tentar matar.**

É fácil perceber que esse sistema é exatamente o mesmo até hoje, e é a esse modelo que o Silvio Almeida vem tratando por **racismo estrutural**, ou seja, o mecanismo que torna

possível a perpetuação da escravidão no interior do Regime Republicano Democrático, e que perdura até hoje. Como diz o próprio Silvio, e aqui eu cito esse pequeno clássico contemporâneo, *o racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea*.

O que nós chamamos de racismo estrutural, portanto, é a maneira que a classe proprietária brasileira encontrou de manter a mesma hierarquia racial que beneficiava os antigos proprietários de escravos no regime pós-abolição. Trata-se, pois, de um verdadeiro **paradigma nacional**, um dos seus pilares fundacionais, em funcionamento desde muito antes da ditadura. O *racismo* brasileiro nada mais é do que o sistema que organiza uma longa série de ‘crimes sem memória’, reatualizados cotidianamente na condição de ‘normalidade’.

III

Mas o que significa dizer que o racismo brasileiro é um sistema de crimes sem memória? Porque de uma determinada perspectiva, ele pode ser considerado quase que o oposto – um sistema que nos lembra o tempo todo que ele existe e estrutura as relações sociais. Nesse sentido, o racismo brasileiro é bem explícito, sendo atirado na nossa cara o tempo todo. Ele aparece nos corpos negros que lotam os programas policiais; nos diversos mecanismos de silenciamento que, contraditoriamente, são bastante ruidosos; nos índices crescentes de violência contra a comunidade negra etc. Um sistema que nos lembra continuamente de que aqui existe racismo e que alimenta a violência contra o negro de forma tão intensa e constante que não permite sequer a realização do luto.

E por que esse racismo é assim tão explícito? Porque ele precisa deixar muito claro para os brancos (e quando eu digo branco eu quero dizer Branco de verdade, Branco com B maiúsculo), que eles serão protegidos e preservados a todo custo. Que eles não têm absolutamente nada com o que se preocupar. Com isso quero dizer que o racismo brasileiro é uma estrutura social que funda a nação. Ou seja, o Brasil só existe enquanto país por meio do racismo, sendo uma sociedade construída literalmente sob cadáveres. E nesse sentido, o racismo é muito explícito. Ele é tão explícito que o menino Miguel morreu um dia depois dos protestos pelo *Black Lives Matter*. Ele morreu para deixar bem claro para todo mundo que tipo de país nós somos e qual o lugar que o negro deve ocupar nesse sistema.

Entretanto, existe um outro aspecto dessa questão. O *Florestan Fernandes*, um dos maiores sociólogos que o Brasil já teve, tem uma sacada muito boa nesse sentido. Ele costumava dizer que os brasileiros não têm vergonha de ser racistas, mas têm muita vergonha de dizer que

são racistas. Essa diferença é fundamental. Quando Florestan afirma que o brasileiro tem preconceito de ter preconceito, ele está dizendo o seguinte: o Brasil não esconde seu desprezo pelos negros, ao contrário, isso é evidente para qualquer um com o mínimo de vergonha na cara. Entretanto, esse mesmo sujeito não assume de forma alguma que é disso que se trata quando ele pratica atos de racismo. Mas ao contrário do que pode parecer à primeira vista, isso não é uma espécie de desvio de caráter ou de personalidade, nem um modelo particular de cinismo. É claro que pode ser isso, mas não é só isso, pois se trata de um modelo de organização estrutural da sociedade a tal ponto bem elaborado que o racismo efetivamente desaparece das possibilidades de representação.

A professora *Liv Sovik*, da UFRJ, coloca essa questão de forma bem interessante em seu livro ‘Aqui ninguém é branco’, publicado em 2009. Nessa obra ela se coloca a seguinte pergunta, relacionada a esse sistema de apagamentos do racismo brasileiro: afinal, quem é branco no Brasil? Notem o quanto essa pergunta subverte o senso comum, que no geral coloca a questão contrária, sobre a identidade do negro brasileiro. Principalmente quando se trata de se colocar CONTRA algum tipo de política afirmativa. Quem aqui nunca ouviu, por exemplo, de alguém que é contrário ao sistema de cotas raciais, que no Brasil não dá para saber quem é branco ou quem é negro porque, no fim das contas, somos uma sociedade mestiça?

O que a professora Sovik procura demonstrar em seu livro, a partir da análise de objetos culturais diversos, é que o racismo brasileiro cria uma tecnologia específica que desenvolve uma forma de regulação de **relações de visibilidade e invisibilidade**. Um sistema em que a mestiçagem adquire uma visibilidade excessiva e constante, enquanto negritude e branquitude sofrem processos contínuos de apagamento, em que cada uma ocupa polos opostos da equação: enquanto a branquitude desaparece por se confundir com a própria norma universal, a negritude desaparece para se tornar uma espécie de não lugar, o avesso desse universal branco.

O interessante do argumento, que não é novo, é que a condição de valorização da mestiçagem—que é bem explícita em Gilberto Freyre, marcada pelo trânsito contínuo entre raças e culturas e a consequente impossibilidade de delimitação racial rígida — só se torna possível a partir do ocultamento das categorias branco e negro que, no entanto, nunca deixam de funcionar, apesar de não serem colocadas totalmente as claras. Ou seja, o racismo brasileiro é ao mesmo tempo um processo de ultra exposição da violência racial e de sistemático apagamento das categorias raciais a partir das quais o racismo é tradicionalmente compreendido. É importante ressaltar mais uma vez que essa é uma forma social que emerge ainda no período colonial e, por isso, eu gostaria de apresentar um exemplo nesse sentido para tornar mais claro esse ponto.

Atualmente é de conhecimento comum que em algumas cidades do país, especialmente nas capitais, os negros alforriados e mesmo alguns escravizados por vezes podiam ter seus próprios escravos – mesmo que esta fosse uma prática bem pouco usual por razões óbvias. Esse argumento, aliás, hoje se encontra bastante difundido, sobretudo porque grupos de extrema-direita e liberais mal-intencionados adoram mobilizar esse tipo de argumentação para mostrar que os negros foram tão perversos quanto os brancos e que, portanto, eles são tão culpados quanto os brancos pela escravidão. É quase como se os liberais quisessem dizer que caso os negros do passado tivessem se esforçado mais eles poderiam ser proprietários de escravos também, porque a meritocracia já funcionava desde a época colonial.

De todo modo, essa percepção histórica é utilizada para sustentar que a escravidão brasileira era democrática a seu modo, ou pelo menos mais democrática que o modelo norte-americano, uma vez que não era delimitada por aspectos raciais: afinal, negros também poderiam ter seus próprios escravos assim como os brancos. Isso era uma garantia institucional. Vocês já devem ter ouvido argumentos desse tipo por aí. Mas veja bem: o que simplesmente desaparece nessa versão fantasiosa da história, que cria uma espécie de **‘escravidão meritocrática bizarra’**, é justamente o **recorte racial**, que está presente desde o início: **afinal de contas, se é verdade que em alguns contextos todas as raças poderiam formalmente possuir escravos, não é menos verdadeiro que esses escravos jamais poderiam ser brancos.** Isso é uma coisa muito óbvia, mas talvez não seja uma má ideia repetir nesse ano de 2020 (canceladíssimo, aliás). É esse o limite da fantasia meritocrática e que é também uma metáfora para a própria condição do ser negro nas sociedades capitalistas modernas: **todos podem possuir escravos, mas estes, sob nenhuma circunstância, serão brancos (e não por acaso é muito evidente o paralelo com a visão contemporânea de que todos podemos ser empreendedores)**. Ou seja, a delimitação racial rígida e jamais subvertida é a condição de possibilidade do caráter formalmente ‘democrático’ tanto da escravidão quanto da democracia propriamente dita. Assim como é condição de possibilidade do sistema mestiço de classificação social. Como nos mostra o filósofo camaronês *Achile Mbembe*, o racismo é a condição negativa de possibilidade da própria modernidade.

IV

Eu gostaria de apresentar agora, nesse segundo momento, alguns exemplos que demonstram de uma maneira mais concreta esses diversos mecanismos de silenciamento que caracterizam o racismo. E eu gostaria de partir inicialmente do processo de apagamento da

branquitude, sobretudo por ser algo bem menos estudado. Os estudos com relação a branquitude tem começado a tomar fôlego no Brasil tem pouco tempo. Afinal de contas, o branco é uma raça que não tem raça, como diz o Silvio Almeida, porque ele é a própria condição de universalização a partir da definição negativa do Outro.

E para falar de branquitude eu queria trazer uma cena bastante emblemática do *Bacurau*, que tem a vantagem de ser um filme que muita gente pôde assistir e que mobiliza muitas paixões. A cena em questão é aquela em que o casal de sudestinos, formado por uma carioca e um paulista — que a gente aprende a odiar desde a primeira cena — são humilhados e na sequência mortos pelos americanos fascistas. Para quem não se lembra, trata-se de uma das cenas mais conhecidas do filme, em que essas personagens que haviam trabalhado para os gringos para ajudar a localizar e entregar os habitantes de Bacurau para chacina, sentam-se na mesa com os caras depois de concluir o serviço. É uma cena que causa bastante tensão porque os fascistas americanos fazem questão de deixar bem claro desde o início que, da perspectiva deles, aqueles dois brasileiros não eram brancos. E no final eles são mortos.

Pois bem, um dos pressupostos dessa cena, que faz com que ela cumpra também um papel catártico para quem está torcendo pelo vilarejo de Bacurau, é que ela toca na ferida narcísica do branco brasileiro, que se julga branco aos olhos de seu próprio país, mas é humilhado assim que encontra algum grupo mais poderoso. Nós nos sentimos vingados quando vemos aquele senso de superioridade arrogante sendo jogado por terra. Só que a meu ver essa cena revela ainda outro aspecto fundamental, que tem menos a ver com um erro de percepção do casal do que com um acerto fundamental. Eu acredito que existe uma certa **compreensão equivocada por parte do público** da identidade racial do casal sudestino. Para dizer de uma vez, **eu acredito que essas personagens não estão de todo errado quando afirmam serem brancas, assim como os americanos também não estão de todo errado ao dizer que elas não são.** Ou seja, eles são brancos e não-brancos ao mesmo tempo, justamente porque a categoria raça não existe enquanto verdade absoluta, sendo intrinsecamente **relacional**.

No geral, o público ri do casal porque goza com o momento em que o filme revela que eles não eram os brancos que tão arrogantemente pensavam ser. E ri também da sua estupidez por acreditar nisso. Por isso achamos muito bem-feito quando os verdadeiros brancos — estrangeiros, naturalmente — colocam os traidores em seu devido lugar, punidos por se colocar contra seu próprio povo. Mas a questão a se investigar aqui é a seguinte: porque nós acreditamos tão facilmente quando os americanos afirmam ser o que são, ou seja, brancos? **Afinal de contas, a identidade étnica deles é tão ficcional quanto a dos sudestinos.** No fundo, o que está em questão é a percepção mais ou menos consciente por parte do público de que **o branco é aquele**

que, no limite, tem o poder de definir o não-branco a partir de seu poder de matar. Ou, como diz *Fanon*, branco é aquele que tem o poder de atribuir identidade aos outros sem que assuma uma identidade própria.

Ou seja, existe uma percepção implícita de que aquilo que fundamenta as identidades étnicas é, no limite, a violência. Como o não-branco é sempre aquele que morre, a conclusão a que o público chega é que os sudestinos não são brancos porque eles foram mortos – e é muito interessante que mesmo para um público progressista como o de Bacurau o não-branco segue definido a partir de sua morte, justamente porque o racismo estrutura a percepção de todo mundo de forma profunda.

Entretanto, me parece ser absolutamente fundamental realizar um segundo movimento **para escapar da armadilha encantatória** das identidades fixas. É preciso desconfiar da perspectiva dos americanos, reconhecendo que enquanto os sudestinos detinham o poder de matar, eles eram, efetivamente, brancos. Eles não estavam enganados em relação a sua identidade. Eles só deixam de ser brancos quando aparece alguém com maior poder de fogo e, portanto, maior poder de definição identitária. Ou seja, os motoqueiros estavam certos ao se reconhecerem enquanto brancos, porque o branco não é uma identidade com um conjunto específico de características, mas uma função no interior de uma estrutura definida pelo próprio racismo. Função essa que consiste na capacidade de estabelecer a identidade não-branca a partir da violência.

E porque eu considero importante afirmar a branquitude dos sudestinos do filme que se constrói em oposição à dinâmica muito mais livre e fluída de Bacurau? Porque caso deixemos escapar essa identidade, afirmando junto com os americanos que no fundo o casal não era branco, nós corremos o risco de perder de vista a dimensão relacional dessas identidades, que variam a partir de cada contexto, e passamos a compreender o racismo **em termos morais**, como um equívoco de percepção desses sujeitos e não como um conjunto de **práticas estruturais** que fundamentam a sociedade de maneira objetiva. É fundamental considerar brancos e negros não de forma absoluta, mas a partir de uma dinâmica relacional fundada a partir da violência racial.

O casal sudestino, portanto, não era racista por um equívoco de percepção, por um desvio moral, mas por um sistema de poder no qual eles se localizavam efetivamente no lado branco da força. O fato dessa branquitude poder ser revogada por um grupo ainda mais poderoso não significa que ela nunca tenha existido, que ela fosse uma miragem ideológica. **Significa apenas que ela não existe de forma absoluta, enquanto categoria a-histórica**. Porque senão corremos o risco de considerar que os verdadeiros brancos, com B maiúsculo, são

apenas aqueles que existem na Europa, ou seja, considerando que o branco é sempre um Outro distante que nunca se apresenta integralmente. Esse movimento faz perder de vista dois aspectos fundamentais: primeiro, que a identidade branca é uma ficção também na Europa, tanto quanto no Brasil; e segundo que tanto o branco quanto o negro são **efeitos do racismo** e, nesse sentido, existem em qualquer contexto em que o racismo esteja presente. **Pois essas identidades dizem respeito, em última instância, ao controle biopolítico dos corpos.** Isso significa que o racismo enquanto mecanismo de controle social vai sempre estabelecer diferenças entre brancos e não brancos a partir da seleção de quem deve morrer e quem pode matar. O que essa cena de Bacurau revela a partir de sua recepção é o quanto o pacto silencioso da branquitude escapa o tempo todo por entre nossos dedos.

V

Existe um outro aspecto da branquitude que é importante destacar. Pois além de ocultar sua própria identidade, a branquitude também se organiza enquanto um sistema de ocultamento de seus crimes. Ou seja, além de ocultar sua identidade, ela também apaga suas ações. A história da civilização Ocidental pode ser definida como a história do processo de silenciamento dos crimes da branquitude. Não por acaso o *Walter Benjamin* vai dizer que todo documento de cultura é também um documento de barbárie, e o *Edi Rock* vai dizer ‘desde o início, por ouro e prata, olha quem morre então veja você quem mata’. Essa é uma das características mais marcantes do racismo brasileiro, sua **amnésia seletiva e seus processos de silenciamento.**

Um exemplo concreto nesse sentido é que, a meu ver, a fórmula privilegiada do racismo no Brasil não é ‘Eu odeio negros’, sim outras mais indiretas, como ‘bandido bom é bandido morto’, por exemplo. Aliás, eu costumo dizer que o segredo para identificar um racista no Brasil consiste em não perguntar diretamente se a pessoa odeia negros, se considera os negros feios, ou inferiores. Provavelmente a pessoa em questão vai dizer que não e pode inclusive estar sendo sincero. Para identificar um racista no Brasil é necessário adotar métodos mais indiretos, perguntando, por exemplo, se a pessoa concorda com a ideia de que “bandido bom é bandido morto”. Arrisco dizer que essa é a fórmula racista brasileira por excelência nos dias de hoje. E se a pessoa responder que sim, ela está atolada no racismo até o pescoço.

E por quê? Porque esse enunciado autoriza que a polícia assassine jovens negros de periferia e que o sistema jurídico os condene enquanto absolve os brancos. Ao mesmo tempo, permite que a pessoa que pensa assim não se considere racista, pois afinal de contas ela é contra os bandidos e não contra os negros. Mas como o racismo é estrutural e, portanto, a gente tem

que considerar o efeito concreto das nossas práticas simbólicas, e como esse tipo de mentalidade tem por resultado a morte de jovens negros periféricos, não me parece nenhum exagero afirmar que se trata de um enunciado racista que, entretanto, não se enuncia enquanto tal. De fato, o Brasil inteiro pode ser considerado como esse grande sistema racista que não se enuncia enquanto tal. A fórmula do *Florestan Fernandes* serve como definição de todo um projeto nacional, e não só como definição de um conjunto de práticas de sujeitos em particular.

A sociedade brasileira é tão absurdamente racista, o racismo é tão naturalizado e se infiltra tão profundamente nas esferas jurídica, educacional, econômica, cultural e ideológica que mesmo um dado biológico essencialmente neutro como o Coronavírus mata mais negros do que brancos. Veja, o Corona não é bolsominion. Não é por isso que os negros morrem mais. Aliás, não é sequer certo dizer que o vírus está matando mais pessoas negras. O que segue nos matando é o racismo, que direciona e regula essas mortes. O conceito de racismo estrutural nada mais é do que a percepção de que a morte do nosso povo é um projeto nacional. Não é por acaso que nós morremos, não é porque somos mais propensos a violência e por isso a polícia nos mata. O negro morre no Brasil porque existe um projeto organizado para ser assim. Nesse sentido, me parece mais sociologicamente adequado pensar que a sociedade brasileira não se organiza enquanto um país, mas sim como aquilo que o **Facção Central definiu como ‘campo de extermínio a céu aberto’**. Um sistema cujo objetivo é promover o genocídio da comunidade negra para manter princípios, valores e modelos de segregação que existem desde o período colonial.

VI

Para finalizar, eu gostaria de me concentrar em um último aspecto dessa tecnologia de produção de esquecimentos. Pois outra coisa que é apagada da história do país é o protagonismo do povo negro na sociedade (que é hegemônico apenas em alguns setores específicos, como futebol, música popular e religiões afro). Isso é um movimento que a gente vê o tempo todo, em todos os lugares e se confunde com o próprio imaginário nacional. Para ficar só no campo da literatura, na história oficial Machado de Assis é branco, Castro Alves é mais importante que Luiz Gama e Joaquim de Macedo é mais importante do que a Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista brasileira, negra e abolicionista. Ou seja, a história cultural do Brasil é narrada de ponta cabeça com o objetivo explícito de passar um pano para os brancos por meio do sistema de pactos da branquitude.

Um outro exemplo mais recente pôde ser visto com os protestos ocorridos no Brasil pelo assassinato do *George Floyd* nos EUA. Assim que os protestos tiveram início, alguns grupos imediatamente começaram a repetir aquela velha ladainha de que os negros americanos são mais ativos que os daqui, e que o movimento negro daqui não faz nada, e sei que lá sei que lá. Então vários intelectuais e militantes comprometidos com a luta antirracista tiveram que vir a público de novo, mais uma vez, para desmentir essa história, que é simplesmente falsa. Apenas para citar um exemplo, o Movimento Negro Brasileiro, depois de décadas de perseguição na ditadura, se unificou nacionalmente em 1978, criando o MNU, por conta da morte do feirante *Robson da Luz*, assassinado pela polícia (inclusive um exemplo que lembra muito o caso do George Floyd).

Aqui ocorre uma inversão curiosa, quando não simplesmente canalha: os brancos contam a história de uma forma totalmente enviesada e porca, de maneira a ocultar seus próprios crimes, e para isso precisam apresentar uma visão completamente distorcida dos fatos, porque a história da modernidade basicamente é a história das práticas de extermínio do povo branco – e daí para construir uma história em que esses caras são heróis, haja imaginação. E depois que eles constroem uma versão da história mais fantasiosa e mal-feita que a **Novela dos Mutantes**, eles acusam a negritude de não estar fazendo nada nesse enredo porco que eles inventaram. É rir para não chorar...

Um outro exemplo de silenciamento, agora no campo da esquerda, foi o assassinato brutal da vereadora *Marielle Franco*, um dos mais importantes acontecimentos políticos recentes, que tem servido como instrumento de articulação de diversos agentes em torno de pautas progressistas, inclusive por grupos que não são considerados historicamente como sendo de esquerda. Pode-se dizer que este foi o último grande acontecimento político envolvendo o campo progressista que conseguiu gerar uma grande comoção popular, para além de um conjunto de nichos específicos já consolidados.

Ora, a articulação dos sentidos políticos que envolvem a morte da Marielle é, sem sombra de dúvidas, uma vitória do movimento de mulheres negras, sendo, pois, fruto da articulação política e da revolta da comunidade negra brasileira. Não fosse a mobilização constante de um grupo como as Mães de Maio, por exemplo, entre outros, o luto pela memória de Marielle certamente não se tornaria um ato político. Entretanto, essa disposição racializada tende a ser progressivamente apagada a medida em que se torna um movimento mais geral. Não que as pessoas deixem de afirmar a disposição racista e de gênero evidente em seu assassinato, mas o mecanismo de dissociação do dispositivo, que envolve fatores múltiplos, faz com que essa luta progressivamente não seja vista como uma conquista dos negros brasileiros, mas uma

conquista mais geral da esquerda. Mais ou menos como se o Malcon-X fosse considerado uma liderança da esquerda branca.

Esses são apenas dois exemplos mais recentes de um movimento de negação da agência negra que se repete cotidianamente desde que convenciou-se considerar este território uma nação. E nesse sentido, o que os movimento políticos e culturais antirracistas se esforçam por fazer é tomar de volta a nossa história das mãos dos brancos, de modo a subverter a versão oficial e construir uma coletividade negra a partir de outras bases, que rompa com o pacto de silenciamento da branquitude e recupere a capacidade de nomear as coisas.

VII

Para finalizar eu gostaria de voltar ao título. Porque, afinal de contas, o racismo é um crime **QUASE** perfeito? Eu gostaria de chamar a atenção para esse quase, pois é por causa dele que nós estamos aqui hoje. Porque se o racismo fosse um crime perfeito, eu e muitos de vocês não estaríamos aqui para contar história, ocupando os bancos das universidades e promovendo eventos. Ele só não é um crime perfeito porque, se é verdade que o racismo é uma máquina de morte, não é menos verdadeiro que o negro aprendeu como se tornar uma poderosa tecnologia de resistência.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo, Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, SciELO-EDUFBA, 2008.

MARX, Anthony W. **Making race and nation: A comparison of the United States, South Africa, and Brazil**. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

MBEMBE, Achile. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo, n-1 edições, 2018.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil negro**. São Paulo, Editora Anita, 1994.

SOVIK, Liv Rebecca. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2015.

The background of the page is a dark, textured orange. It features several large, dark, wavy, and somewhat abstract shapes that resemble ripples or folds in a material. These shapes are rendered with a fine, grainy texture, giving them a three-dimensional appearance. The overall effect is moody and artistic.

TEXTOS LITERÁRIOS

NA PARTE ALTA

Érika da Silva Santos¹

a pasta amarela na mão

descaço

lá vai o menino

preto

os olhos apertados

o sol de meio-dia

a pasta amarela na mão

na esquina

outro menino

preto

o rosto suado

o peso

a descida

 a descida

 a descida

pasta amarela na mão

¹ Graduanda em Letras Português pela Universidade Federal de Alagoas. É integrante dos coletivos União das Letras e Poesia no Caos. Participa do Clube de Leitura Leia Mulheres Marechal Deodoro. Publicou em algumas revistas literárias, tais como Arribação e Ligeiro Guarani. Recentemente, foi selecionada com a proposta de mesa-redonda sobre a obra da escritora Toni Morrison, no edital "Diversidades Literárias", financiado pela Lei Aldir Blanc.

NENHUM PÁSSARO

Thatiane Karoliny Silva Melo¹

É, Bukowski, não há nenhum pássaro preso no meu peito, muito menos azul, e se tinha, ele já fugiu. Ele não trocaria a liberdade de um dia claro para se aventurar em mim, uma vela gasta sem chamas. Com certeza esse pássaro era esperto o bastante para reconhecer uma gaiola de longe. Acho que não tem alguém incapaz de ver a confusão que existe em mim, de longe dá para enxergar que sou um poço cheio de areia movediça e cada vez mais estou afundando em mim, soterrando até os que tentam me ajudar. Acredite, o mal que faço não é por eu ser mau, eu só não consigo controlar o que está preso aqui dentro. Desconfio que ao invés de um pássaro meu peito guarde uma caixa cheia de medos. Culpa das lembranças que tento abafar com o travesseiro. O que escrevo, meu caro, é estragado desde meus pensamentos e não tem valor nem para ser vendido num brechó de palavras esquecidas. Escrita perturbada essa minha, mas é o que guardo no meu peito, não há álcool ou fumaça que possa maltratar ou coagir o que está aqui. E o choro que você não chora, Bukowski, felizmente, eu choro.

¹ Graduanda de Letras Português pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

MARCAS

José Antonio Santos de Oliveira¹

A rotina de Célia mudou drasticamente durante a quarentena de dois mil e vinte. A dona de casa não saía com as amigas, não levava os filhos para a escola, não ia ao culto das mulheres. Deixou até de ir à academia na milésima tentativa de emagrecer. Ela só engordava. Tornava-se, por conseguinte, uma pintura de Fernando Botero.

O marido, todo carinhoso, a chamava de porca—a porca Célia, que nem se importava mais com os adjetivos do seu homem; seu foco, depois do estômago, estava nas redes sociais e na televisão, com as quais passava a maior parte do tempo todos os dias de confinamento.

Ao despertar do dia, a jovem senhora comungava com as mortes diárias postas nos jornais: “A covid-19 matou mais de mil brasileiros em um dia”. Lágrimas marejavam em seus olhos à medida que ingeria bebidas uma após a outra em um fluxo ininterrupto, como numa tentativa abstrata de preencher a escassez da essência. Chegou ao ponto até de ver sua foto estampada no jornal como mais uma vítima letal do vírus, de ouvir seu nome deslizar da boca cáustica do Willian Bonner indignado com os heróis brasileiros, o que não era com efeito mentira. Era uma verdade com gosto amargo de ficção.

Após assistir aos vários jornais, Célia ainda buscava paulatinamente informações no *WhatsApp*. A amiga da amiga da vizinha de uma tia de Célia enviou uma mensagem dizendo que lavar as mãos com barro e sabão matava vírus e bactérias. Aquele novo conhecimento a desestabilizava, de modo que a mulher se deitava, mexia-se e não dormia. Na verdade, há meses deixou de conjugar o verbo dormir em toda extensão da palavra. Pensava em lavar o barro com sabão e pôr na sua pele pálida, ressecada da sombra com breves contrastes de roxidão. Os hematomas de sua pele foram produzidos pelo seu esposo nos tempos de pandemia.

Célia entrava no *Facebook*, no grupo das antigas colegas da escola. Lembrava-se de como era sonhadora, de como sua pele macia enaltecia as formas bem delineadas do seu corpo, de como o outrora radiava um tempo ditoso, de como aos quinze anos foi possuída por aquele que seria seu esposo. Era feliz e sabia degustar a substância desse adjetivo.

Às vezes ficava horas e horas deitada no sofá. Enjoou o cheiro da comida, a voz do marido, o andar corrido dos filhos. Márcio, para aliviar os sofrimentos da mulher, batia-lhe na cara, chamava-a de vagabunda, de cheirosa. Mas não sabia que a viuvez havia chegado à sua porta.

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL).

Com as tatuagens intempestivas de Márcio, Célia fechava os olhos, pois já eram horas de ir para a cama. Suas pernas anestesiadas abriam praticamente todas as noites para aliviar o estresse diário do companheiro. Célia, mesmo assistindo aos vários jornais, ainda era uma mulher do interior e foi domesticada a ser subserviente; para ela, o alimento humano era destituído de voz, um objeto que nunca se indagava, sendo estranho a si próprio.

Não tardou, porém, para que o vizinho de Célia contraísse a Covid-19, já que usar a máscara no queixo tem suas desvantagens. Essa informação nevrálgica demorou a ser processada pela mulher, que começou a sofrer o peso de Atlas no coração—suava angustiadamente—, de modo a sentir náuseas e tonturas cada vez mais frequentes. O medo a dilacerava por dentro, o sono perdia-se como tantos outros, faltava-lhe enfim o precioso ar.

O medo de Célia era tão grande que deduziu estar contaminada, eis que a morte estava a bater na porta daquela família com sua foíce viral. Virava-se de um lado para o outro, assistia aos jornais, esvaziava a geladeira. Mas nada era suficiente. Enquanto isso, ao lado, o marido da mulher grunhia satisfeito após a refeição noturna. O homem que laçou seu coração desde a tenra idade, o homem que esteve com ela na saúde e na doença até que a morte os separasse (ou reunisse, já que era evangélica) dormia imóvel, frágil à direita da cama. Apesar de tudo, é verdade, a ideia de deixar Márcio, seu único amor até o momento, era estarrecedora, era cruel demais para aquela mulher agora desprovida do mundo e de perspectivas futuras.

Então, em um ato de coragem como nunca visto antes, Célia compartilhou sua asfixia com o marido, apertando o nariz e a boca do companheiro com o lençol aquecido, momentos antes, no berço do amor conjugal.

PAISAGEM SECA

Herbert Luan Lopes da Silva¹

Um olhar triste e seco contempla o sertão,
Um pássaro monta nos cactos,
O crepúsculo da manhã camufla os lagartos
E a pedra da serra enfeita a vastidão.

Ventos quentes esfriam as almas agoniadas,
Sóis gelados esquentam as cabeças malcriadas,
Cobra-coral come preás famintos
E o Sertão ressecado engole os seus viventes indistintos.

¹ Graduado em Letras Português (2016-2021) pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal).