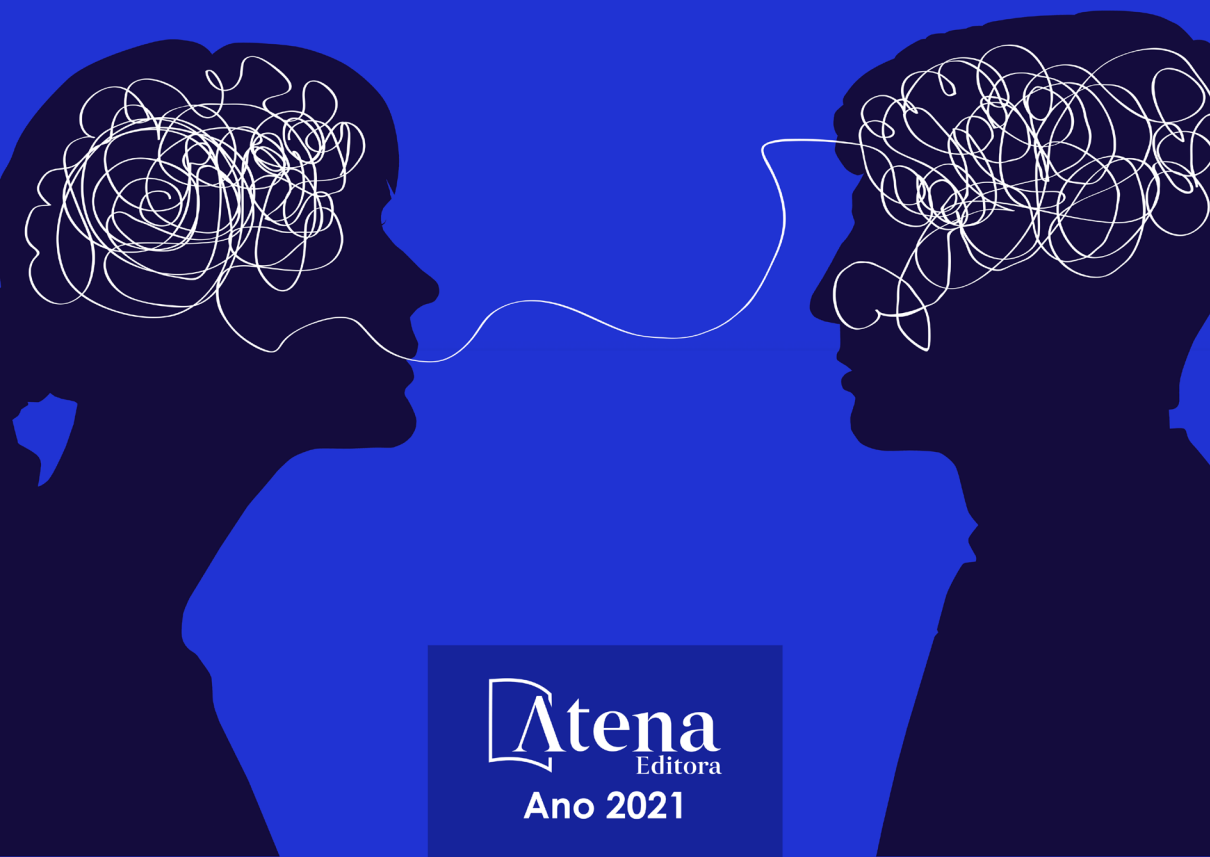


LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

Fernanda Tonelli
Lilian de Souza
(Organizadoras)

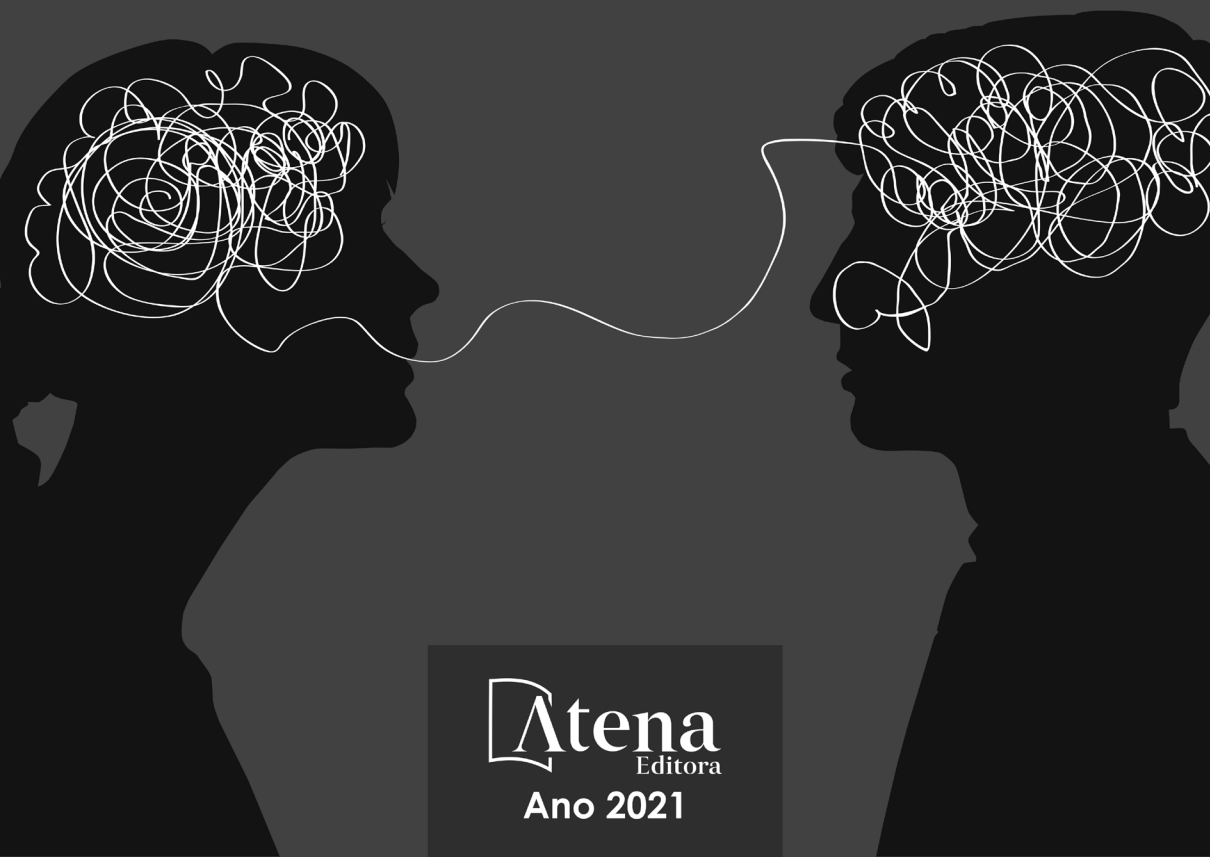


Atena
Editora

Ano 2021

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

Fernanda Tonelli
Lilian de Souza
(Organizadoras)



Atena
Editora

Ano 2021

Editora ChefeProf^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira**Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^ª Dr^ª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Dr^ª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^ª Dr^ª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Dr^ª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Prof^ª Dr^ª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof^ª Dr^ª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido

Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfnas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília

Prof^ª Dr^ª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof^ª Dr^ª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina

Prof^ª Dr^ª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília

Prof^ª Dr^ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª Dr^ª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra

Prof^ª Dr^ª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia

Prof^ª Dr^ª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco

Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas

Prof^ª Dr^ª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof^ª Dr^ª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará

Prof^ª Dr^ª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma

Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados

Prof^ª Dr^ª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino

Prof^ª Dr^ª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª Dr^ª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto

Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná

Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Prof^ª Dr^ª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Prof^ª Dr^ª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Prof^ª Dr^ª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^ª Dr^ª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^ª Dr^ª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Prof^ª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^ª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Prof^ª Dr^ª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^ª Dr^ª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Prof^ª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Prof^ª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Prof^ª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar

Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR

Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^ª Dr^ª Livia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof^ª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Prof^ª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Prof^ª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof^ª Dr^ª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Prof^ª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Prof^ª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Prof^ª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof^ª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Prof^ª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Camila Alves de Cremona
Correção: Flávia Roberta Barão
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizadoras: Fernanda Tonelli
Lilian de Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: culturas e identidades 3 /
Organizadoras Fernanda Tonelli, Lilian de Souza. –
Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-946-2

DOI 10.22533/at.ed.462213003

1. Linguística. 2. Arte. 3. Literatura. 4. Educação. I.
Tonelli, Fernanda (Organizadora). II. Souza, Lilian de
(Organizadora). III. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

APRESENTAÇÃO

Esta obra concentra discussões sobre práticas e saberes pertencentes às áreas de Arte, de Literatura e de Educação. É composta de vinte e seis capítulos, com discussões (sendo muitas delas interdisciplinares) que perpassam diferentes linguagens do campo artístico, tais como literatura, cinema, música, pintura, performance, quadrinhos, entre outras. A diversidade também está inscrita nas temáticas abordadas por suas autoras e seus autores, que alinham com maestria questões relacionadas à educação, à sociedade e ao sujeito, ao mesmo tempo em que olham para elementos constitutivos da própria linguagem artística.

As discussões suscitadas nesta obra contemplam aspectos de ordem individual e coletiva e nos convidam a refletir sobre o papel da arte e da literatura como proposição, representação e resistência. Diante do quadro de pandemia que nos assola, nos enche de alento ver que arte e literatura continuam a denunciar problemas sociais, como nas discussões aqui apresentadas sobre política, a tríade racismo, machismo e patriarcado e a (des)construção das identidades, o papel dos (anti)monumentos, os embates entre tradição e modernidade e a crítica cultural.

Outrossim, os capítulos que seguem nos mostram ações possíveis ao tratar de ativismo, da presença de cotistas negros na formação docente, do combate à ansiedade na performance musical e da criação de Instaurações Cênicas para o desenvolvimento da saúde mental no período de pandemia. São temáticas tratadas tanto no âmbito educacional quanto vivenciadas no entorno social e que urgem por serem invisibilizadas em uma sociedade cujo silêncio conveniente está disseminado.

Por isso, agradecemos à Atena Editora, por propor a publicação desta obra e às autoras e autores que contribuíram aqui com seus trabalhos.

Assim, este livro é um convite às/aos estudantes, docentes, artistas e demais representantes da sociedade civil que se interessam em construir coletivamente esses diálogos plurais.

Boa leitura!

Fernanda Tonelli
Lilian de Souza

SUMÁRIO

DIFERENTES LINGUAGENS DA ARTE

CAPÍTULO 1	1
JAZZ, UM ESTRANHO NO NINHO DO SAMBA? (BRASIL, ANOS 1910-1960)	
Adalberto Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.4622130031	
CAPÍTULO 2	17
MUSICOLOGIA, RACIALIZAÇÃO E RENATO ALMEIDA	
Jonatha Maximiniano do Carmo	
DOI 10.22533/at.ed.4622130032	
CAPÍTULO 3	25
O MELODRAMA E A METAFICÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA <i>A ROSA PÚRPURA DO CAIRO</i> (1985), DE WOODY ALLEN	
Mariana Alice de Souza Miranda	
DOI 10.22533/at.ed.4622130033	
CAPÍTULO 4	44
DAS TRIPAS CORAÇÃO: UM GOZO SUPLEMENTAR	
Elisangela Miras	
DOI 10.22533/at.ed.4622130034	
CAPÍTULO 5	50
ARTE E IDEOLOGIA NO CEMITÉRIO DE SANTO AMARO: O JAZIGO-CAPELA DE JOAQUIM NABUCO EM FOCO	
Davi Kiermes Tavares	
José Paulo Seifert Brahm	
Diego Lemos Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.4622130035	
CAPÍTULO 6	66
AS ORIGENS DO <i>SMASH</i> : O PODER DAS ILUSTRAÇÕES QUE DÃO VIDA AO INCRÍVEL HULK	
Alyssa Carolina Barbosa Marques Gedo	
DOI 10.22533/at.ed.4622130036	
CAPÍTULO 7	78
A FIGURAÇÃO DO GROTESCO EM FRANCISCO DE GOYA	
Marianna Bernartt Silva	
Jorge Antonio Berndt	
Valdeci Batista de Melo Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.4622130037	

CAPÍTULO 8	91
“MEU NOME É_” - VIDEOINSTALAÇÃO, PERFORMANCE E ESCRITA SOBRE O CORPO EM TRÂNSITO NA CIDADE DE SÃO PAULO	
Talita Caselato	
DOI 10.22533/at.ed.4622130038	
CAPÍTULO 9	101
A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA	
Wilma Lima Maciel	
DOI 10.22533/at.ed.4622130039	
FACES DA LITERATURA	
CAPÍTULO 10	116
TEMPORALIDADE COMO PROBLEMA HISTÓRICO EM <i>A MONTANHA MÁGICA</i> , DE THOMAS MANN	
Gong Li Cheng	
DOI 10.22533/at.ed.46221300310	
CAPÍTULO 11	133
O LUGAR DA TRADIÇÃO EM UNGULANI BA KA KHOSA	
Carina Marques Duarte	
Renata Domingos Opimi	
DOI 10.22533/at.ed.46221300311	
CAPÍTULO 12	142
AS TRÊS IRMÃS, DE MIA COUTO: ANÁLISE LITERÁRIA	
Wagner Lopes da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.46221300312	
CAPÍTULO 13	154
ENTRE O CONTINGENTE E O TRANSCENDENTE: UM BREVE ESTUDO DAS OBRAS <i>APARIÇÃO E ALEGRIA BREVE</i> , DE VERGÍLIO FERREIRA	
Maria José Pinto de Carvalho	
Daniele dos Santos Rosa	
DOI 10.22533/at.ed.46221300313	
CAPÍTULO 14	173
O GUARANI – UM OLHAR PARA O PASSADO PARA A COMPREENSÃO DO PRESENTE	
Monique Berwanger	
Maristella Letícia Selli	
DOI 10.22533/at.ed.46221300314	
CAPÍTULO 15	185
A IRONIA E O SUICÍDIO COMO FIGURAS DE LINGUAGEM NA LITERATURA E NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR	
André Luís de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.46221300315	

CAPÍTULO 16.....	201
O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NEGRA NAS PERSONAGENS PECOLA DE “O OLHO MAIS AZUL” E IFEMELU EM “AMERICANAH”	
Bianca de Carvalho Lopes Barros	
DOI 10.22533/at.ed.46221300316	
CAPÍTULO 17.....	208
A EMANCIPAÇÃO DA MULHER NA OBRA “A DIVORCIADA”, DE FRANCISCA CLOTILDE	
Erika Maria Albuquerque Sousa	
Solange Santana Guimarães Morais	
DOI 10.22533/at.ed.46221300317	
CAPÍTULO 18.....	215
O JOGO FICCIONAL E A CONSTRUÇÃO DA CULPA EM <i>O ALIENISTA</i> E <i>A HORA DA ESTRELA</i>	
Angeli Rose do Nascimento	
DOI 10.22533/at.ed.46221300318	
EDUCAÇÃO E RESISTÊNCIA	
CAPÍTULO 19.....	229
A EDUCAÇÃO CONTEXTUALIZADA COMO FORMA DE MANTER A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA	
Wilma Lima Maciel	
DOI 10.22533/at.ed.46221300319	
CAPÍTULO 20.....	240
A ARTE COMO FORMA DE EXISTIR, RESISTIR E REEXISTIR	
Lucas Bezerra Furtado	
Nara Graça Salles	
DOI 10.22533/at.ed.46221300320	
CAPÍTULO 21.....	247
PSICOLOGIA DA PERFORMANCE – CONTRIBUTOS PARA A SUA INTRODUÇÃO NO CURRÍCULO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA EM PORTUGAL	
Catarina de Andrade Silva	
Helena Maria da Silva Santana	
Anabela Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.46221300321	
CAPÍTULO 22.....	261
RACISMO NA MÚSICA: UMA PESQUISA SOBRE O RACISMO NA TRAJETÓRIA ACADÊMICA DE COTISTAS NEGROS EM UM CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA	
Luiz Carlos Vieira Junior	
Rayssa Karoline Rodrigues Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.46221300322	

CAPÍTULO 23	272
IDENTIDADES SOCIAIS FEMININAS EM LETRAS DE FUNK: FRAGMENTAÇÃO E NATURALIZAÇÃO	
Francisca Cordelia Oliveira da Silva	
Milena Fernandes da Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.46221300323	
CAPÍTULO 24	291
MATERIAIS EDUCATIVOS E O CONTEXTO PANDÊMICO	
Renan Silva do Espirito Santo	
Ursula Rosa da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.46221300324	
CAPÍTULO 25	296
MEMÓRIAS, APAGAMENTOS E RESISTÊNCIAS: COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS	
Maria Giovanna Walerko Moreira	
Felipe Bernardes Caldas	
DOI 10.22533/at.ed.46221300325	
CAPÍTULO 26	300
UMA COLCHA PARA O LEITO DOS AUSENTES: MONUMENTOS DE PANO COBREM AS PEDRAS DA CAPITAL AMERICANA	
Victor Santos	
DOI 10.22533/at.ed.46221300326	
SOBRE AS ORGANIZADORAS	311
ÍNDICE REMISSIVO	312

CAPÍTULO 1

JAZZ, UM ESTRANHO NO NINHO DO SAMBA? (BRASIL, ANOS 1910-1960)

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 04/01/2021

Adalberto Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU),
Instituto de Ciências Sociais e Programa de
Pós-graduação em História
Pesquisador do CNPq
Uberlândia – MG
<http://lattes.cnpq.br/9172103976395213>

Este texto sintetiza as comunicações apresentadas, em novembro e dezembro de 2020, no XIV Congresso de la IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizado em Medellín/Colômbia, e no X Simpósio Internacional de Musicologia, ocorrido em Goiânia e promovido pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Universidade Nova de Lisboa/Portugal (UNL). Ele é um desdobramento do projeto “Batalhas culturais: o jazz na mira do nacionalismo musical (Brasil, anos 1910-1960)”, que conta, entre 2020-2023, com bolsa de produtividade em pesquisa (PQ) concedida pelo CNPq.

RESUMO: É comum estabelecer-se uma associação imediata entre a propalada “influência do jazz” e a emergência e consolidação da Bossa Nova. Este artigo, no entanto, empreende uma viagem de volta no tempo e pretende documentar, de forma analítica, como as lutas de representações travadas entre setores que cultuavam a tradição e a brasilidade e outros que se apresentavam como modernizantes antecederam em muito aquela época. Para tanto, num apanhado geral, retrocede ao período pós-

Primeira Guerra Mundial a fim de flagrar a eclosão das *jazz bands*, que na “era do jazz”, nos anos 1920, estenderam seu raio de alcance a diferentes pontos do Brasil, incluindo cidades interioranas. Em sua marcha ascendente, a penetração de elementos musicais estadunidenses prosseguiu, especialmente na década de 1930, num momento em que o *fox-trot* se converteu no gênero de música estrangeira mais gravado no país. Na esteira desse fenômeno, este texto objetiva, então, capturar as reações ao que foi entendido como um processo de desnacionalização da música popular brasileira, que culminaria com a preparação de terreno para a “desfiguração” do samba “autêntico” promovida pelo samba-canção e pela Bossa Nova.

PALAVRAS-CHAVE: Jazz; nacionalismo musical; tradição; modernidade; identidade nacional.

JAZZ: A STRANGER IN THE NEST OF SAMBA? (BRAZIL, 1910S-1960S)

ABSTRACT: An immediate association is usually established between the proclaimed “influence of jazz” and the emergence and consolidation of *Bossa Nova*. This paper, however, travels in time with the intention of documenting analytically how representation struggles between, on the one hand, sectors revering tradition and *Brazilianness* and, on the other, those presenting themselves as modernizing date back from before that era. To this end, the author proposes an overview of the post WW1 period to spot the rise of jazz bands, which, in the “jazz age” (the 1920s), extended their reach to different areas across Brazil,

including inland cities. On their rising trajectory, American musical elements continued to seep in, especially during the 1930s, when fox trot became the foreign music genre with the highest number of recordings in the country. In order to highlight this phenomenon, this article intends to capture the reactions to what was understood as a process of denationalization of Brazilian popular music, which would pave the way to the “disfigurement” of “authentic” *samba* carried out by *samba-canção* and *Bossa Nova*.

KEYWORDS: Jazz; musical nationalism; tradition; modernity; national identity.

Nos anos 1960, a Bossa Nova rompeu de vez os diques que, sob vários aspectos, ainda represavam a expansão dos horizontes da música popular brasileira. Na esteira da enorme repercussão causada pelo seu carro-chefe “Chega de saudade”, no final da década anterior, ela se espalhou mundo afora. Sobretudo no exterior, os bossa-novistas, com Antonio Carlos Jobim e João Gilberto à frente, angariaram mil e uma manifestações de admiração daqueles que se entregaram ao seu poder de sedução artística, a começar pelos músicos que compunham a nata do *jazz made in USA* (PARANHOS, 1990). No entanto, como que a atestar o dito popular de que nem sempre santo de casa faz milagres, no Brasil nem tudo foram flores na acolhida proporcionada à Bossa Nova. De um lado, seus cultores a enalteceram como o ajuste de contas do país com a modernidade musical. De outro, seus detratores a encararam como expressão de um crime de lesa-brasilidade pelo enlace “espúrio” que selou com o *jazz*. Por essa razão os puristas de plantão acionaram, com uma estridência até então sem igual, os sinais de alarme.

A trincheira da reação foi, em larga medida, encabeçada pelo crítico musical José Ramos Tinhorão. Ele e outros que tais atingiam as raias da indignação ante o que ocorria no campo musical. Não admitiam assistir, impassíveis, à “intromissão indevida” do *jazz* e da música norte-americana como um todo na música popular brasileira ou – o que dá na mesma – ao distanciamento desta das nossas “raízes”. Num texto sobre “Marcha e samba”, inserido na *Revista Civilização Brasileira*, Tinhorão demonstrava sua total contrariedade com o que se poderia designar como involução do samba. O desfecho do artigo era um monumento à ortodoxia. Sem o menor pudor, ele se recusava a tratar, mais especificamente, da Bossa Nova. Nas suas palavras, “surgiu no fim da década de 50 uma mudança de estrutura: o samba de bossa nova. Mas aí já se penetra na história do jazz, e o autor deste artigo só gosta de falar de música popular brasileira” (TINHORÃO, 1966, p. 261).

Nesse texto, *samba-canção* e Bossa Nova eram atirados às feras, depreciados como representantes da “corrupção” dos costumes musicais populares. Nada estranhável, partindo de quem elevava o “nacional-popular” à categoria de bem supremo num período em que, como relembra Roberto Schwarz (1987, p. 32), no *front* nacional-populista “reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores”.

Trocando em miúdos essas considerações, o que me interessa ressaltar, acima

de tudo, é que, ao colocarem o *jazz*, de modo geral, sob sua alça de mira, as batalhas culturais desfechadas contra ele – e, por consequência, contra a Bossa Nova – objetivaram converter o “outro” no bode expiatório da afirmação de um certo nacionalismo musical.

Mas, sob a atmosfera política do nacional-populismo em vigor naqueles anos, as coisas não pararam por aí. Em 1962, a reação à “jazzificação” do samba se instalou nas próprias fileiras bossa-novistas, uma evidência de que a oposição samba x *jazz* não refletia apenas o ponto de vista dos que eram contra ou a favor da Bossa Nova. A realidade se mostrava algo mais complexa, incapaz de ser submetida a esquemas analíticos simplistas. Contraditoriamente, Carlos Lyra, um dos mais fecundos compositores bossa-novistas, soltou seu grito de alerta em “Influência do jazz”, que alcançou ampla reverberação. Sua arquitetura musical, calcada nas características da Bossa Nova, colidia intencionalmente com a letra, que desnudava o militante Carlos Lyra, ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em tempos em que o nacionalismo e o anti-imperialismo andavam de mãos dadas.

Por essas e outras, ganhou força a ideia que superestima a relação *jazz* e Bossa Nova, a ponto de contribuir poderosamente para quase apagar as linhas de convivência que, ao longo da história, marcaram a aproximação entre o *jazz* e a música popular brasileira em geral. É como se, no limite, seus vínculos com a produção bossa-novista tivessem inaugurado uma nova era, cuja presença solar turvaria a nossa vista, impedindo-nos de enxergar outras dimensões do passado. Daí que, aqui, eu me proponho, na sequência, a puxar os fios dessa trama sobre as ressonâncias do *jazz* por estas bandas e a enfatizar que, de há muito, a resistência à penetração, no Brasil, da música de procedência estadunidense se fez sentir, com maior ou menor virulência. Por vezes, repito, a impressão que se tem é de que a “influência do *jazz*” se expressaria especialmente no período bossa-novista. Ledo engano. Desde que o *jazz* é *jazz*, ele viajou pelo mundo a bordo de partituras, de discos, do rádio e do cinema. E, ao dilatar seu raio de propagação, suscitou reações de setores nacionalistas.

1 | A “ERA DO JAZZ” E AS IRRUPÇÕES NACIONALISTAS

Nação e nacionalismo, em certas circunstâncias históricas, se unem como carne e unha, a ponto de se produzirem o que Homi Babba (1990) designa como “narrativas pedagógicas da nação”. Nesse contexto, historicamente, é possível captar, em diversas situações, os nexos profundos que enlaçaram igualmente a música e o nacionalismo. Disso se ocuparam tanto musicólogos quanto historiadores. No primeiro caso, por exemplo, ao pensar o nacionalismo musical, sobretudo a partir da impulsão estatal, Julio Mendivil (2016, p. 93 e 95) frisa que “la música ha sido y sigue siendo un espacio predilecto para impulsar y difundir discursos nacionalistas” e emenda que “los nacionalismos requieren siempre de una amenaza ‘foránea’”. Nessa perspectiva, por sinal, o historiador Tim Blanning (2011,

p. 251, e 2007, p. 305-321) chama a atenção para o fato de que a presença do “outro” é, a rigor, indispensável para a moldagem da identidade nacional, ao definir os termos básicos de uma contradição que, dialeticamente, constitui a unidade dos contrários própria da “dialética do nacionalismo”. E foi o que se viu em meio à “era do jazz”, carne viva de que se nutriram muitas irrupções nacionalistas, seja no Brasil, seja em outros cantos do mundo.

A expressão “era do jazz”, que se situa em particular na década de 1920, foi empregada pela primeira vez pelo romancista Scott Fitzgerald (2003) por alusão a uma torrente de mudanças comportamentais. Num sentido lato, ela englobaria a celebração de uma época de efervescência cultural, de desintegração de valores tradicionais, de diversão, de modernidade, de velocidade e de alegria contagiante.¹ Sob essa ótica, a “era do jazz” transcende a seu enquadramento exclusivo no âmbito da música e da dança.

Musicalmente, seu berço por excelência, segundo os estudiosos, foi a New Orleans da virada dos séculos XIX e XX. O estilo *dixieland*, que lá despontou, acelerou a popularização da palavra jazz. Este, entretanto, era um imenso guarda-chuva que dava guarida a danças e gêneros de distintas nomenclaturas como *charleston*, *cakewalk*, *one-step*, *two-steps*, *shimmy*, *ragtime*, *fox-trot*. E, no rastro de seu desenvolvimento e de sua aceitação social, ele aprofundou sua inserção na área das diversões.

Conforme Tim Blanning (2011, p. 128), pesquisador que sublinha as origens afro-americanas do jazz, “durante parte do século XX, apesar de toda a capacidade do jazz de expressar o sofrimento e as aspirações de uma comunidade oprimida, o gênero fez parte integral da indústria do entretenimento”. Nesse cenário, no pós-Primeira Guerra Mundial – e, em especial, na década de 1920 – verificou-se a disseminação do jazz também pelos lados da América Latina. Na Argentina (PUJOL, 2004, caps. 1-3), no Chile (GONZÁLEZ; ROLLE, 2005, p. 538-574) e no Brasil, para não ir mais longe, ele se espalhou como um rastilho de pólvora. A isso se seguiria a febre das *jazz bands*, sinônimo de música dançante. Como anota o musicólogo Alberto Ikeda (1984, p. 9), “pela década de 1920 afora proliferaram em diversas cidades do Brasil, até nas cidades interioranas, as formações instrumentais do tipo *jazz-band*”.² Elas traziam consigo os últimos passos da moda musical irradiada pelos Estados Unidos (o que não excluía necessariamente do repertório das *jazz bands* brasileiras gêneros propícios à dança e à explosão de alegria, como o samba e o maxixe).

Diante desse quadro, com o fox e o *charleston* em alta, houve até quem se visse na contingência, com a proximidade do carnaval, de desencadear uma campanha em favor do maxixe, em 1928, como foi o caso do redator carnavalesco Arlequim, nas páginas de *O Jornal do Rio de Janeiro*. Ele argumentava, sem meias-palavras: “O próprio maxixe perdeu prestígio. O fox e o *charleston* deixaram-no abandonado e triste”. Afastado do teatro ou

1 Essa decantada “modernidade” foi vivenciada, em terras brasileiras, notadamente no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1998).

2 Ver um trabalho recente de Sinimbu (2019) a respeito da difusão dos jazzes (sim, este foi o nome adotado no Pará para as *jazz bands*) no sudeste paraense. Sobre a proliferação das *jazz bands* no Rio de Janeiro e no Paraná, ver LABRES FILHO, 2014, e GILLER, 2013.

dos clubes, “hoje não se dança mais o passo nacional” (apud TINHORÃO, 1986, p. 87-88).

O *fox* e o *charleston* eram dois tentáculos poderosos da “era do *jazz*”, troncos de uma árvore frondosa que brotava em mil cantos e recantos do planeta. Sequer a música erudita ou as óperas escaparam ilesas ante sua presença, quando não onipresença. O *jazz* consistiu num sopro de renovação nas práticas musicais, ao pavimentar o caminho que conduziu a uma maior aproximação entre a música popular e a música “séria”. Absorvido por compositores eruditos animados por propósitos antiwagnerianos, como Hindemith, Stravinsky e Satie, ele provocou novos giros nas engrenagens musicais. Uma sucessão de fatos artísticos como *óperas-jazz* e festivais realizados na Alemanha anunciava outros tempos, aos quais se associaram Kurt Weill e Bertolt Brecht, que o transpuseram para os palcos, ao celebrarem o seu sentido de emancipação do ponto de vista rítmico e harmônico (WILLET, 1967).³

No Brasil, o *jazz* também insuflou novos ares nos cabarés e nos espetáculos de teatro de revista. Como já foi atestado, no liquidificador sonoro das revistas ouviam-se, em regime de comunhão de bens culturais, sambas, maxixes, marchinhas e ritmos estrangeiros, principalmente de origem norte-americana. Contudo, como ressaltam pesquisadores do ramo (VENEZIANO, 1991, p. 48-50; RUIZ, 1984, 128-129), isso não implicava pura e simples cópia ou imitação do que vinha de fora. O esgracho, por vezes, dava o tom, como na letra de uma canção, de título não identificado, interpretada por Araci Cortes na revista *Às urnas*, em 1929, no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro. Num linguajar deliberadamente estropiado, se cantava, numa “adaptação” do idioma inglês difundido como nunca graças ao cinema falado que aterrissara no país em fins dos anos 1920:

Fut bol
Uetor pol
O espi kingles
Very uell tank yu

Ao ary yu
Ao love yu
Yess

Nessas circunstâncias, nem uma grande legenda da música popular brasileira ficou imune à sanha nacionalista. Pixinguinha, que integraria, posteriormente, o panteão da música nacional como um símbolo da tradição, seria, de certa maneira, indigitado como um exemplo de traição. Quem diria? Logo ele, em plenos anos 1920, se tornou objeto de comentários nada elogiosos por haver assimilado a influência das *jazz bands*. E mais: um crítico musical, Cruz Cordeiro (1928-1929), codiretor da revista *Phono-Arte*, denunciaria

³ Essa realidade em movimento acendeu vivos debates sobre as relações entre música popular e erudita, algo que acompanhou a “era do jazz” nos Estados Unidos (HOBSBAWM, 1991, introd.).

a influência da música norte-americana na melodia e na parte rítmica de “Lamento”, “Carinhoso” e “Gavião calçado”. Ao escrever sobre este samba, o crítico era categórico ao emitir sua condenação: “Mais parece um fox-trot que um samba. [...] Tudo respira música dos ‘yankees’”.⁴

Apagados esses fatos da memória, em 1954 a *Revista da Música Popular* (2006, p. 25), dirigida por Lucio Rangel e Pérsio de Moraes, dedicava a capa do seu número de estreia a Pixinguinha, saudado como modelo do “autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”. Detalhe: no seu rol de colaboradores figurava ninguém menos do que Cruz Cordeiro... Ironias da história.

2 | GUERRA E PAZ NAS FILEIRAS NACIONAIS

No que tange à propagação do *fox-trot*, este gênero musical expandiu o seu raio de penetração – se levarmos em conta os registros fonográficos – particularmente nos anos 1930. Uma consulta à *Discografia brasileira 78 rpm* (SANTOS et al., 1982, vols. 2-3) evidencia que o *fox-trot* estava no topo da lista das músicas estrangeiras mais gravadas no Brasil entre 1930 e 1945 (na sequência vinham o tango e o fado, se excluídas as valsas). Ele inclusive servia de pau para toda obra ou todo tipo de acasalamento musical. As etiquetas dos discos arrolam uma diversificada gama de foxes: fox-canção, fox-cançoneta, fox-cowboy, fox-marcha, fox-sertanejo e... fox-samba. E se ouviam foxes nacionais e estrangeiros, no original ou em versões. Nesse terreno, como é voz corrente entre os pesquisadores, ninguém excedeu a Custódio Mesquita, com impecáveis composições em que dava mostras da assimilação criativa de procedimentos musicais norte-americanos, tal como em “Nada além” e “Mulher”.⁵

Armado esse cenário, compreende-se por que, já em 1930, num samba amaxiado de Randoval Montenegro, Carmen Miranda descarregava a ira dos nacionalistas contra o *fox-trot* e proclamava em “Eu gosto da minha terra”:

Sou brasileira, tenho feitiço

Gosto do samba, nasci pra isso

O fox-trot não se compara

Com o nosso samba, que é coisa rara

Por outro lado, Noel Rosa, um dos maiores ícones do samba – senão o maior – na década de 1930, se juntava ao coro das vozes descontentes com o estado de coisas

4 Sobre o assunto, para maior riqueza de detalhes, ver MARTINS, 2014, p. 67-74, CAZES, 1999, cap. 8, e BESSA, 2010, cap. 5 e p. 208-215. Uma das teses centrais desta autora assinala que, na sua formação musical, Pixinguinha cultivou uma escuta aberta a sonoridades de procedência variada, entre as quais a do *jazz*.

5 Em tempo: o maestro e arranjador Custódio Mesquita era, além do mais, um compositor de samba de mão-cheia. Ouvir, por exemplo, “Doutor em samba”. Sobre o músico, ver BARROS, 2001.

que apontava para a paulatina (embora bastante relativa) americanização do Brasil. Ele nem de longe compactuava com o modismo do *fox-trot*. Tudo o que lhe parecesse americanizado o desagradava profundamente, da mesma maneira como achava deplorável o brasileiro cantar em outras línguas (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 242).⁶ Seu ponto de vista foi sintetizado numa de suas obras-primas, “Não tem tradução”, de 1933, na qual investe contra aqueles que, “dando pinote”, só queriam “dançar o *fox-trot*”. Seu desfecho é digno da maestria de Noel:

Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são “I love you”
Esse negócio de “alô, alô, boy, alô, Johnny”
Só pode ser conversa de telefone

Nacionalista assumido, Assis Valente, um dos mais destacados sambistas dos anos 1930⁷, repugnava igualmente o apego aos estrangeirismos. Ele aconselhava em “Good-bye”, uma marcha de 1932:

Good-bye, boy,
Good-bye, boy
Deixa a mania do inglês
Fica tão feio pra você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola

Decididamente, inúmeros exemplos poderiam ser colhidos para ilustrar como, entre 1930 e 1945, a música procedente dos EUA continuou sua marcha por estes trópicos, o que, de resto, estava em sintonia com as novas rotas mundiais do capitalismo e da sua indústria de entretenimento (MOURA, 1984; TOTA, 2000). Num samba que atravessaria gerações, Assis Valente emplacou, no início dos anos 1940, um sucesso que, ao que tudo indica, continha uma ponta de crítica à política da boa vizinhança orquestrada pelo governo estadunidense. Como quem percebe que os pratos da balança das relações entre os Estados Unidos e o Brasil pendiam muito mais para o lado dos norte-americanos, Assis Valente, não sem certo sarcasmo, propôs que as coisas fossem recolocadas no devido lugar na esfuziante “Brasil pandeiro”:

Chegou a hora
Dessa gente bronzeada

6 O nacionalismo popular de Noel, destituído de quaisquer traços ufanistas e grandiloquentes, é examinado por mim em PARANHOS, 1999, itens 1 e 2.

7 Sobre Assis Valente, ver SILVA; GOMES, 1988.

Mostrar seu valor
[...]
Eu quero ver!
Eu quero ver o Tio Sam
Tocar pandeiro
Para o mundo sambar
[...]
Brasil! Brasil!
Esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros
Que nós queremos sambar
Há quem sambe diferente
Outras terras
Outra gente
Num batuque de matar
[...]

Nos anos 1940, contudo, gravações embaladas por sons de “outras terras, outra gente” eram ouvidas até na instrumentação de sambas, como em arranjos produzidos por um dos mais conceituados maestros brasileiros, Radamés Gnattali.⁸ Na primeira metade da década de 1940, a brasileira Leny Everson (nascida Hilda Campos Soares da Silva) começou a gravar como *crooner* de Anthony Sergi (Totó) e sua orquestra Columbia ou em discos solo, e se sucederam também as gravações de The Midnighters, grupo instrumental liderado por Zacarias, cujo *crooner* era Nilo Sérgio, que desenvolveria carreira em disco de 1945 em diante. Ambos cantavam em inglês, fosse *fox-trot* ou simplesmente fox. Data desse período ainda o que se poderia chamar de fox-símiles, casos de canções melodicamente bem elaboradas por José Maria de Abreu, como o fox-canção “Brigamos outra vez” (com acompanhamento de Fon-Fon e sua orquestra, gerando uma sonoridade à la EUA, ao promover o feliz casamento entre instrumentos de sopros e de cordas) e o fox “Eu, você e mais ninguém” (com acompanhamento ao piano de Carolina Cardoso de Menezes e seu quarteto, numa demonstração de plena incorporação da linguagem musical norte-americana).

Nesse campo, a mobilidade de fronteiras do samba iria se manifestar novamente. E ele, aos poucos, enveredava, uma vez mais, por territórios inexplorados, como prelúdio de tempos que estariam por vir, cenas dos próximos capítulos que desembocariam na Bossa Nova. Sob a rubrica de samba-*swing*, um compositor admirado por João Gilberto, Janet de Almeida, trazia o futuro para o presente. “Pesadelo”, gravada em 1943, é rico

⁸ Sobre Radamés Gnattali, ver BARBOSA; DEVOS, 1984, e DIDIER, 1996.

em dissonâncias e recortes harmônicos pouco usuais no Brasil de então. Daí ao samba “Boogie-woogie na favela”⁹ (de Denis Brean, pseudônimo de Augusto Duarte Ribeiro), de 1945, o caminho a ser vencido era curto, a despeito da reação que, em honra às tradições nacionais, insistia em dar o troco em “Boogie-woogie não é samba”.

3 I “MÚSICA DE BOATE” PARA “*BEAUTIFULL PEOPLE*”

Nesse contexto, o pano se levantou para a entrada em cena de um marco do samba-canção, “Copacabana”, sucesso imediato na voz aveludada de Dick Farney (batizado Farnésio Dutra), cujo nome se devia à sua admiração por cantores estadunidenses como Bing Crosby. Nele o culto aos encantos da praia de Copacabana – bairro que se tornaria sinônimo da “era do samba-canção” – antecipava algumas das temáticas favoritas da Bossa Nova:

Tuas areias
Teu céu tão lindo
Tuas sereias
Sempre sorrindo

la para o ar uma canção embutida numa moldura harmônico-melódica com a sofisticação bossa-novista, que enaltecia o que já foi denominado “boemia solar”: “pelas manhãs tu és a vida a cantar”. Mas o que contava, acima de tudo, nesse quesito, era, efetivamente, a boemia noturna de Copacabana (MELLO, 2017, caps. 10-14; CASTRO, 2015).

Neste rápido e lacunar inventário de momentos marcantes da história da música popular brasileira, é imprescindível lembrar que o samba-canção, surgido no final da década de 1920 como samba de meio de ano, passou a dominar a noite do Rio de Janeiro a partir da segunda metade dos anos 1940 e, principalmente, na década de 1950, com sua “música de boate”, que iria se espalhar por outros centros urbanos como São Paulo. Uma parcela tida como mais exigente do público consumidor de música, normalmente de extração social de classe alta e média (“*beautiful people*”, frequentadores do “café *society*”), identificava nele uma coisa de “bom-tom”, que convivia com a assimilação de componentes da música norte-americana. A produção mais consistente do samba-canção¹⁰ e o clima de intimidade que ele instalava propiciaram, até certo ponto, a aparição da Bossa Nova.

9 No mesmo ano foi lançado “Gosto mais do swing”, no qual Lauro Maia defendia uma união por compatibilidade de gênios entre o samba e o *swing*: “Nasci e sou do samba/ mas eu gosto do swing/ eu tenho a alma do fox dentro de mim [...] é o swing, de fato, verdadeira vibração/ quando o jazz rasga a música lá dum canto do salão”. Em 1946, sob o rótulo de samba-*boogie*, a proposta de “Momo-boogie” era consumir uma relação inusitada no carnaval: “Agora a turma só pede/ samba com boogie [...] / com o big-boogie-woogie/ todo mundo vai sambar”. A propósito, ver CASTRO, 2007.

10 Frise-se que o primeiro Tom Jobim – para não me reportar aqui a outros compositores de peso, como Newton Mendonça – era escolado no samba-canção. Ouvir o CD *Antonio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos*, do qual constam 23 gravações originais (de 1953 a 1956) de composições que levam sua assinatura (20 delas em regime de coautoria).

Música cantada em pequenos ambientes, associada frequentemente à cultura de fossa, as casas noturnas em que era ouvida serviram de escola para Tom Jobim e Johnny Alf, por exemplo, destaques nas noites cariocas e paulistanas. Cantores rotulados como “românticos”, especialmente Dick Farney e Lucio Alves, lembrados como “precursores” pelos bossa-novistas, marcaram época nesse período. Compositora e cantora cercada de grande respeito, Dolores Duran era mestre no *scat singing*.¹¹

Simultaneamente, Os Cariocas, um dos emblemas da Bossa Nova, já em 1948 esmeravam-se na ousadia de harmonizações dissonantes desde suas duas primeiras gravações, o samba-canção “Nova ilusão” e o samba “Adeus, América”. Reprocessando elaborações de grupos vocais norte-americanos (notadamente os Modernaires e os Pied Pipers), eles se consagrariam, na opinião de muitos críticos e apreciadores de música, como o mais criativo conjunto vocal da história deste país.

O samba-canção expressava, como observou o crítico José Lino Grünewald, a internacionalização do samba “através do abandono da tipicidade dos instrumentos”, enquanto “o ritmo se adapta a orquestrações com predominância de cordas” (apud PARANHOS, 1990, p. 25). E essas influências “estranhas” e “estrangeiras”, incidindo sobre a perda de importância da percussão, iriam, obviamente, suscitar críticas: a reação ao samba-canção representou, sob diversos aspectos, a antessala da reação à Bossa Nova.

A atmosfera musical que imperava nas boates ficou sob a mira de muitos nacionalistas. Textos publicados na *Revista da Música Popular*, em sua breve existência (1954-1956), ilustram notavelmente bem o descontentamento que grassava em relação à situação reinante. Ary Barroso, um dos mais festejados compositores brasileiros, não tinha papas na língua. Para ele, uma palavra resumia tudo: “decadência”. E como isso era passível de constatação? Ele enumerava seus argumentos:

2. Antigamente não havia “acordes americanos” em samba. [...] 3. Antigamente não havia “boites”, nem “night clubs”, nem “black tie” [...] 4. Antigamente não havia “fans-clubs” [...] 5. Antigamente as orquestras [...] eram bandas autênticas [...] 9. Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra... 10. Decadência! Decadência! Decadência!” (BARROSO, 1955, p. 463).

Proliferou uma espécie de samba de uma nota só nas críticas encampadas pela revista. Cláudio Murilo (1954, p. 35), outro insatisfeito, ao deplorar o que designava como “espírito de imitação”, era curto e grosso: “Positivamente, o músico brasileiro está com espírito de imitação. [...] No Brasil, toca-se ‘be-bop’, toca-se ‘cool’ e difundem-se as duas coisas”.

Se o quadro que se desenhava era desalentador, segundo esses porta-vozes do nacionalismo musical, o pior consistia em os brasileiros se deixarem enganar, comprando gato por lebre. Em outras palavras, em vez do “puro” e “verdadeiro” *jazz*, aquele que remetia

¹¹ Dois exemplos, entre outros tantos: no registro do samba-canção “Fim de caso”, Dolores Duran exibia o seu domínio vocal das improvisações jazzísticas, tipo *scat singing*, do mesmo modo como na rumba “Ave Maria Lola”. Sobre Dolores Duran, ver MATOS, 1997.

ao início do século, produzido pelos negros de New Orleans, eles teriam embarcado na canoa furada do “pseudojazz” (o *bebop* e o *cool jazz*), uma descaracterização do *dixieland*. Essa posição era explicitamente assumida pelos dois críticos que, em momentos distintos, atuaram como diretores da seção *Jazz* da *Revista da Música Popular*, José Sanz (1954, p. 60-81; 1955, p. 378-379) e Marcelo F. de Miranda (1955, p. 602-604).¹² Ressalve-se que Jorge Guinle (1956, p. 706-707), um cultor do *jazz*, que colaborava com esse periódico, não partilhava dessas convicções, nem sequer das de Lucio Rangel; ele era, porém, uma voz solitária nesses assuntos.

4 | PROPOSTA DE ARMISTÍCIO

O debate que girava ao redor da música popular iria se acirrar alguns anos mais tarde. Enquanto isso, já com a Bossa Nova na praça, provocando furor, um baiano, compositor e humorista, Gordurinha (por conta de sua magreza...), unia sua verve ao talento do paraibano Jackson de Pandeiro. Em 1959 ambos deram à luz o samba (sambaião, samba-roque ou o que for) “Chiclete com banana”. Com toda a sua carga de humor, eles conceberam um desafio aos gringos que, na verdade, era uma proposta de convivência musical amistosa:

Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim:
Turururururi bop-bebop-bebop
Turururururi bop-bebop-bebop
Turururururi bop-bebop-bebop

Eu quero ver a grande confusão
Turururururi bop-bebop-bebop
Turururururi bop-bebop-bebop
Turururururi bop-bebop-bebop

¹² Quanto aos discursos sobre o *jazz* e a cena musical de Copacabana da década de 1950, ver ainda SARAIVA, 2008.

Olha aí, o samba-rock, meu irmão
É, mas em compensação
Eu quero ver um boogie-woogie
De pandeiro e violão
Eu quero ver o Tio Sam
De frigideira
Numa batucada brasileira

Com muito molho, como que a exalar o tempero da Paraíba e da Bahia, a cozinha rítmica da gravação funde, na prática, chiclete (o *bebop* e o *boogie-woogie*) com a banana da terra (o samba e o baião, gênero que se difundiu enormemente pelo Brasil desde a segunda metade da década de 1940, capitaneado por Luiz Gonzaga), acrescentando pitadas de *rock* e de *scat singing* à moda da casa. Essa composição era uma falsa peça da artilharia musical nacionalista, como se percebe. Acenava, isso sim, com uma abertura para o diálogo artístico com gente de outras terras.

Não por acaso o tropicalista Gilberto Gil a regravou, em 1972, à semelhança do que fizera Caetano Veloso, em 1967, ao reaclimatar, numa perspectiva internacionalista, a nacionalista “Yes, nós temos bananas”.¹³ Tinhorão e outros mais tinham tudo para ver nisso as artes do tihoso. Estava tudo perdido! E a perdição tinha nome e sobrenome: Bossa Nova. Com ela, como uma nódoa aparentemente irremovível, a sombra tenebrosa do *jazz* continuaria a pairar sobre os destinos da música popular brasileira. Mas tal fato, enfim, como procurei evidenciar ao longo deste trabalho, não era exatamente uma novidade senão para os desavisados.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARROS, Orlando de. 2001. **Custódio Mesquita**: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de Janeiro: Funarte/Eduerj.

BARROSO, Ary. 1955. Decadência. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 463, set. (edição em fac-símile).

BHABHA, Homi. 1990. **Nation and narration**. London: Routledge.

BESSA, Virgínia de Almeida. 2010. **A escuta singular de Pixinguinha**: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda.

13 Nesse registro, com arranjos de Rogério Duprat reambientando a canção nos moldes do *dixieland*, verifica-se, ao fim e ao cabo, uma demolição sonora da letra, que encena a exaltação do Brasil. O discurso nu de palavras fala mais alto e sepulta, no caso, o discurso literal: o nacionalismo vai para o ralo.

BLANNING, Tim. 2007. **The pursuit of glory**: Europe 1648-1815. Londres: Penguin.

_____. 2011. Orgulho e preconceito nacional. In: **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, p. 246-255.

CASTRO, Ruy. 2007. Hey-baba-re-bop! Quando o samba foi para a cama com o boogie-woogie. In: **Tempestade de ritmos**: jazz e música popular no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, p. 370-377.

_____. 2015. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras.

CAZES, Henrique. 1999. **Choro: do quintal ao Municipal**. 2. ed. São Paulo: Editora 34.

CORDEIRO, Cruz. 1928-1929. Comentários sobre “Lamentos”, “Carinhoso” e “Gavião calçado”. **Phono-Arte**, Rio de Janeiro, nov./1928, jan./1929 e fev./1929.

DIDIER, Aluísio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996.

FITZGERALD, F. Scott. 2003. **Este lado do paraíso**. São Paulo: Cosac & Naify.

GILLER, Marília. 2013. **O jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra “O sabiá”, fox trot shimmy de José da Cruz**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPR, Curitiba.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. 2005. **Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Universidad Católica de Chile.

GUINLE, Jorge. 1956. Jazz: críticos e estilos. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 706-707, jun. (edição em fac-símile).

HOBBSAWM, Eric J. 1991. **História social do jazz**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

IKEDA, Alberto I. 1984. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. **Revista Comunicações e Artes**, São Paulo, v. 13, p. 111-124.

LABRES FILHO, Jair Paulo. 2014. **Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920**. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói.

MARTINS, Luiza Maria Braga. 2014. **Os Oito Batutas**: história e música brasileira nos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. 1990. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Linha Gráfica/UnB.

MELLO, Zuza Homem de. 2017. **Copacabana**: a trajetória do samba-canção (1929-1958). São Paulo: Editora 34/Sesc.

MENDÍVIL, Julio. 2016. La música y el nacionalismo. In: **En contra de la música**: herramientas para pensar, comprender e vivir las músicas. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 91-98.

MIRANDA, Marcelo F. de. 1955. Os “blues”. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 602-604, nov.-dez. (edição em fac-símile).

MOURA, Gerson. 1984. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense.

MURILO, Cláudio. 1954. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 35, set. (edição em fac-símile).

PARANHOS, Adalberto. 1990. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul.-dez.

_____. 1999. O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: TORRES, Rodrigo (ed.). **Música popular en América Latina**. Santiago de Chile: Fondart, p. 193-232.

PUJOL, Sergio. 2004. **Jazz al sur**: historia de la música negra en Argentina. Buenos Aires: Emecé.

Revista da Música Popular: coleção completa em fac-símile – setembro-1954 – setembro-1956. 2006. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi.

RUIZ, Roberto. 1984. **Araci Cortes: linda flor**. Rio de Janeiro: Funarte.

SANS, José. 1954. Gato por lebre. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 60-62, set. (edição em fac-símile).

_____. 1955. Jazz & champanhota ou o colibri e a flor, **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 378-379, maio-jun. (edição em fac-símile).

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. de (Nirez). 1982. **Discografia brasileira 78 rpm**: 1902-1964, vols. 2 e 3. Rio de Janeiro: Funarte.

SARAIVA, Joana. 2008. Da influência do *jazz* e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia. **Leituras sobre a música popular**: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras/PPGSA-UFRJ/PUC-Rio, p. 83-97.

SEVCENKO, Nicolau. 1998. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 3: República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 513-619.

SILVA, Francisco Duarte; GOMES, Dulcinéa Nunes. 1988. **A jovialidade trágica de José de Assis Valente**. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte.

SINIMBÚ, Renato Pinheiro. 2019. **Os jazzes de Igarapé-Miri: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – UFPA, Belém.

SCHWARZ, Roberto. 1987. Nacional por subtração. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 29-48.

TINHORÃO, José Ramos. 1966. Marcha e samba. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 8, jul.

_____. 1986. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. 5. ed. São Paulo: Art.

TOTA, Antonio Pedro. 2000. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras.

VENEZIANO, Neyde. 1991. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Editora da Unicamp/Pontes.

WILLET, John. 1967. **O teatro de Brecht: visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

“Adeus, América” (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948.

Antonio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos. CD Revivendo, s./d.

“Ave Maria Lola” (Sergio G. Siaba). Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959.

“Boogie-woogie na favela” (Denis Brean), Ciro Monteiro. 78 rpm Victor, 1945.

“Boogie-woogie não é samba” (Hélio Sindô), Hélio Sindô. 78 rpm Continental, 1945.

“Brasil pandeiro” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1941.

“Brigamos outra vez” (José Maria de Abreu e Jair Amorim), Orlando Silva. 78 rpm Odeon, 1945.

“Carinhoso” (Pixinguinha), Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. 78 rpm Parlophon, 1928.

“Chega de saudade” (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958.

Chega de saudade. João Gilberto. LP Odeon, 1959.

“Chiclete com banana” (Gordurinha e Jackson do Pandeiro), Jackson do Pandeiro. 78 rpm Columbia, 1959.

_____. Gilberto Gil. *Expresso 2222*. LP Philips, 1972.

“Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Dick Farney. 78 rpm Continental, 1946.

“Doutor em samba” (Custódio Mesquita), Mário Reis. 78 rpm Victor, 1933.

“Eu gosto da minha terra” (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1930.

“Eu, você e mais ninguém” (José Maria de Abreu e Saint-Clair Sena), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1942.

“Fim de caso” (Dolores Duran), Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959.

“Gavião calçudo” (Pixinguinha), Patrício Teixeira. 78 rpm Odeon, 1929.

“Good-bye” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1933.

“Gosto mais do swing” (Lauro Maia), Quatro Azes e Um Coringa. 78 rpm Odeon, 1945.

“Influência do jazz” (Carlos Lyra), Carlos Lyra. *Depois do carnaval: o sambalço de Carlos Lyra*. LP Philips, 1962.

“Lamento” (Pixinguinha), Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. 78 rpm Parlophon, 1928.

“Momo-boogie” (Denis Brean), Linda Batista. 78 rpm RCA Victor, 1946.

“Mulher” (Custódio Mesquita e Sadi Cabral), Silvio Caldas. 78 rpm Victor, 1940.

“Nada além” (Custódio Mesquita e Mário Lago), Orlando Silva. 78 rpm Victor, 1938.

“Não tem tradução” (Noel Rosa), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1933.

“Nova ilusão” (Luiz Bittencourt e José Menezes), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948.

“Pesadelo” (Janet de Almeida e Léo Vilar), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1943.

“Yes, nós temos bananas” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Caetano Veloso. CS Philips, 1967.

CAPÍTULO 2

MUSICOLOGIA, RACIALIZAÇÃO E RENATO ALMEIDA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 29/12/2020

Jonatha Maximiniano do Carmo

UEMG/UFMG

Belo Horizonte/MG

<http://lattes.cnpq.br/1149322499074085>

RESUMO: O presente artigo apresenta um breve recorte da pesquisa em andamento, provisoriamente intitulada *Discurso sobre a mestiçagem na musicologia brasileira: Renato Almeida e as redes de sociabilidade*, com ênfase no artigo *Afrânio Peixoto romancista* (1921) publicado por Renato Almeida na *Revista do Brasil*. Argumenta-se sobre a articulação da *teoria do branqueamento e ideologia da mestiçagem* utilizadas por Renato Almeida na definição de “nossa nacionalidade” e “civilização” no referido artigo, e como isso transparece na sua definição de “nosso temperamento” ou “nossa cultura musical” em seu livro *História da Música Brasileira* (1926). Ao final, argumenta-se se a literatura que versa a respeito de música e sociedade brasileira ainda utiliza argumentos semelhantes.

PALAVRAS-CHAVE: Racialização. Musicologia. Renato Almeida e história da música brasileira.

MUSICOLOGY, RACIALIZATION AND RENATO ALMEIDA

ABSTRACT: The present article is a brief cut

of the ongoing research, provisionally entitled *Discourse on miscegenation in Brazilian Musicology: Renato Almeida and the sociability networks*, with emphasis in the article *Afrânio Peixoto romancista* (1921) published by Renato Almeida in *Revista do Brasil*. It is argued about the articulation of the whitening theory and miscegenation ideology used by Renato Almeida as a definition of “our nationality” and “civilization” in the referred article, and how this appears in his definition of “our temperament” or “our musical culture” in his book *História da Música Brasileira* (1926). In the end, it is argued whether the literature dealing with Brazilian music and society still uses similar arguments and explanations.

KEYWORDS: Racialization. Musicology. Renato Almeida and Brazilian music history.

1 | INTRODUÇÃO

Por que em pleno século XXI pesquisar os vínculos de Renato Almeida com os intelectuais que produziram um discurso racializado da identidade brasileira? Como relacionar essa racialização do discurso à leitura e estudo de uma *História da Música Brasileira* (1926), como a do musicólogo e folclorista Renato Almeida? Estas são provavelmente as questões mais relevantes que têm norteado a pesquisa de doutorado desenvolvida pelo autor na Escola de Música da UFMG, provisoriamente intitulada *Discurso sobre a mestiçagem na musicologia brasileira: Renato Almeida e as redes de sociabilidade*, sob a orientação da professora

Dr.^a Glaura Lucas.

O presente artigo apresenta um breve recorte da pesquisa em andamento, com ênfase para um artigo publicado por Renato Almeida na *Revista do Brasil* (1921) intitulado *Afrânio Peixoto romancista*. Neste artigo Almeida expõe senão uma das faces mais controversas do funcionamento tanto da teoria do branqueamento quanto da ideologia da mestiçagem: uma suposta superioridade cultural e moral como solução nacionalista e civilizatória.

Portanto, apresenta-se um paralelo entre a definição de Renato Almeida de “nossa nacionalidade” e “civilização” (ALMEIDA, 1921, p. 118), como utilizado no referido artigo, e como isso se traduz, obviamente, na escrita de sua *História da Música Brasileira*, quando ele conceitua “nosso temperamento” ou “nossa cultura musical” (ALMEIDA, 1926, p. 197-198). Ao final, argumenta-se se a literatura que versa a respeito de música e sociedade brasileiras ainda utiliza argumentos e justificativas semelhantes.

2 | PORQUE FALAR DE RACIALIZAÇÃO NO SÉCULO XXI

Primeiramente, há de se convir que raça não se trata de algo biologizado, como se existissem realmente seres humanos diferentes habitando o mundo. Deve-se ter em mente que raça, além de tudo, é um conceito que engloba especialmente questões sociais e culturais. Acrescenta o jurista e filósofo Silvio Almeida:

A noção de raça como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenômeno da modernidade que remonta aos meados do século XVI. Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas. (ALMEIDA, 2020, p. 24-25).

Raça, na perspectiva da ideologia da mestiçagem e da teoria do branqueamento, diz respeito principalmente a elementos **fenotípicos**, ou seja, características físicas daqueles tratados historicamente como **não-brancos**. Assim, raça é um indicador de desigualdade no Brasil, e desde fins do século XIX e início do século XX, ganhou grande destaque da intelectualidade brasileira a partir das discussões sobre a Abolição e, posteriormente, proclamação da República: a busca simbólica da identidade nacional.

A musicóloga Maria Alice Volpe argumenta que a *Teoria da obnubilação brasílica* de Araripe Júnior (1848-1911) foi influência importante na obra de Renato Almeida, funcionando como aspecto de “conformação da cultura” (VOLPE, 2008, p. 59), ou seja, determinante para uma interpretação identitária e estética, como é possível observar na seguinte citação de Renato Almeida (1926, p. 140): “[...] o artista é a somma imprevista de inúmeras qualidades e resíduos, como a percepção esthetica de cada povo transcende

da troca resultante entre o meio e o indivíduo, o que equivale dizer da adaptação do homem à terra”. Tratada como um determinismo geográfico-climático essa **mesologia**, dos parâmetros raça e meio, foi definitiva para a reflexão sobre a psique nacional. Roberto Ventura a este respeito acrescenta:

Araripe Júnior e Sílvio Romero se basearam no mesmo modelo naturalista e evolucionista. Ambos aplicaram à literatura os princípios de Hippolyte Taine e de Herbert Spencer, acrescidos da ideologia nacionalista, em que a nação é concebida como o resultado da progressiva transformação das matrizes europeias pela ação do meio ou da mistura das raças. (VENTURA, 1991, p. 37).

Partindo, portanto da observação desses aspectos mesológicos, a conclusão de Volpe se torna uma importante diretiva ao argumento que está sendo aqui desenvolvido: Renato Almeida estava “sintonizado com as teorias científicas da época”, o que nos direciona a “compreensão do solo epistemológico dos textos fundacionais da historiografia musical brasileira.” (VOLPE, 2008, p. 70).

31 REVISTA DO BRASIL, RENATO ALMEIDA E EMBRANQUECIMENTO MUSICAL

A *Revista do Brasil*¹, provavelmente um dos principais periódicos de circulação nacional a tratar do caráter cultural brasileiro, teve participação de importantes intelectuais. Foi resultado das transformações da imprensa nos fins do século XIX e início do XX e da profissionalização do ofício literário, que pautava vigorosamente as questões nacionais a partir de variadas áreas do saber, tendo São Paulo e o Rio de Janeiro como epicentros político-culturais de interpretação do mundo (LUCA, 1999).

Como aponta a historiadora Tânia de Luca, um importante elemento da *Revista do Brasil* (1916-1925) foi “pensar a nação” a partir da “questão do estatuto étnico dos habitantes”, pois essa era uma questão que “subordinava”, desde o início do século XX, “todos os demais aspectos da vida nacional” (LUCA, 1999, p. 132). Obviamente, a *Revista do Brasil* não estaria livre dos posicionamentos deterministas, como afirma a autora:

A intelectualidade presente no periódico foi gerada e nutrida em teorias deterministas, fossem elas de cunho racial, climático ou cultural, que invariavelmente terminavam por reafirmar a impermeabilidade de uma nação tropical e mestiça à civilização. Os nossos intelectuais do início do século XX estavam envoltos numa densa e complexa atmosfera de negatividade e foi a partir desse universo [...] que eles pensaram e agiram. (LUCA, 1999, p. 156).

No ano de 1916, Afrânio Peixoto (1876-1947) publica o compêndio *Minha Terra e Minha Gente*, “o primeiro manual escolar a enfrentar diretamente, como o título indicava, os

¹ Trata-se aqui da primeira fase, compreendida entre os anos de 1916-1925, tendo como proprietário Monteiro Lobato. Note-se também que a revista contava com colaboradores de outros países. (Cf. LUCA, 1999).

problemas de raça e do clima”, mas “a questão da raça, porém, foi, para ele, mais difícil de tratar” (SKIDMORE, 1976, p. 187-188). Posteriormente, fez várias publicações na *Revista do Brasil*, com temáticas envolvendo saúde pública – já que participava das discussões sobre os problemas sanitários do Rio de Janeiro – e educação.

No volume nº. 62 da *Revista do Brasil*, Renato Almeida publica o artigo *Afrânio Peixoto romancista* (1921) que trata de comentários sobre o livro *A Esfinge*, que como argumenta Thomas Skidmore, aborda a teoria do branqueamento a partir das “preocupações raciais da elite do Rio [de Janeiro]” (SKIDMORE, 1976, p. 90). Assim como Renato Almeida – este que destacou a contribuição tanto dos povos indígenas como de povos negros na construção da nacionalidade musical tripartite – Peixoto acrescentaria a teoria do branqueamento: “essas sub-raças tendem a desaparecer uma vez que a raça branca se reintegre na posse exclusiva da terra” (PEIXOTO, 1911 apud SKIDMORE, 1976, p. 90).

Retomando, assim, o referido artigo da *Revista do Brasil*, Renato Almeida, no primeiro parágrafo, utilizou-se do mesmo idealismo tropicalista que será o motivo condutor de sua *História da Música Brasileira* (1926), carregada de pessimismo e referência a tal **obnubilação brasílica** de Araripe Júnior (VOLPE, 2008):

Nós brasileiros somos um povo triste; [...] Quando nos divertimos é sempre com seriedade [...] Já têm os psicólogos procurado, e não sem razão, explicar o fenômeno pelo sangue das três raças que corre em nossas veias: o português, o índio e o negro, gente pouco alegre e muito melancólica. Vivemos, assim tarados, sem o riso franco do saxônico, nem o espírito ligeiro do francês, mas como que amuados, curtindo tristezas ancestrais, de uma saudade, de uma perseguição, de uma tortura. (ALMEIDA, 1921, p. 108).

Observa-se que Almeida já desenvolvia a tese da melancolia que serviu, sob aspectos muito semelhantes, ao mito da tristeza das três raças em Paulo Prado: “Luxúria, cobiça, melancolia. Nos povos, como nos indivíduos, é a sequência de um quadro de psicopatia: abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza” (PRADO, 2002, apud OLIVEIRA, 2014, p. 1098). A ideia de um ambiente que impacta psicologicamente o colonizador, somada ao caldeamento do sangue e ao momento histórico, é o principal elemento para a construção dos aspectos estéticos:

Um mundo de influências e interferências – o clima, o caldeamento de sangue, o cultivo e as condições de vida de lugar a lugar, tudo isso que a arte popular reflecte refrangendo no prisma de suas intenções, fez com que os cantores fossem variando dia por dia, contornando-se, modificando-se, mas sem perder o carácter básico e definitivo do rythmo. (ALMEIDA, 1926, p. 47).

É exatamente nessa perspectiva – do “tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p. 114) – que Almeida constrói sua narrativa no artigo da *Revista do Brasil*, onde externalizou os determinismos raciais de solução na mestiçagem e na teoria do branqueamento:

O Brasil precisa ser purificado, e a razão do progresso vir do sul para o norte é que, naquela parte do paiz, o sangue negro vae desaparecendo das veias brasileiras e uma raça, que não guarda reminiscência da escravidão e de suas torturas, desponta cheia de fé e ingenuidade, para a vida que adora. Por enquanto, teremos de soffrer a acção corruptora dos mulatos “na família, na sociedade, nas letras, na política, no trabalho, nas instituições, até que se disfarcem, se depurem, ou se misturem na raça branca”. (ALMEIDA, 1921, p. 119, grifo do autor).

Eis o mecanismo pessimista resultante da idealização do sujeito brasileiro, de uma identidade marcada por uma utopia identitária que se soluciona na mestiçagem, uma tábua rasa da identidade, ingênua e jovem. Esse recorte expõe o que Renato Almeida associaria em termos estéticos à construção tripartida de música nacional, como segue:

Os **rythmos africanos**, numerosos e riquíssimos, principalmente os instrumentaes, que não poderão deixar de ser um elemento de nossa música [...] **até hoje não influíram em nossa cultura**, salvo para inspirar um ou outro artista [...] como Alexandre Levy e Nepomuceno. Perduram elles em nossa música, nos sambas e cateretês, nas deliciosas cantigas do carnaval e nos batuques. No que nos herdaram os africanos e que os **mestiços souberam quebrar um pouco a violência**, tornando mais lânguida a melodia, portanto mais acessível ao **nosso temperamento**, há uma matéria musical prodigiosa, pela riqueza rythmica e pela variedade de timbres. (ALMEIDA, 1926, p. 197-198, grifo nosso).

Nesse trecho Renato Almeida descreveu de forma correlata uma ideologia da mestiçagem e da teoria do branqueamento como linha evolutiva cultural e musical brasileira, indo do ritmo afrodescendente ao mestiço, este que é o intermediador, até que se atingisse o estágio evoluído de uma arte e de uma cultura **nossa**. Complementa Almeida:

Mas, mesmo assim, é preciso notar que essas distincções não são perceptíveis à primeira vista, porque a **penetração recíproca é extraordinária**. Em toda a nossa mestiçagem – mulatos, mamelucos e cafusos – o rythmo tem dos três elementos, com uma predominante negra, uma influência maior, portuguesa, e uma menor, indigena. (ALMEIDA, 1926, p. 49, grifo nosso).

Desta forma, Almeida narrou o processo de personificação da brasilidade na música popular, na **nossa mestiçagem**, tendo o branqueamento, a música erudita, como resultante e para a qual os “motivos ardentes do canto popular servir[iam] para a grande construção de nossa arte” (ALMEIDA, 1926, p. 55).

4 | ALGUMAS CONSIDERAÇÕES (EM DIREÇÃO AO SÉCULO XXI)

A oposição entre a noção de música pura, autônoma, com significados em si mesma, de sua suposta contraface, a música popular, tratada como provinda de uma cultura estática e objetificada como fonte infinita para a construção de uma nacionalidade artística é recorrente na escrita musicológica brasileira, assim como Renato Almeida deixou

evidenciado em sua história da música.

O que ficou de boa parte dessa interpretação foi uma crença construída e enraizada de que uma hierarquia entre o cultural e o social – para ficar apenas nesses infinitos campos – viesse única e exclusivamente da questão racial brasileira e que isso seria um obstáculo praticamente intransponível para uma universalização artística nacional. Talvez, a música vista a partir de uma teorização sistemática e conteudista em muito se distanciou do aprofundamento no campo social dessa construção, dos comportamentos humanos construídos fora dos gabinetes desses intelectuais. Obviamente, muito dessa perspectiva foi posteriormente ampliada, especialmente ao longo dos anos de 1930, quando as culturas populares ganharam novas significações como bens da cultura imaterial e se tornaram política cultural de Estado.

Mas será que um olhar racializado tripartite da música (e aqui é possível acrescentar tanto o questionamento sobre música **no** ou **do** Brasil) ainda é verificável nos dias atuais? Ou melhor, será que os documentos históricos não teriam muito mais a mostrar em seus vestígios e indícios, proporcionando análises menos óbvias da música e sociedade brasileiras? Alguns exemplos no mínimo interessantes se encontram no livro *A construção do gosto: música e sociedade na corte portuguesa de D. João VI 1808-1821*, de Maurício Monteiro (2008).

Em parte de sua conclusão sobre a *construção do gosto musical*, o autor afirma:

Quando falo de uma construção de um gosto musical, tenho de pensar ainda em **melodia**, **harmonia** e **ritmo** [...] penso então no **melodismo indígena**, predominante pela sua cultura e pelo seus instrumentos; depois na verticalização musical e na harmonia, uma grande racionalização da música ocidental, que se vinha construindo desde o barroco. [...] Começa então o tal imbróglio que Debret percebeu, mas que ouvimos hoje como uma **mestiçagem cultural**. [...] outro elemento imprescindível é o **ritmo** e seus deslocamentos **afro americanos**. Talvez não se construísse de imediato esse gosto, mas ele veio paulatinamente sendo **entrecruzado** e isso é importante com a prática genuinamente de corte. (MONTEIRO, 2008, p. 321, grifo nosso).

Dos vários elementos detectáveis, destaca-se a representação musical brasileira que se “entrecruzou”, sem conflito e em eterno caldeamento e fusão: da máxima de que a música brasileira, assim como apontou Renato Almeida, seria o amálgama de ritmo de um lado, afrodescendente, e melodia e harmonia, de outro. Estas últimas, obviamente, demarcando esse lugar racionalizado e civilizado da construção musical erudita que se contraporía à redução ao caráter rítmico, da música popular, como se a música erudita não tivesse **ritmo** ou, hierarquicamente, este não fosse tão relevante... Com efeito, o que se destaca é essa linha evolutiva que se relaciona diretamente à ideologia da mestiçagem e teoria do branqueamento – como expostas no presente artigo – assim como elaborou Renato Almeida (1926, p. 32): “E no mestiço essas qualidades [as formas puras dos sons dos negros] se aprimoraram, ou antes se adaptaram melhor à alma nacional, perdendo um

pouco o batuque, para dar lugar à melodia langorosa e sensual”.

Em outro trecho, a forma com que Monteiro descreveu uma prancha de Debret (intitulada *Enterro de uma negra*), evidenciaria uma antítese à ideia de construção de um gosto musical racionalizado, como concluiu o autor: “O costume de utilizar a percussão era inerente às práticas africanas; quando não havia instrumentos construídos, uma caixa que fizesse **barulho** servia para dar o compasso do cortejo” (MONTEIRO, 2008, p. 137, grifo nosso). Acrescenta-se ainda que, nessa ambígua racialização do discurso, há a possibilidade de apontar uma incongruência da escolha editorial da fotografia de capa de seu livro (uma pintura de Debret intitulada “O velho Orfeu africano”, de 1826)...



Fig. 1 – Capa do livro de Monteiro (2008, p. 136), que em seu interior ganha a seguinte legenda: “O berimbau foi muito utilizado no Rio de Janeiro joanino e reunia grupos de negros para escutar os sons da África”...

...assim como o aceite das linhas do texto que se encontra no prefácio, intitulado *Labirintos sonoros tropicais* e repetido na contra-capa, de autoria do então maestro Júlio Medaglia:

[...] esse trabalho descreve a chegada de uma sofisticada estética musical em um mundo tropical, repleto de cobras e lagartos pelas ruas, estas imundas frequentadas por escravos – a maioria da população, diga-se de passagem – para os quais a música era um pouco mais que percutir tambor e murmurar alguns lundus. (MEDAGLIA, 2008, p. 13).

Enfim, como afirmaria o cientista social Rodney William, é possível concluir que “[...] a ideia de convivência pacífica e harmoniosa” - como as muito difundidas democracias social e racial brasileiras e que se refletem nesses trechos acima referidos - “de igualdade de condições e direitos, de pleno acolhimento das práticas tradicionais de negros e indígenas” são postas “no caldeirão cultural da misigenação e dos múltiplos sincretismos que caracteriza[riam] a brasilidade” (WILLIAM, 2019, p. 32). Uma brasilidade idealizada.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. Afrânio Peixoto romancista. **Revista do Brasil**, v. 62, p. 108–120, fev. 1921.

_____. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

ALMEIDA, Silvío. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

DE LUCA, Tânia. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

MEDAGLIA, Júlio. Labirintos sonoros tropicais (Prefácio). In: MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro - 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro - 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Cristiane. O discurso do excesso sexual como marca da brasilidade: revisitando o pensamento social brasileiro das décadas de 1920 e 1930. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.21, n.4, p.1093-1112, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3jcV3kX>> Acesso em: 30 jun 2020.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VOLPE, Maria Alice. A Teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e a “Symphonia da Terra”. **Música em Perspectiva**, Paraná, v. 1, n. 1, p. 58-71, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3i5e1bO>>. Acesso em: 10 set. 2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

CAPÍTULO 3

O MELODRAMA E A METAFICÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA *A ROSA PÚRPURA DO CAIRO* (1985), DE WOODY ALLEN

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 11/01/2021

Mariana Alice de Souza Miranda

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UFMS)
Campo Grande/MS
<http://lattes.cnpq.br/4703810780694966>

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise crítico-histórica da narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, a partir da crítica cultural materialista, tendo como base a teoria literária marxista de Terry Eagleton (2011) e a teoria da cultura de Fredric Jameson (1985; 1995). Retomamos as compreensões teóricas do melodrama e da metaficção na literatura através de Jean-Marie Thomasseau (2012) e Linda Hutcheon (2013), respectivamente, e para as teorias do cinema, utilizaremos os estudos de David Bordwell (1985; 2006), Ismail Xavier (2003; 2012) e Robert Stam (2013). Deste modo, verificamos que, a partir dos elementos melodramáticos e metaficcionalizados elaborados, a narrativa em questão critica a ideologia dominante que o cinema plasma e controla, ao mesmo tempo em que confere um sentido para a realidade humana.

PALAVRAS-CHAVE: *A Rosa Púrpura do Cairo*; crítica cultural materialista; melodrama; metaficção; Woody Allen.

MELODRAMA AND METAFICTION IN THE FILM NARRATIVE *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (1985), BY WOODY ALLEN

ABSTRACT: This work aims to perform a critical-historical analysis of the film narrative *The Purple Rose of Cairo* (1985), by Woody Allen, based on a materialist cultural critique, found on Terry Eagleton's (2011) Marxist literary theory and the Fredric Jameson's theory of culture (1985; 1995). We return to the theoretical understandings of melodrama and metafiction in the literature through Jean-Marie Thomasseau (2012) and Linda Hutcheon (2013) respectively, and for the theories of cinema, we will use the studies of David Bordwell (1985; 2006), Ismail Xavier (2003; 2012) and Robert Stam (2013). In this way, we find that, based on the melodramatic and metafictional elements elaborated, the narrative in question criticizes the dominant ideology that the cinema shapes and controls, while at the same time giving a meaning to the human reality.

KEYWORDS: *The Purple Rose of Cairo*; materialist cultural critique; melodrama; metafiction; Woody Allen.

1 | INTRODUÇÃO

A extensa carreira cinematográfica de Woody Allen pode nos conduzir a inúmeros tópicos de pesquisa, tanto na literatura quanto no cinema, visto que, além de cineasta, Allen também é escritor desde sua juventude quando, aos 18 anos, inicia sua carreira escrevendo esquetes cômicos para comediantes e nos anos seguintes, final dos anos 1950 e toda a década

de 1960, simultaneamente à sua profissão de comediante de *stand-up*, escreve roteiros para programas de comédia da televisão, peças de teatro, contos e roteiros de cinema.

Portanto, é inegável que seus filmes tenham elementos narrativos que dialogam com a literatura e com o próprio cinema, como por exemplo, a tragédia grega em *O sonho de Cassandra* (2007) e *Poderosa Afrodite* (1995), a comédia versus tragédia em *Melinda e Melinda* (2004), o teatro em *Tiros na Broadway* (1994), a literatura russa em *A última noite de Boris Grushenko* (1975), o expressionismo alemão em *Neblina e Sombras* (1991) e o *noir* em *O escorpião de Jade* (2001).

Em nosso trabalho, a partir da crítica cultural materialista, desenvolvemos uma análise crítico-histórica, no contexto da pós-modernidade, dos principais elementos constituintes da obra: o melodrama e a metaficção. Para isso, utilizar-se-á como base a teoria literária marxista de Terry Eagleton (2011) e a teoria da cultura de Fredric Jameson (1985; 1995), os estudos da metaficção de Linda Hutcheon (2013), enquanto para o cinema, temos os estudos de David Bordwell (1985; 2006), Robert Stam (2013) e Ismail Xavier (2003; 2012). É importante destacar que a teoria da narrativa e da literatura aliadas aos estudos específicos da linguagem cinematográfica produzem bons resultados sobre as análises de obras contemporâneas, uma vez que elas estão cada vez mais hibridizadas, além de sabermos que desde sua origem, o cinema se apropria de recursos literários.

Nossa hipótese é de que, apesar de Woody Allen valer-se de recursos narrativos já reificados da cultura de massa, como o melodrama e a metaficção, ele os atualiza de forma crítica e criativa, transformando-os em produtos da cultura contemporânea com alta relevância estética, diferenciando-os da maioria dos filmes comerciais da indústria hollywoodiana, além de ajudar a compreender a metaficção como uma estratégia narrativa característica do pós-modernismo. Por fim, a ambiguidade da narrativa nos leva a uma leitura crítica e reflexiva da instituição cinematográfica enquanto força alienadora sobre o imaginário do espectador.

A princípio de elaboração, o crítico marxista inglês Terry Eagleton, propõe que a análise crítica de uma obra tem por objetivo “compreender as formas, estilos e significados como produto de uma História específica” (2011, p. 15). Deve-se entender que a organização social é condicionada pela produção da vida material, ou seja, pelo conjunto das relações de produção de uma determinada sociedade cuja definição corresponde ao conceito de base econômica ou infraestrutura. A partir da infraestrutura, ergue-se a superestrutura que corresponde a “certas formas jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica” (2011, p. 18). Em outras palavras, a política, as manifestações artísticas, a filosofia, a ciência dependem da base material, de modo que se desenvolvem em função dos interesses das classes dominantes. Portanto, a arte faz parte da ideologia de uma sociedade cujas ideias dominantes são as ideias da sua classe dominante.

À vista de que nosso objeto de análise é uma narrativa fílmica, podemos considerar

que o cinema faz parte da superestrutura da sociedade, visto, assim, como uma instituição ideológica, ou seja, como possuidor de formas definidas de consciência social cuja função é legitimar o poder e as ideias da classe dominante que detém os meios de produção econômico. Deste modo, as ideias dominantes de uma determinada sociedade são percebidas de forma naturalizada ou podem até nem serem percebidas. Portanto, como afirma Eagleton, compreender a arte:

significa, antes de tudo, compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam – relações que surgem não apenas em 'temas' e 'questões', mas no estilo, ritmo, na imagem, qualidade e forma. Mas também não entenderemos a ideologia a não ser que compreendamos o papel que ela desempenha na sociedade como um todo – como ela consiste em uma estrutura de percepção definida e historicamente relativa que sustenta o poder de uma classe social específica (2011, p. 20).

A fim de situarmos o contexto cultural no qual nosso objeto de análise foi produzido, levaremos em consideração o pensamento de Fredric Jameson sobre a pós-modernidade, período no qual ocorreu a transformação da cultura em economia e da economia em cultura. A produção cultural foi absorvida pela produção de mercadorias em geral, cujas inovações estéticas passaram a ter uma função essencial ante a necessidade da produção de novos bens culturais. De acordo com Jameson (1985, p. 17), “novos traços formais na vida cultural correlacionam-se com um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica” – a sociedade de consumo. Assim, novos estilos de filmes comerciais “merecem ser citados como variedades do que se pode chamar pós-modernismo” (ibid., p. 16), cujos autores pós-modernos se apropriam de produtos da indústria cultural, já reificados, de modo que os limites entre a alta cultura e a cultura de massa se dissolveram.

Para Jameson (1995, p. 14), deve-se abordar esses fenômenos de forma histórica e dialética, uma vez que essa “aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo”.

Ao buscar compreender as estratégias narrativas utilizadas por Woody Allen em *A Rosa Púrpura do Cairo*, poderemos entender melhor a metaficção como característica do pós-modernismo, ao mesmo tempo em que o melodrama pode ser lido de modo crítico e criativo, mesmo que seja um gênero solidificado no imaginário cinematográfico.

2 | O MELODRAMA COMO GÊNERO CLÁSSICO HOLLYWOODIANO

De modo geral, o melodrama clássico tem como característica principal três personagens: o vilão, o herói e a vítima. Durante toda a diegese, a vítima é enfraquecida por diversos obstáculos que a impedem de triunfar, até que um milagre divino se manifesta a seu favor e que aniquila e/ou castiga o culpado. Assim afirma Thomasseau:

Com efeito, a imaginação e as variações do imaginário melodramático, entre os mais ricos da literatura, estão inteiramente a serviço do tema da perseguição, tema de ressonâncias fáusticas que representa a luta das forças do bem e do mal no teatro do mundo e no palco do melodrama. No último ato, a justiça imanente acaba sempre por ter a última palavra, no sentido estrito e no figurado, já que a maior parte dos melodramas termina com uma máxima moral. Tudo é acaso no melodrama, mas acaso enquanto 'contingência radical' como dizem os filósofos (Lefebvre), dirigido por uma potência metafísica que age na maior parte do tempo sob o nome de Providência e que alguns personagens chamam Deus (2012, p. 36).

As personagens no melodrama têm características específicas pré-determinadas, portam valores morais particulares, de modo que a aparência física do ator pode, também, ajudar na identificação da sua função dramática. Conforme Thomasseau (2012, p. 39)., “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamento e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis”. Ademais, ao ocasionar uma ruptura com a escrita tradicional do teatro, o melodrama elegeu uma linguagem puramente cênica, o que aumentou a preocupação com a representação espetacular das tramas, exigindo maiores referências locais e históricas.

À luz dos estudos do teórico de cinema David Bordwell (1985) sobre o cinema clássico hollywoodiano, é a partir da segunda década do século XX que o cinema começa a se organizar de forma industrial ao estipular a divisão do trabalho e a especialização de funções como diretores, produtores, roteiristas, figurinistas, etc. É nessa mesma época que a narrativa hollywoodiana dita clássica começa a tomar forma, na qual a principal mudança ocorreu na relação entre o espectador e o filme, da forma fílmica com seu estilo.

Conforme o ensaísta italiano e historiador de cinema Antonio Costa (1987, p. 65), essa supremacia de Hollywood dentro da economia cinematográfica é consequência do êxito dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial e da política de produção, que atuava sob uma forte concentração monopolista de poucas sociedades individuais que tinham o controle dos três setores que estruturam a indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição – o *studio system*. Nas palavras de Antonio Costa:

Naturalmente, o *studio system* não é apenas uma particular forma de integração entre diversos setores da indústria, mas representa também um método preciso de organização do trabalho destinado à maximização dos lucros através de uma exploração optimal dos recursos. Isso comporta uma rígida divisão do trabalho e uma total subordinação de todos os componentes da produção (diretores, atores, roteiristas, etc.) à figura do produtor (1987, p. 66).

Intimamente integrado a esse sistema, encontrava-se o *star system* e o sistema de gêneros, no qual aquele valia-se do estrelismo dos atores como forma de impulsionar a publicidade do produto fílmico, enquanto este era um instrumento eficiente na diferenciação dos produtos, o que facilitava a escolha do filme a ser consumido pelo público. Desta forma,

as estrelas do cinema fixavam seus papéis a um determinado gênero – como os exemplos de Fred Astaire e Ginger Rogers nos musicais dos anos 1930, Humphrey Bogart nos filmes de *gangsters* dos anos 1940, Audrey Hepburn e Marilyn Monroe nas comédias românticas dos anos 1950 e 1960 e James Stewart nos filmes policiais de Alfred Hitchcock.

Já nas décadas de 1930 e 1940, com o advento do cinema sonoro, o cinema hollywoodiano vive a sua “era de ouro”, época em que o melodrama encontra nas formas dos musicais e das comédias românticas o alicerce para a sua sobrevivência dentro das narrativas cinematográficas, tornando-se o gênero clássico hollywoodiano. O público foi atraído pelo cenário glamourizado, pelas atuações e figurinos dos atores, pela temática do amor e pelo sentimentalismo enfatizado através da música que acompanha e antecipa as ações das personagens, propiciando um terreno para a consolidação do melodrama dentro da narrativa hollywoodiana. Em geral, o público foi motivado pelo espetáculo.

David Bordwell (1985, p. 12) analisa estruturalmente a narrativa clássica, denominando-a como um “cinema excessivamente óbvio”, pois, é composta, historicamente, a partir de certas normas que podem operar em diferentes níveis. Em primeiro lugar, ela deve ser lógica, ou seja, deve haver a definição dos acontecimentos, o paralelismo entre esses acontecimentos e suas relações causais, além da representação do tempo e do espaço.

Os traços psicológicos dos personagens são claramente identificados e consistentes, afirmados pelo discurso da personagem e/ou por sua característica física (daí a importância da *star-system* em selecionar um ator cuja aparência ajude nessa identificação), pois eles servem como uma motivação para que a personagem ultrapasse seus obstáculos e atinja seu objetivo. Característica esta emprestada do melodrama teatral do século XIX (BORDWELL, 1985, p. 15-16).

Geralmente, usa-se poucos personagens e duas linhas de ação distintas, porém interdependentes, cujo evento central é o romance heterossexual e o segundo um outro tipo de atividade que fornece um objetivo para o personagem principal, o que dá continuidade à corrente de causa-e-efeito e para que o clímax da história se aproxime. A linearidade da narração clássica pode ser explicada desta maneira:

Cada cena apresenta etapas distintas. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (frequentemente por meio de um ‘gancho de diálogo’) (BORDWELL, 2005, p. 281).

O acompanhamento musical extradiegetico é outro fator importante para a narração clássica. Desde os melodramas do século XVIII, a música assume um papel fundamental, intensificando as ações dramáticas no palco. No cinema, ela é usada para esse mesmo propósito, além de reforçar a própria autoconsciência da narrativa, pois a música só serve em benefício ao espectador. Anatol Rosenfeld confere um caráter poético à função da música em relação às personagens: “Ela [a música] munia-os [os personagens] da terceira dimensão, dava-lhes fundo e plástica, humanizava-os e transmitia-lhes o sopro divino, a alma de que careciam” (2013, p. 124).

A sucessão de planos feita pela montagem pode passar despercebida pelo espectador, pois ela corresponde aos movimentos normais da atenção fornecendo, assim, ao espectador a ilusão da percepção real (MARTIN, 2007, p. 137) cuja impressão de realidade é uma parte constituinte da ideologia produzida pelo dispositivo cinematográfico e o que chamamos de “transparência”, isto é, um apagamento dos traços da construção fílmica. De acordo com Ismail Xavier: “Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico ‘objetivo’, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação” (2012, p. 24).

Podemos enxergar o melodrama, então, como um gênero facilmente orientado para a reprodução devido às suas regras de composição e por sua aceitação pelo grande público, desde as suas origens no teatro até a sua apropriação pelo cinema, relacionando-se diretamente com o sistema de gêneros da indústria hollywoodiana e tornando-se um aspecto fundamental da indústria cinematográfica. O historiador de cinema Antonio Costa confirma:

No caso dos filmes hollywoodianos, ao contrário, a pura e simples etiqueta de gêneros como western, musical, gangster, etc., não só funciona muitas vezes como indicador de nacionalidade, mas orienta claramente o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia; e isso independentemente do fato de que as assinaturas sejam de John Ford, Vincente Minnelli ou Nicholas Ray. Mesmo que se trate de filmes produzidos depois do fim da ‘idade de ouro’ de Hollywood, eles farão sempre referência à tipologia dos gêneros estabelecida naquela época, para reproduzi-la em seus mecanismos básicos, apesar de vistosas modernizações tecnológicas, ou para transgredi-la com intenções de desmistificação ou para visita-la com nostalgia (1987, p. 94).

3 | A METAFICÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

O prefixo meta-, de acordo com o dicionário Priberam¹, tem origem na palavra grega *metá*, que significa “no meio de, entre, com”. Na língua portuguesa, dois de seus possíveis significados recaem na reflexão sobre si mesma (metalinguagem) e na transcendência do

¹ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/meta>. Acesso em: 30 set. 2018

objeto físico (metafísica). Portanto, pode-se considerar que a metaficção transcende o seu próprio espaço diegético e reflete sobre si mesma.

É certo que desde *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, a metaficção é reconhecida e utilizada como estratégia narrativa na literatura como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello e o recente e laureado com o prêmio Goncourt *Baseado em fatos reais* (2015), de Delphine de Vigan, e, também, no cinema como em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles; *A Doce Vida* (1960), de Federico Fellini e *A Noite Americana* (1973), de François Truffaut, só para que lembremos de alguns.

Desta feita, é na pós-modernidade que a metaficção ganha forte notoriedade pela sua recorrência. Apesar de receber, na sua maioria, críticas negativas nos anos 1970, devido às teorias sobre a morte do romance, nos anos 1980 ela já era aceita e institucionalizada, fazendo parte do processo de reificação dos objetos culturais, tornando-se uma mercadoria bem assimilada pela indústria cultural (JAMESON, 1995).

Para a crítica literária canadense Linda Hutcheon (2013), a metaficção é a forma de narrativas autoconscientes recorrentes após os anos 1960. Hutcheon propõe que a narrativa metafictional é narcisística e paradoxal, pois o foco incide sobre a própria narrativa e sobre o leitor, isto é, ela reflete, narcisisticamente, sobre si mesma e orienta-se para o leitor:

Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um 'outro' mundo ficcional, um completo e coerente 'heterocosmo' criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, no entanto, este fato torna-se explícito e, enquanto o leitor lê, ele vive num mundo no qual é forçado a reconhecer como ficcional. Por outro lado, paradoxalmente o texto também exige que ele participe, que ele se empenhe intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação. Esta atração bidirecional é o paradoxo do leitor. O paradoxo do texto é que ele é narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado para fora, orientado para o leitor (HUTCHEON, 2013, p. 7, tradução nossa).²

Para Hutcheon (2013, p.1, tradução nossa)³ a metaficção é uma “ficção sobre ficção, isto é, uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” e comenta que o gênero romance, desde o Romantismo (com o romance de formação – *Bildungsroman* e o romance de artista – *Künstlerroman*), foi se alterando gradualmente ao colocar o autor e o romance como conteúdo da obra até chegar no romance psicológico cuja unidade de ação foi substituída pela unidade de personalidade artística, na qual o narrador reflete sobre o significado da sua própria experiência criativa.

2 “In all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader”.

3 “[...] is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

Esta mudança proporcionou a transformação da forma em conteúdo e este processo de reflexão começou a solapar o realismo tradicional em favor de uma *mimesis* literária num nível mais introvertido. Hutcheon (2013, p.12, tradução nossa) afirma: “o escritor chama a atenção de seu leitor para a atividade de escrever como um acontecimento dentro do romance, como um acontecimento de igual importância em relação aos eventos da história que ele deveria estar contando”.⁴ O que importa agora é como a arte é criada e não somente o que ela cria.

Desta maneira, Hutcheon sugere que a metaficção é uma *mimesis* do processo, cuja importância se dá no processo imaginativo da criação artística. Baseando-se nas observações de que alguns textos são diegeticamente autoconscientes, os quais se apresentam como narrativa, e de que outros demonstram uma consciência de suas constituições linguísticas, mostrando-se como linguagem, Hutcheon (2013, p. 7) estipula duas formas para esses dois modos: o explícito e o implícito, no qual aquele “revela sua autoconsciência em tematizações explícitas ou alegorizações de sua identidade diegética ou linguística dentro dos próprios textos”⁵, enquanto neste “esse processo é internalizado, atualizado. Tal texto é autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente”⁶. Em vista do nosso objeto de análise, nos atentaremos em elucidar como funcionam os textos diegeticamente autoconscientes explícitos.

A autoconsciência e a autorreflexão na narrativa narcisista explícita devem ficar claramente evidentes através das alegorizações ou tematizações criadas dentro da própria narrativa, ou seja, a narrativa é consciente da sua condição como artefato narrativo, da sua construção de um mundo ficcional completo com ações e personagens e, também, exige que o leitor se empenhe na leitura do texto, que ele reconheça os códigos literários e que participe na criação desse universo ficcional.

A paródia possui um papel essencial na metaficção, pois ela desmascara velhas formas de textos que se tornaram óbvios demais e cria uma nova forma de ficção a partir da (re)escritura. Importante sublinhar que, para Hutcheon, a paródia é um modelo sério e válido, recusando a sua função ridicularizadora. Com o desnudamento dos sistemas ficcionais, o leitor identifica os elementos formais que constituem a narrativa e que outrora passavam despercebidos, pois já estava acostumado com o modelo convencional. Assim, novas demandas são feitas para que haja um envolvimento ativo do leitor para com o texto. O leitor, então, no ato de leitura, torna-se consciente do fato de que ele, além do escritor, também cria um universo ficcional e o código narrativo de fundo que fora parodiado ajuda na consciência deste fato. Para Hutcheon, o modelo paródico pode ser caracterizado como uma forma frequentemente explícita de narcisismo, tanto autoconsciente quanto

4 “The writer calls his reader’s attention to the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story which he is supposed to be telling”.

5 “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves”.

6 “In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious”.

autorreflexivo. Diante do que foi mencionado, há um espelhamento do processo de criação sobre o processo de leitura. Assim afirma Hutcheon sobre as duas formas de narrativas narcisistas:

O leitor é explicitamente ou implicitamente forçado a encarar sua responsabilidade em relação ao texto, isto é, em direção ao mundo romanesco que ele está criando através da acumulação dos referentes fictícios da linguagem literária. À medida que os romancistas atualizam o mundo de sua imaginação por meio das palavras, também o leitor – a partir dessas mesmas palavras – fabrica, de modo reverso, um universo literário que é tanto sua criação quanto a do romancista. Essa quase equação dos atos de ler e escrever é uma das preocupações que diferencia a metaficção moderna dos romances autoconscientes precedentes (HUTCHEON, 2013, p. 27).⁷

4 | O CINEMA DE WOODY ALLEN SOB A TÔNICA MELODRAMÁTICA E METAFICCIONAL

Antes de desvelar a inserção do melodrama e da metaficção na poética de Woody Allen, devemos entender o contexto histórico no qual seu cinema se insere. É na década de 1970 que seu trabalho ganha maior prestígio com as comédias românticas: o premiado filme *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) e *Manhattan* (1979). Desde os seus primeiros filmes como em *Sonhos de um sedutor* (1972), *O dorminhoco* (1973) e *A última noite de Boris Grushenko* (1975), pode-se notar referências ao culto de celebridades (Humphrey Bogart), a gêneros cinematográficos (a ficção científica) e à literatura russa, respectivamente. Diante disso, ampliar-se-á o panorama cinematográfico americano pós-1960 e, para isso, usar-se-á o estudo de David Bordwell (2006), no qual o autor propõe que as narrativas comerciais hollywoodianas pós-1960 ainda se beneficiam das premissas da narrativa clássica elaborada nas primeiras décadas do século XX.

No final dos anos 1960, uma nova cultura americana emergia: o público universitário começava a se interessar pelos filmes estrangeiros, por filmes *underground* – aqueles que fogem dos padrões comerciais – e pelo autorismo (ou teoria do autor), movimento estipulado pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinema*, tendo como um de seus criadores o crítico André Bazin e colaboradores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, entre outros, a qual estimulou a realização de filmes com estilos e temas reconhecíveis, com estética própria do diretor mesmo que alguns deles fossem subordinados pelos estúdios hollywoodianos, com principais destaques para os diretores Alfred Hitchcock e Fritz Lang (STAM, 2013, p. 103).

Temos, então, com base na influência do cinema europeu moderno, os *art films* da

⁷ “The reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary language. As the novelists actualizes the world of his imagination through words, so the reader-from those same words-manufactures in reverse a literary universe that is much his creation as it is the novelist’s. This near equation of the acts of reading and writing is one of the concerns that sets modern metafiction apart from previous novelistic self-consciousness”.

chamada Nova Hollywood, um cinema que concilia os métodos clássico e moderno através de uma perspectiva crítica sobre as temáticas americanas, no qual o filme *Bonnie & Clyde* (1967), de Arthur Penn, marca a inauguração desta produção cujo auge adveio com os filmes de Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese dos anos 1970. Apesar disso, os *art films* entraram em declínio econômico com o apogeu dos filmes *blockbusters* (MASCARELLO, 2012, p. 346).

Deste modo, surgiu uma nova geração de cineastas dispostos a trabalhar com gêneros já consagrados para o público de massa e estimulados a usufruir dos efeitos visuais. Ocorreu, então, nos anos 1970, a remodelação da indústria hollywoodiana com a explosão dos filmes *blockbusters* sobretudo *Loucuras de verão* (1973) e *Guerra nas estrelas* (1977), de George Lucas e *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg. Diante de uma geração de jovens influenciados por histórias em quadrinhos e pela televisão, observa-se a ascensão de gêneros como o horror, a fantasia e a ficção científica. As produtoras independentes também prosperaram como a Orion Pictures (1978-1997), produtora e distribuidora da maioria dos filmes de Woody Allen.

A reformulação do cinema hollywoodiano no período pós-moderno encontrou apoio no surgimento de novos cineastas da Nova Hollywood que, influenciados pela tradição da narrativa clássica e pelo cinema de arte europeu, reciclaram as convenções da era clássica e, posteriormente, nos *blockbusters* com as narrativas repletas de misturas de gêneros e com citações sobre a cultura *pop* e midiática, refletindo o novo tipo de vida social da sociedade de consumo.

A partir disso, percebe-se que o cinema de Woody Allen se insere no período pós-moderno cujos autores se apropriaram de produtos da indústria cultural, mesclando-os com formas tradicionais de arte do período moderno. Portanto, como mencionado acima, desde seus primeiros filmes até os mais recentes como *Match Point* (2005), *Meia noite em Paris* (2011) e *Roda gigante* (2017), o diretor, através principalmente da paródia e ironia, vale-se frequentemente de intertextualidade explícita com obras literárias, gêneros, autores, diretores e outros tipos de arte, o que potencializa a ocorrência da metaficção, além de, muitas vezes, compor as narrativas com base na estética melodramática das comédias românticas.

5 | A ROSA PÚRPURA DO CAIRO

A narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) se passa em uma pequena cidade de Nova Jersey e com ambientação no período da Grande Depressão dos Estados Unidos, em meados da década de 1930. O enredo se desenvolve em torno da vida de Cecília (Mia Farrow), uma garçonete obcecada pelos filmes e celebridades da era de ouro de Hollywood e que vive uma vida financeira e doméstica difícil. Seu marido, Monk (Danny Aiello), desempregado e alcólatra, suga a fragilidade de Cecília, mostrando-se agressivo,

além de a trair constantemente de forma explícita e gastar o dinheiro ganho por Cecília com jogos de azar. Por conseguinte, para fugir da sua árdua realidade, Cecília comparece ao cinema todos os dias para assistir ao filme “A Rosa Púrpura do Cairo”, um melodrama bem ao estilo firmado naquele período. A partir disso, algo inusitado acontece: Tom Baxter (Jeff Daniels), o herói do filme, consegue sair da tela de cinema, declara seu amor à Cecília e passa a viver no mundo real, não mais querendo retornar à tela, enquanto a trama do filme fica suspensa com os personagens esperando a volta de Tom Baxter para que, assim, eles possam continuar a narrativa.

A Rosa Púrpura do Cairo é um filme curto, com apenas 1h20min de duração. Nos primeiros 15 minutos, temos a apresentação das personagens. Sabemos que Cecília é obcecada pelos musicais, pelas vidas pessoais das celebridades, através dos diálogos com a sua irmã na lanchonete em que ambas trabalham. Bem como que seu marido é desempregado e alcohólatra, que a agride e que usurpa seu dinheiro para jogar com os amigos. E também que Cecília comparece ao cinema constantemente, pois ela conhece o dono e os funcionários do cinema e vice-versa, além de, muitas vezes, se distrair no trabalho por conta da sua fascinação pelo romantismo e pelo glamour hollywoodiano e, por fim, sabemos da sua vontade e dificuldade em ir embora de casa e abandonar seu marido. Aqui já podemos perceber certas características da narrativa clássica e do melodrama como a identificação dos personagens principais: o herói (Tom/Gil), a vítima (Cecília) e o vilão (Monk) cujos atributos físicos também ajudam nessa identificação e por meio da comunicabilidade da narrativa a partir dos diálogos entre os personagens; e a motivação psicológica da protagonista, o que afirma sua disposição para que ela alcance seus objetivos no decorrer da trama.

Depois que Cecília é demitida do emprego, ela frequenta o cinema todos os dias para assistir ao filme “A Rosa Púrpura do Cairo” (ARPC). Nessa cena, há a intercalação de planos entre Cecília assistindo ao filme (em cores) e do filme em tela cheia (em preto e branco), de modo que impele ao espectador para que distinga o mundo real do mundo fictício. Para que saibamos que Cecília assiste ao filme por vários dias seguidos, ocorre uma repetição de cenas da narrativa de ARPC, nos auxiliando na compreensão temporal da narrativa, outra característica fundamental da narrativa clássica hollywoodiana. É nesse momento que a estratégia metaficcional se evidencia, quando Tom Baxter, dentro da tela, olha para Cecília e inicia uma conversa com ela, maravilhado por ela sempre assistir ao filme no qual ele atua:



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 18:09min

Após, Tom consegue sair da tela, se declara à Cecilia e diz estar finalmente “livre de interpretar a mesma coisa duas mil vezes”, enquanto a trama de ARPC se suspende, com os personagens presos à tela, sem poderem continuar a narrativa até a volta de Tom. Desta maneira, há um ruptura dos limites entre realidade e ficção. À medida em que a trama de ARPC é interrompida, várias situações cômicas se desenrolam e, por consequência, desnudam o sistema narrativo e que são expostas ao espectador pela própria fala dos personagens: os personagens entram no tempo errado nas cenas, o possível desaparecimento/aniquilamento dos personagens caso desliguem o projetor do filme, a estabilidade do caráter do personagem e a crença de todos os personagens de que são eles próprios os protagonistas da história. Enquanto isso, Tom vive um *affair* com Cecilia, aprendendo a “ser real” e conhecendo o mundo. Desta forma, Tom presencia situações de conflito: o dinheiro que ele tem não corresponde ao dinheiro “real”; ele não sabe que para dirigir um carro precisa-se da chave; quando Cecilia o leva à uma igreja e pergunta se ele acredita em Deus, ela diz que Deus significa “a razão de tudo, do mundo, do Universo”, Tom remete aos roteiristas de ARPC; quando Tom e Monk brigam, Tom não se machuca; quando Cecilia e Tom se beijam e ele espera que a cena se escureça, ou seja, que ocorra uma *fade out* para que eles possam “fazer amor num lugar perfeito e reservado”.

Em relação ao público do cinema, alguns continuam a assistir ao filme normalmente mesmo sem a ação dramática e outros se revoltam com a paralização da história. Diante dessa confusão, a imprensa fica sedenta de novas manchetes, e o produtor do filme, que está em Hollywood, é acionado através do dono do cinema da cidade interiorana. Com medo de que esse problema traga prejuízos à produtora, o produtor ordena que Gil Shepard (Jeff Daniels), o ator que interpretou Tom, vá à pequena cidade e resolva a

situação convencendo Tom a voltar para o filme. Preocupado com sua reputação, Gil não consegue convencer Tom e, assim, procura ter um vínculo com Cecília. Mais tarde, Gil confessa seu amor por Cecília e pede para que ela fuja com ele para Hollywood. Cecília, então, fica dividida, pois deve escolher entre o real, que possui características humanas e, portanto, instáveis, ou o ficcional, estável e perfeito. Durante o tempo dessa indecisão, Tom leva Cecília para dentro de ARPC e ela experencia um pouco do glamour hollywoodiano. A participação de Cecília na narrativa faz com que aconteçam mudanças que ao mesmo tempo confundem e libertam os personagens, principalmente quando Tom resolve sair do enredo e levar Cecília para se divertir em Nova York (um dos locais onde se passa a narrativa de ARPC). Nessa cena, podemos perceber uma sucessão de planos típicos das narrativas clássicas cujas sobreposições de imagens indicam vários lugares pelos quais os personagens frequentaram, funcionando como representação espaço-temporal:



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h07min48s



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h07min57s

Após essa excursão de Cecília por Nova York, Gil aparece no cinema e ele e Tom argumentam sobre quem Cecília deverá escolher. Enfim, Cecília decide ficar com Gil, pois, por mais que ela “se sinta tentada, ela deve sempre escolher o real” e, afinal, assim ela poderia viver onde sempre sonhou. Cecília vai para casa, arruma suas coisas e volta para se encontrar com Gil na frente do cinema, porém o dono do cinema avisa-a que Gil já foi embora para Hollywood, que “logo que Tom Baxter retornou à tela, ele mal podia esperar para dar o fora e que foi quase o fim da carreira dele”. Há um corte que nos mostra uma cena de Gil no avião cuja expressão sugere que ele talvez possa ter se arrependido do que fez à Cecília. No final da cena de Gil, começa a tocar a música *Cheek to Cheek* na voz de Fred Astaire e um corte nos leva para um plano em tela cheia de Ginger Rogers e Fred Astaire no filme *O picolino* (1935), famoso musical clássico. Cecília, desiludida, se vê novamente em frente à tela do cinema, assistindo ao filme.

Para finalizar, a última cena de Cecília sozinha no cinema é de extrema relevância para nossa análise. A cena dura mais ou menos 2 minutos e intercala planos entre o primeiro plano de Cecília e planos de *O picolino*. Percebemos que a expressão de Cecília

diante da tela muda gradativamente de uma fisionomia triste e decepcionada para uma esperançosa cujos olhos “brilham”:



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h17min31s



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h17min50s



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h18min57s

Com esta última cena, podemos perceber uma espécie de ciclo que as narrativas clássicas possuem, uma vez que na primeira cena do filme também escutamos, mas extradiegeticamente, a música *Cheek to Cheek* que acompanha Cecilia observando, sob uma espécie de “transe”, o cartaz do filme de ARPC. Interessante observar que a letra dessa música corresponde ao estado mental de Cecilia, é um tema melódico que a caracteriza: “Céu, eu estou no céu, e o meu coração bate tão rápido que eu mal posso falar, parece que eu achei a felicidade que eu procurava, quando estamos dançando juntos de rosto colado; céu, eu estou no céu, e as preocupações que pairavam sobre mim durante a semana parecem ter desaparecido como a sorte de um jogador, quando estamos juntos dançando

de rosto colado”⁸. A trilha sonora do filme foi composta pelo pianista de jazz Dick Hyman⁹ que trabalhou em diversos outros filmes de Woody Allen. Pelas músicas serem compostas especialmente para o filme, notamos que há um acompanhamento musical gradual sob a história e que, às vezes, quase imperceptivelmente embala o espectador ao intensificar as ações dramáticas da narrativa, desde um jazz de ritmo rápido para as cenas mais cômicas e um jazz suave para as cenas românticas.

De modo geral, as cenas de *A Rosa Púrpura do Cairo* têm duração média de 2 a 4 minutos, o que corresponde com a média de duração das cenas dos filmes da era clássica hollywoodiana (BORDWELL, 2006, p. 57). A variação de planos confere ritmo à montagem cujos enquadramentos dos personagens, sempre colocando-os no centro do plano, variam entre os planos americano, médio e primeiro. Planos de conjunto e planos geral são utilizados com o propósito de o espectador situar os personagens em relação ao espaço. Devemos destacar a grande recorrência de planos médios e primeiros planos dos personagens que, como mencionado no começo deste artigo, enfatiza a expressão do personagem, atributo fundamental que Griffith desenvolveu para a emancipação do cinema em relação ao teatro e que o melodrama soube aproveitar tão bem.

Através de uma representação naturalista, a câmera narra de maneira onisciente e linear as situações, o que confirma as características essenciais da narrativa clássica: a corrente de causa-e-efeito e as representações do tempo e do espaço. Em relação à representação naturalista do filme hollywoodiano, Xavier discorre:

Tudo nesse cinema caminha em direção ao controle total da realidade criadas pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeira’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2012, p. 41).

Temos, também, duas linhas de ação: a tentativa de consagração do amor ideal e/ou impossível, principal marca do melodrama, e a fuga da dura realidade que Cecilia vive. A característica psicológica de Cecilia em abandonar seu marido e ir para Hollywood aparece do começo ao fim, servindo de motivo para o desenvolvimento de novos conflitos que devem ser resolvidos.

Em relação à metaficção, podemos classificar nosso objeto de análise como uma narrativa diegeticamente autoconsciente explícita, visto que os personagens assumem seus papéis e limites ficcionais explicitamente. Eles sabem que são criações ficcionais, que suas ações só acontecem desde que a narrativa se desenrole e de forma padronizada e repetitiva, ou seja, eles são conscientes das suas condições de identidade diegética

8 “Heaven, I’m in heaven, and my hearts beats so that I can hardly speak, and I seem to find the happiness I seek, when we’re out together dancing cheek to cheek. Heaven, I’m in heaven, and the cares that hung around me through the week seem to vanish like a gambler’s lucky streak, when we’re out together dancing cheek to cheek”.

9 Disponível em: <http://www.dickhyman.com/>. Acesso em: 09.out 2018.

e autorreflexivos, pois, diante dessa autoconsciência, eles refletem sobre si mesmos, sobre o próprio processo narrativo, a partir da tematização do melodrama parodiado. Nós, espectadores, somos então instigados, pelo desnudamento do sistema ficcional, a identificar o código de fundo – o melodrama embutido na estrutura da narrativa clássica hollywoodiana –, função essencial da paródia, a qual desvela sistemas convencionais. No entanto, o espectador só consegue tal empreendimento se ele é familiarizado com os procedimentos formais das artes literária e cinematográfica. Fato positivo dos filmes de Woody Allen é que se o espectador não reconhecer as referências artísticas presentes nos filmes, ainda assim se diverte com as situações do filme. Deste modo, Woody Allen consegue alcançar um público conhecedor da alta cultura, ao mesmo tempo em que atinge o público de massa.

A metaficção no filme também pode nos fazer refletir sobre a estética brechtiana no cinema, de modo que funciona como quebra da “quarta parede”, ou seja, uma rejeição ao *voyeurismo* e cria um espectador ativo que assiste à uma ficção de forma diferente, estimulando-o a perceber a arte através de uma perspectiva crítica. A metaficção serve, então, como ruptura da narrativa de caráter ilusionista e naturalista ao expor os efeitos de alienação dos dispositivos que produzem cultura, revelando sua condição não “natural” (STAM, 2013, p. 170). Como afirma Robert Stam:

Mesmo assumindo os prazeres da narrativa convencional, o cinema também poderia estimular o espectador a questioná-los, fazendo desse próprio questionamento algo prazeroso. Os filmes podem jogar com a ficção em lugar de descartá-las por completo; contar histórias mas também colocá-las em questão; articular o jogo do desejo e o princípio do prazer e os obstáculos à sua realização. [...] O inimigo não era jamais a ficção em si, mas as ilusões socialmente produzidas; não as histórias, mas os sonhos alienados (STAM, 2013, p. 173).

A Rosa Púrpura do Cairo foi um filme produzido e distribuído pela produtora independente, Orion Pictures, no ano de 1985, década em que os *blockbusters* e filmes-franquia dominavam o cenário hollywoodiano como *Star Wars: o império contra-ataca* (1980), *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida* (1981), *E.T. – O extraterrestre* (1982), *Os Caça-fantasmas* (1984), *O exterminador do futuro* (1984), *De volta para o futuro* (1985). Diante dessa renovação de gêneros que não eram tão comuns na era dos estúdios, como a ficção científica, a fantasia, o horror e os filmes de ação (BORDWELL, 2006, p. 52), a produção de Woody Allen se afasta dessas tendências, pois, normalmente, ele renova o melodrama – gênero que os artistas evitavam retomar devido à competição com outros gêneros mais aceitos (ibid., 2006, p. 56), parodiando-o e intelectualizando-o com referências literárias, cinematográficas, filosóficas, psicanalíticas, etc. Apesar de o diretor utilizar técnicas e recursos comuns dentre os campeões de bilheteria, como os efeitos visuais, ele os subverte, valendo-se deles para criticar a própria indústria cinematográfica: a sua força alienadora, que cabe tanto para o público da década de 1930 quanto para o

público da década de 1980 que voltaram em peso aos cinemas.

Podemos pensar *A Rosa Púrpura do Cairo* em relação com o indivíduo pós-moderno. Frente a uma sociedade em que a imagem é o ápice do processo de reificação gerado pelo sistema capitalista e o espetáculo como modelo da vida dominante (DEBORD, 2017, p. 38), Cecília aceita o ilógico como a ordem natural das coisas, ela prefere a tela do cinema e a considera mais real que sua própria vida.

Cecília encontrava nos filmes e musicais uma válvula de escape diante das mazelas de sua vida. A grande produção de musicais com o advento do cinema sonoro tem relação com o período da Grande Depressão. Anatol Rosenfeld discorre sobre a representação dos problemas sociais no cinema e a mudança da preocupação com os problemas ligados à classe operária para os da classe burguesa, em meados da década de 1920:

É que os produtores se convencem, aos poucos, de que uma boa parte do público se interessa mais pelos problemas dos bem-situados, problemas geralmente fúteis que distraem e divertem. Doravante, a função principal do filme americano não será mais a de interpretar a realidade, de abordá-la com maior ou menos honestidade, mas sim a de desviar a atenção do público dos problemas reais. Começou desta maneira o filme do sonho e da evasão em que se apresentam ambientes específicos das camadas superiores ou restritas que, embora mais ou menos reais, afiguram-se à grande maioria do público como momentos distintos e irreais (ROSENFELD, 2013, p. 180).

Para finalizar, concebemos a narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* como uma confirmação do que David Bordwell (2006) e Ismail Xavier (2003) sugeriram: a continuação da narrativa clássica hollywoodiana e do melodrama como ação dramática nos filmes da pós-modernidade. Através da mescla de alta cultura e cultura de massa, na qual temos a paródia, característica da arte moderna; e o melodrama e a metaficção como recursos reificados da cultura de massa, Woody Allen nos apresenta uma narrativa um tanto quanto pessimista em relação ao indivíduo do século XX, pois Cecília acredita que Gil Shepard possua sentimentos por ela, quando, na verdade, ele só estava preocupado com sua reputação e ambição em ser um astro de cinema. Ademais, a ambiguidade da narrativa pode nos fazer pensar em duas interpretações: uma perspectiva otimista quanto ao cinema ser um meio que proporciona um escapismo necessário devido à realidade ou uma crítica ao próprio cinema ante a sua força alienadora.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do cenário hollywoodiano pós-1960, consideramos que Woody Allen faz parte da geração de cineastas da Nova Hollywood, pois ele retoma gêneros, diretores, obras literárias. Por ser um diretor independente, com autonomia sobre suas narrativas, ele as atualiza de forma crítica e criativa como feito em *A Rosa Púrpura do Cairo*, diferindo-se, assim, das narrativas comerciais que circulam no cenário americano. Ao ser influenciado

pelo cinema europeu e pelo autorismo, o diretor fixa um estilo próprio. E, ao mesmo tempo, o público pode supor como a narrativa será desenvolvida e quais características estéticas estarão presentes em razão da retomada dos recursos melodramáticos.

Ao criticar a indústria cinematográfica através do desnudamento do sistema narrativo a partir da metaficção, Woody Allen revela o que está por trás do sistema, como é construída a ideologia moldada pelas produções cinematográficas, aumentando, dessa forma, a percepção do mundo no qual o espectador vive.

Deste modo, este trabalho tentou compreender os elementos melodramáticos e metaficcionais presentes em *A Rosa Púrpura do Cairo* em confluência com as narrativas pós-modernas, as quais se caracterizam pela pluralidade de gêneros, pela ironia, pela metalinguagem, a intertextualidade explícita. Além disso, cabe ressaltar a importância deste trabalho no sentido de ampliar a fortuna crítica de Woody Allen no Brasil, bem como divulgar o filme estudado que, apesar de ter sido bastante premiado, principalmente na Europa, ainda não é tão conhecido pelo grande público brasileiro.

REFERÊNCIAS

A ROSA Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Manaus (AM): Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda., 2010. 1 DVD (72 min).

BORDWELL, David; SINGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema:** Film style & mode of production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985. 506 p.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it:** story and style in modern movies. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Senac, 2005. Vol. 2. p. 277-301.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** Trad. Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** 2 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária.** Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative:** the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. **Novos Estudos,** CEBRAP, São Paulo, nº 12, p. 16-26, jun. 85.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. In: _____. **As marcas do visível.** Trad. João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: _____ (Org.). **História mundial do cinema**. Campinas: Papyrus, 2012. p. 333-360

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5 ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Data de aceite: 30/03/2021

Elisangela Miras

<http://lattes.cnpq.br/4007281675498953>

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo principal examinar a representação da mulher no cinema de Ana Carolina. Debruçando-se, mais detidamente, sobre *Das Tripas Coração (1982)*, buscando indicar os aspectos contemporâneos na linguagem cinematográfica, o estilo e o modo como a cineasta constrói o feminino neste filme. Teoricamente, o trabalho requisita teorias sobre cinema, obra da autora e a psicanálise freudiano-lacanianiana em torno do feminino. A primeira embasa a análise fílmica. A segunda, a análise das personagens mulheres. Acrescentam-se, a essas bases de apoio, outras, oferecidas por comentadores de Freud e de Lacan e, ainda, por estudiosos do cinema e da obra da cineasta. Em consonância com tais perspectivas, joga-se aqui com a hipótese de que, na figuração da mulher, apresentada neste filme, pode-se extrair a representação do gozo suplementar, por excelência um gozo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino, Psicanálise, Cinema.

DAS TRIPAS CORAÇÃO: A SUPPLEMENTARY JOUISSANCE

ABSTRACT: The main goal of this article is to examine the representation of women in Ana Carolina's cinema. Closely addressing the

movie *Das Tripas Coração (1982)*, indicating the contemporary aspects of cinematographic language, the style and the way how the film director builds the feminine in the movie. The theoretical framework encompasses cinema theories, the works of the author, and freudian-lacanian psychoanalysis around the feminine. The first frames the movie analysis. The second supports the analysis of female characters. This theoretical foundation is increased with other supportive theories offered by commentators of Freud and Lacan, as well as by experts in cinema and the movie director's works. The hypothesis, in conformity with such perspectives, is that from the movie figuration of women it is possible to draw the representation of the supplementary jouissance, a feminine jouissance par excellence.

KEYWORDS: Feminine, Psychoanalysis, Cinema.

UMA ANÁLISE

O filme *Das Tripas Coração* (Ana Carolina, 1982) conta a história de um interventor (Antonio Fagundes) que chega a um tradicional internato para meninas, que por problemas financeiros, está à beira da falência, e sua missão é fechá-lo. Ao chegar adiantado para a reunião com a diretoria, ele adormece e tem um sonho que se passa no último dia de funcionamento do colégio, a narrativa, então, se desenrola a partir do conteúdo do sonho e daquilo que se revela de desejo a partir das imagens oníricas.

É o segundo longa-metragem da cineasta Ana Carolina, de uma trilogia que abarca *Mar de Rosas* (1977) e *Amélia* (2000). *Das Tripas Coração* o que está no centro são as relações sociais, o Estado, a escola e a igreja. O filme retrata não só as relações de poder em um sistema educacional tradicional, mas também aspectos mais amplos como Estado e religião, apresentando-se também como um filme político no sentido em que aborda Peter Wollen, levando as pessoas a se questionarem, tanto sobre os pressupostos estabelecidos do próprio cinema, como o olhar para os acontecimentos fílmicos ou reais de maneiras novas e inesperadas: “É não-convencional no sentido literal de que quebra as convenções.” (WOLLEN, 1996:85).

O jornalista e crítico de cinema Celso Sabadin¹ defende que a obra de Ana Carolina é atual, contemporânea, inova na linguagem, tem um olhar único e que as novas gerações deveriam se aproximar do trabalho da cineasta.

Outro aspecto preponderante no filme é a trilha sonora, cuja função está, em igualdade com a imagem na construção do sentido fílmico. Michel Chion combate esta tese, pois o som no filme não é um som em si mesmo e sim veículo de um sentido. Veremos a partir da análise de algumas cenas como se dá a construção cinematográfica do feminino, como Ana Carolina constrói a mulher neste filme.

A teoria psicanalítica acerca do feminino vem ao encontro da temática do filme, mais precisamente com a conceitualização feita pelo psicanalista catalão Miquel Bassols (2017), para o qual o feminino é o que está localizado entre centro e ausência. Um feminino que não tem a ver com o que se entende por gênero, que está além da significação e dialética dos sexos representados como masculino e feminino.

O autor defende que há hoje uma feminização do mundo, mas que atribuir ao feminino uma definição é algo de extrema dificuldade, o que não quer dizer que não se faça representações das mais diversas figuras da feminilidade, a mãe, a louca, a aluna, a diretora, a professora, a faxineira, todas essas representações, que jogam, no filme de Ana Carolina, com as relações de poder, sobretudo no sistema educacional. Apresenta também uma erótica que segundo Bataille (2008) acerca de Sade, nos deu uma imagem de um homem para quem o outro não conta. Ou seja, a maior dor que o outro possa sentir, conta menos que seu prazer, um gozo que o satisfaz, que está nesse homem e o efeito do crime não o afeta, está fora dele.

Zalcborg (2007) afirma que Lacan, ao distinguir a sexualidade masculina da feminina, coloca o gozo fálico do lado masculino, portanto, um gozo com limite, e a mulher do lado do gozo mais além e sem limite, ou seja, um gozo além do falo, ou gozo suplementar. Freud fundamenta, a partir de *Totem e Tabu*, a proibição do incesto no mito de Édipo e, com isso, defende a história individual de cada sujeito como a repetição da história da própria humanidade.

1 <https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br> acesso em: 30.04.2019

O Interventor

Na abertura do filme temos uma câmera que acompanha a entrada do interventor (*Antonio Fagundes*) na escola ao som da música *Estudante do Brasil*, convida o espectador a seguir sua entrada, em seguida apresenta uma aluna (*Maria Padilha*) que corre para dentro do quadro atrás do interventor, posicionando-se frente a ele que a afasta e continua no seu caminhar firme, em seguida, já com a câmera de frente o interventor entra por uma porta iluminada, narrado pela própria música (a vida iluminar), o interventor assim se apresenta para a aluna dizendo que o terreno da escola deverá ser vendido para construir um edifício.

Interventor: Esse terreno também vale muito, breve vai ser demolido, vamos fazer uma incorporação

Aluna: Vale, vale

Aluna: Aiii incorporar, incorporar, rar, rar, rar

Interventor: Vamos subir um edifício

Interventor: Esse colégio não tem mais jeito, esse colégio está em condições precárias, não é mais possível continuar, economicamente isso não é mais possível.

Aluna: Por quê, por quê?

Interventor: Porque essas mulheres que há anos veem dirigindo isso aqui fizeram tão mal feito que não há verba, não há governo, não há nada que funcione.

Aluna: E elas já sabem que o senhor está aqui?

Este diálogo e todos os outros no decorrer do filme são interpretados pelos atores com ênfase nas palavras, gemidos e por vezes gritos, remetendo a um diálogo interno. Neste recorte tem-se o duplo da aluna e o interventor, do novo com o velho, do conservadorismo com a subversão, essa mesma aluna é quem vai urinar no meio da igreja durante a missa, colocando em questão a instituição religiosa, é ela quem ironicamente dialoga com o poder do Estado nessa cena.

Essa dramaturgia seguirá por todo o filme, aliada a uma trilha sonora que na abertura é feita por uma música ufanista que tocava nas escolas do Brasil entre as décadas de sessenta e oitenta, sendo o personagem interventor representante do pensamento e ações dessa época de chumbo no Brasil. Uma trilha sonora, cuja função está em igualdade com a imagem na construção do sentido fílmico, mas também como postula Michel Chion, não um som em si mesmo e sim veículo de um sentido.

A luz da entrada na porta que vem por trás do personagem apresenta-o também como um redentor, aquele que virá iluminar o lugar trazendo soluções. O filme como um todo pode ser visto com uma temática muito atual, emblemático da contemporaneidade e da situação do Brasil. O personagem e suas falas traz a marca de uma masculinidade

hegemônica (CONNELL, 2016), ou seja, aquilo que sustenta o poder dos homens e que muitos homens são motivados a apoiar, uma masculinidade que oculta e subordina as mulheres e outras masculinidades não as eliminando, pois a hierarquia pressupõe o outro.

Após esse prólogo o interventor espera em uma sala a reunião com as diretoras da escola, adormece por cinco minutos e sonha com o último dia de funcionamento do colégio, a maior parte do filme é o conteúdo do sonho, com isso estão presentes deslocamentos, duplos, falas em *off* que questionam a fala do Outro, diálogos que tratam de dizeres do senso comum, clichês, poesias, citações filosóficas, a desconstrução de signos religiosos ou patrióticos.

No sonho, o interventor é o professor Guido, cujas falas são misóginas ou elogiosas às mulheres, como tem sido a história das mulheres, como se sabe, devedora da narrativa bíblica que dá ao homem precedência sobre sua companheira. Howard Bloch (1995) fala-nos de duas versões da criação do homem e sua companheira: a que se refere à criação divina do homem e da mulher, ao mesmo tempo, enquanto iguais, e a que se refere à versão jeovista, que coloca a mulher em um lugar secundário.

No filme de Ana Carolina estas referências religiosas são constantes, na parede do colégio em latim se vê escrito: *Est In Te Tota Pulcha Es Maria Et Mácula Originalis*, traduzido pela personagem Miriam (Xuxa Lopes) como: Até Maria apesar da beleza carrega o pecado original.

Nota Bloch que havia entre os padres medievais medo da feminilidade, do corpo da mulher, e que é este pensamento que permanece no Ocidente, sendo os ditos misóginos repetitivos e com pouca variação em dois mil anos.

Tributária da pornochanchada, Ana Carolina inova em seu filme, elevando tal linguagem.

(...) existência simultânea e algo indisciplinada de diferentes estruturas cinematográficas (...) existiu especialmente entre o Ato 5 e a Abertura – muitas línguas e dialetos, todos berrando ao mesmo tempo. A questão é singular e plural. (AVELLAR, 1986: 9)

Com a censura no poder, este mesmo poder foi incorporado pela pornochanchada transformando em imagem, numa forma visível. A pornochanchada não fez uma oposição à censura, mas criou uma linguagem da censura, um dialeto, uma variável da fala do poder, estas características estão presentes em *Das Tripas Coração*, nas várias falas clichês, que censuram ou que libertam.

A mulher

A 1h41 do filme após Miriam(Xuxa Lopes) e Renata (Dina Sfat) terem transado com Guido (Antonio Fagundes), as duas descem de mãos dadas por uma escada, estando as ambas sem a parte de cima da roupa, Miriam está com seios à mostra.

Renata: Aquilo que parecia impossível, agora tornou-se inevitável, sei de cor o que você quer. (Renata joga Miriam longe) Não te quero mais. Sai daqui (aos gritos).

Guido entra na sala:

Guido: Vocês conseguiram estragar o meu amor.

Guido se afasta saindo da sala, Renata olha para Miriam intimando-a:

Nesse triângulo, há o duplo de Renata-Miriam, a separação do homem e a tentativa de separação das duas, Miriam parte para cima do corpo de Renata que a afasta em um jogo mesmo de separação.

Miriam: Você vai ver, não vai sobrar nada.

Miriam toma um chumaço de cartas incendiando-as. As duas travam novamente uma luta corporal enquanto o fogo sobe

Miriam: Eu sou bem melhor que você, você tem inveja da minha vida, inveja da minha beleza, você tem inveja da minha vitória, você tem inveja de mim, eu ganho sempre, sou eu que ganho. Eu sou mais fácil, mais simples, mais normal, você é uma anomalia, uma barata ... tem medo do amor e dos homens, você é orgulhosa e miserável, te dei tudo

Renata: Será que você não percebe que nós somos iguais (...)

Miriam: Não é verdade

Renata: Pelo amor de Deus, dá graças a Deus por ter tido a ventura de perceber que você não é eu

Miriam: Sou

Renata: De perceber que você pode viver e eu também

Tomo aqui esta cena como ilustração daquilo que a teoria psicanalítica aponta sobre a feminilidade, mais precisamente com a conceitualização feita pelo psicanalista catalão Miquel Bassols (2017), para o qual o feminino é o que está localizado entre centro e ausência. Um feminino que está além da significação e dialética dos sexos representados como masculino e feminino.

As personagens de Ana Carolina atentam contra todos os semblantes da civilização, da cultura, apresentando um gozo irrefreável, aquela que não para diante de nada, situada entre centro e ausência, sem um significante que possa nominá-la ou simbolizá-la totalmente.

Aqui neste diálogo há degradação da vida amorosa, onde o gozo está de um lado e o amor de outro, além do mais o desbordamento das personagens propicia pensar como refere Bassols (2017), há um espaço do feminino diferente de um espaço fechado não há dentro nem fora, porque ela é atravessada por uma alteridade que envolve a si mesma e que se move mais além do limite, como uma linha reta que se prolonga indefinidamente, quando o feminino ocupa esse lugar entre centro e ausência, assim são Miriam, Renata, as alunas do colégio, as serviçais e as professoras, assim como o próprio filme que abarca tantas falas do Outro, desconstruindo-o, apontando que esse Outro não

é nem total e nem redentor.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. **O Cinema Dilacerado**. Editorial Alhambra. Rio de Janeiro, 1986.

AUMONT, Jacques et.al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995

AUMONT, Jacques & MARIE Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BASSOLS i. Puig, Miquel. **Lo Femenino, entre centro y ausência**. Olivos: Grama Ediciones, 2017.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. México, D.F., Tusquets Editores, 2008.

BLOCH, Howard. **Misoginia Medieval: e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.

LEITE, Marcio Peter Souza. **Deus é a Mulher**. São Paulo. Perse, 2013.

RAEWYN, Connell. **Gênero em termos reais**. São Paulo. nVersos, 2016

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (1997). **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

WOLLEN, Peter. **Cinema e Política in: O cinema do século**. Imago. Rio de Janeiro, 1996.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Paz e Terra, 2008.

ZALCBERG, Malvine. **Amor paixão feminina**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.

ARTE E IDEOLOGIA NO CEMITÉRIO DE SANTO AMARO: O JAZIGO-CAPELA DE JOAQUIM NABUCO EM FOCO

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2021

Davi Kiermes Tavares

Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia da Bahia
Eunápolis – BA
<https://orcid.org/0000-0001-7271-422X>

José Paulo Seifert Brahm

Universidade Federal de Pelotas
Pelotas - RS
<https://orcid.org/0000-0002-1837-425X>

Diego Lemos Ribeiro

Universidade Federal de Pelotas
Pelotas - RS
<https://orcid.org/0000-0002-2433-4828>

Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no XVI Seminário de História da Arte – Centro de Artes – UFPel, em fevereiro de 2018, e publicada nos Anais do referido evento.

RESUMO: Analisar o sentido do entrelaçamento entre arte funerária e ideologia em túmulos existentes nos cemitérios secularizados do Brasil, a partir do exame de um túmulo singular, edificado no Cemitério de Santo Amaro, Recife-PE, é o objetivo deste artigo. Trata-se do jazigo-capela de Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849-1910), pernambucano reconhecido por seus méritos como ator social do Brasil imperial e dos primeiros anos de república, sobretudo

por seu engajamento na luta não somente da abolição, mas também de inclusão social dos libertos. A fim de atingir o objetivo proposto, fundamentamos a argumentação analítica, sem prejuízo de outros autores, em Maria Elizia Borges (2002; 2014) e Harry Rodrigues Bellomo (2008) e os estudos sobre arte funerária no Brasil engendrados por ambos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Ideologia. Cemitério. Joaquim Nabuco. Santo Amaro.

ART AND IDEOLOGY AT THE SANTO AMARO CEMETERY: JOAQUIM NABUCO'S CHAPEL-TOMB IN FOCUS

ABSTRACT: To analyze the meaning of the interweaving between funerary art and ideology in existing tombs in the secularized cemeteries of Brazil, from the examination of a singular tomb, built in the Cemetery of Santo Amaro, Recife-PE, is the proposal of the article. This is the tomb-chapel of Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849-1910), recognized by Pernambuco for his merits as social actor in imperial Brazil and the first years of republic, especially for his commitment to the struggle not only for abolition, but also for social inclusion two freedmen. To achieve the proposed objective, we base the analytical argument, without prejudice to other authors, in Maria Elizia Borges (2002; 2014) and Harry Rodrigues Bellomo (2008) and the studies on funerary art in Brazil engendered by both.

KEYWORDS: Art. Ideology. Cemetery. Joaquim Nabuco. Santo Amaro.

1 | INTRODUÇÃO

Sobre cemitérios, sobretudo aqueles edificadas entre os anos 1850 e primeiros decênios do século seguinte, no Brasil, já fora dito - por autores como Motta (s/d); Coelho (1991); Martins (s/d), entre outros - que são espelhos em que os vivos e os mortos se reconhec(iam)em reciprocamente; lugares onde as sociedades projeta(va)m seus valores, crenças, estruturas socioeconômicas e ideologias, e outras representações; espaços reprodutores da geografia social das comunidades e que apresentam clivagem de suas respectivas classes sociais. Tudo isso porque, neles, as atitudes humanas perante a morte são bastante visíveis e se expressam em obras escultóricas, muitas vezes assinadas por renomados artistas plásticos, permitindo, assim, a alusão a esses lugares como “museus ao céu aberto”.¹

É o caso do Cemitério de Santo Amaro, assim chamado popularmente, localizado no bairro homônimo, na cidade do Recife. “É a maior galeria de arte existente no Nordeste, em céu aberto... praticamente toda a história de Pernambuco, da segunda metade do século XIX até o início do século XXI, aqui está” (G1.GLOBO.COM/PERNAMBUCO, 2016), assegura Leonardo Dantas Silva – pesquisador e historiador pernambucano, integrante do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, autor dos argumentos, em processo, que pedem o tombamento do cemitério.²

Em meio ao acervo tumular que lhe preenche o espaço, um túmulo se destaca entre tantos outros majestosos e referentes a grandes vultos históricos: é aquele dedicado a Joaquim Aurélio Nabuco de Araújo ou simplesmente Joaquim Nabuco (1849-1910), o “Patrono da Raça Negra”. O túmulo-capela edificado em homenagem a esse destacado personagem pernambucano com atuação política e diplomática no Brasil Império e nos primeiros anos da República, é considerado, por especialistas no campo artístico (Valladares (1972), Borges (2014), por exemplo) verdadeira obra de arte, quer do ponto de vista de sua concepção e autores, quer do ponto de vista do material utilizado em sua confecção, quer, ainda, pela sua suntuosidade e simbólica. Retomaremos essas observações, quando do exame do túmulo, em seção mais à frente.

Esses aspectos da construção tumular se coadunam aos diversos conceitos que

1 Para que os cemitérios se constituam, de fato, em “museus ao céu aberto”, necessário é que eles passem por um processo complexo de musealização. Sobre isso, ver os trabalhos de RIBEIRO; TAVARES; BRAHM (2016) e TAVARES; BRAHM; RIBEIRO (2017).

2 Por iniciativa do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, que decidiu em reunião (datada de 1/11/2016), por unanimidade de seus componentes, foi dado início ao seu processo de tombamento. A solicitação (após ser aprovada pelo Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, quarenta e oito horas depois de formalizado o processo) foi encaminhada para análise por uma equipe técnica da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) –, órgão estatal que visa, além do incentivo à cultura, a preservação dos monumentos históricos e artísticos do Estado. “Estando tudo nos conformes, o processo volta ao Conselho, que vota novamente, desta vez para tombar o cemitério. Vale ressaltar que, enquanto o processo estiver em andamento, o local estará protegido”, afirma a gerente-geral de Preservação do Patrimônio Cultural da Fundarpe – Márcia Chamixaes. Cf. na reportagem “Cemitério de Santo Amaro perto do tombamento”, Jornal do Comércio. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2016/11/01/cemiterio-de-santo-amaro-perto-do-tombamento-259052.php>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

estão imbricados no objeto analítico referenciado, ou seja, o conceito de arte, primeiramente - que neste trabalho diz respeito a “certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia” (COLI, 1995, p. 7). Ou, de outro modo e em complemento ao que foi colocado, a arte entendida como “uma produção humana que, tendo seu suporte numa determinada realidade (econômica, social, política, natural, etc.), a transcende e adquire o caráter simbólico, no qual se expressa uma ideologia” (DOBERSTEIN, 2011, p. 9).

A ideologia, por sua vez, é compreendida como “um conjunto relativamente coerente de representações, valores e crenças, através das quais os homens exprimem a maneira como vivem a sua relação com a sua existência” (HADJINICOLAOU, 1973, p. 28). Assim, a ideologia é condicionada historicamente e socialmente pelo lugar que seus portadores (os sujeitos que a manifesta) ocupam numa determinada sociedade, ou seja, conforme o grupo social a que pertencem.

Finalmente, a arte tumular ou arte funerária consigna uma área de estudo da cultura da morte expressa visualmente. De grande amplitude, ela pode abarcar aquelas formas relativas à estatuária funerária ou cemiterial (os monumentos fúnebres), fotografias mortuárias, estudo das marmorarias que materializaram essas obras, estudos das casas de pompas fúnebres, dos reclames, das propagandas ligadas à morte, da indumentária dos falecidos, dos rituais de sepultamento. “A arte funerária é um tipo de construção repleta de simbolismo, facilmente assimilado pelo grande público” (BORGES, 2002, p. 172). Ou, ainda, “uma forma de representação que está ligada à cosmovisão de determinado contexto histórico, ideológico, social e econômico, interpretando a vida e a morte. Essa interpretação pode ser feita através de um conjunto de símbolos ou de uma obra narrativa, utilizando-se materiais variados” (REZENDE, 2007, p. 57).

Uma construção aceita como obra de arte, no arcabouço teórico de Marcondes Filho (1997), pode relacionar-se com o receptor de três maneiras fundamentais: a) ela poderá ser “indiferente” ao receptor; b) poderá “mexer” com sua sensibilidade em direção a uma “confirmação” do esperado; ou c) provocar nele “reações” e “emoções” por meio do objeto artístico. A terceira maneira resulta quando a obra de arte atinge sua expressão maior. A relação com o receptor é plena. Há emoção, há manifestação e apelo aos sentimentos, mas a fruição da arte não se encerra no simples olhar, ouvir, perceber. A forma como ela trata os motivos com que se preocupa mexe diretamente com a sensibilidade do receptor e põe em questionamento a posição deste em relação ao tema. Ela funciona como elemento questionador, ela se envolve na prática cotidiana do receptor e passa a atuar “junto com ela”.

Assentado nas colocações acima, o artigo tem por proposta analisar o sentido do entrelaçamento que existe entre a arte funerária e a ideologia nos cemitérios secularizados do Brasil, a partir do exame de um túmulo singular. Para tanto, utilizaremos argumentos

fundamentados nas assertivas de Marcondes Filho (1997) sobre “a ideologia na arte”, e nos estudos de Doberstein (2011), que analisa quais ideologias e determinações históricas condicionam a construção de estátuas em cidade (no caso, a estatuária em Porto Alegre). Outrossim, recorreremos, por oportuno, aos estudos sobre arte funerária no Brasil engendrados por Maria Elizia Borges (2002; 2014), os quais têm, entre outras preocupações, preencher uma lacuna da historiografia da arte brasileira - “que sempre se manteve mais atenta à qualidade estética das obras e das iconografias instaladas em lugares já consagrados do fazer artístico, como museus, galerias e centros culturais” (BORGES, 2014, p. 356) -, desmistificar e tirar do obscurecimento a arte funerária. E, de igual modo, consideraremos os argumentos de Harry Rodrigues Bellomo (2008), precursor igualmente no desvelar da arte funerária no Brasil com seus estudos iniciais em Porto Alegre.

É a partir desse universo que o texto caminhará, o qual - em última análise - retoma aspectos observados/estudados transversalmente nas pesquisas de pós-graduação finalizadas pelos dois primeiros autores

2 | O CEMITÉRIO DE SANTO AMARO: HISTÓRIA SÍNTESE

Não poderia ser outro lugar, senão o cemitério de Santo Amaro, a receber o túmulo (jazigo-capela) de Joaquim Nabuco. Cemitério oitocentista³ dos mais importantes e originais do país, nele estão enterrados barões, escravos, políticos, “novos ricos” e pessoas vinculadas às irmandades religiosas e anônimas, o que faz do espaço um universo repleto tanto de monumentos marmóreos quanto de sepulturas caídas, distribuídos por áreas específicas, ladeadas de palmeiras imperiais. É o retrato da sociedade pernambucana do século XIX. E isso está refletido na suntuosidade dos jazigos daqueles detentores de riqueza e vaidade: comerciantes ricos em vida, que, por presunção, não desejariam que fossem sepultados em covas comuns.

Localizado na rua do Pombal nº 1.821, bairro Santo Amaro, cidade do Recife (PE), o “Cemitério Público do Bom Jesus da Redenção”⁴ é conhecido simplesmente como “Cemitério de Santo Amaro. Sua criação decorre do contexto social brasileiro durante quase todo o século XIX - acometido especialmente pela mudança dos sepultamentos (de católicos) de dentro das igrejas e fora delas nos seus adros, cemitérios ou catacumbas (inumações “intramuros”) para cemitérios construídos longe desses locais (inumações “extramuros”) sob os pressupostos das teorias higienistas pregadas pelas escolas de

3 Cemitério oitocentista significa cemitério público construído no século XIX, onde a principal característica é a preservação dos vestígios do morto, materializada através de construções grandiosas, decoradas com representações estatuárias e outros adereços.

4 Esse é o seu nome oficial, conforme a pesquisadora Vanessa de Castro, que observa: “até hoje no Recife poucas são as pessoas que conhecem o cemitério pelo seu nome oficial” (CASTRO, 2007, p. 137). Fato esse constatado inclusive na literatura por nós pesquisada que lhe faz menção. “Cemitério do Bom Jesus da Redenção de Santo Amaro das Salinas” (FRANCA, 1977, p. 242); “Cemitério de Santo Amaro de Recife” (VALLADARES, 1972, p. 1.099); “Cemitério do Senhor Bom Jesus da Redenção” (SILVA, s/d) são alguns exemplos disso.

medicina europeias, mormente as francesas, que defendiam desde o final do século XVIII a teoria de infecção do ar atmosférico pelos miasmas, interpretação que perdurou durante todo o século XIX.

Esse campo santo se constituiu no primeiro cemitério público do Recife (e de Pernambuco, por extensão). Sua inauguração, em 1851, só veio efetivamente acontecer diante do pânico e da mortandade causados pela epidemia de febre amarela (1849-1850), que acometeu a referida cidade, após ser aprovada a sua construção pela lei municipal nº 91/1841. Esta lei foi aprovada no bojo do plano de melhoramentos (à semelhança de cidades europeias como Londres, Berlim, Paris, especialmente) para a cidade do Recife, pelo seu então governador Francisco do Rego Bastos, através da contratação de mão-de-obra vinda do exterior.

Existem divergências na historiografia pernambucana sobre qual engenheiro teria sido o idealizador do Cemitério Público do Bom Jesus da Redenção. Gilberto Freyre conferiu a autoria do projeto ao engenheiro Vauthier (FREYRE, 1940), enquanto Cleonir Xavier Costa e Vera Lúcia Acioli, biógrafas de José Mamede Alves Ferreira, talvez por desconhecerem o projeto de 1842, afirmaram como sendo dele a autoria do projeto, “uma vez que, até 1850, a comissão composta por Vauthier e os doutores Aquino Fonseca, Moraes Sarmiento e Eustáquio Gomes não tinha apresentado nenhum trabalho técnico” (COSTA; ACIOLI, 1985, p. 37).

Quanto às propostas de traçado arquitetônico para o cemitério público do Recife, parece ter havido discordância entre os médicos e o engenheiro francês. A forma adotada no projeto foi o quadrado, cuja geometria não era defendida pelo segundo. Para este, a forma circular seria mais econômica, bela e funcional, pois facilitaria o trânsito dentro do cemitério. Uma segunda opção era o pentágono, que estaria no meio termo entre o quadrado e o círculo. A decisão pela escolha do traçado quadrangular talvez possa ter sido influenciada pelos modelos de cemitérios franceses. O cemitério seria cercado com um muro de 12 palmos de altura (2,64 m) e, para manter a salubridade, seria construída uma vala ao longo do muro para o escoamento das águas pluviais.

O cemitério foi projetado para ter alamedas e alíneas radiais, convergindo para uma capela central, formando quadras, a fim de facilitar a localização das sepulturas (Figura 1). A capela teria forma de “cruz grega em estilo gótico”, geralmente usada na Europa nas edificações religiosas, para ali as famílias depositarem os mortos e celebrarem os ofícios fúnebres. “É provável que o projeto de uma capela no cemitério tivesse sido inspirado nas instruções da Ordem Régia de 1801, com o intuito de eliminar as encomendações nas igrejas da cidade e de reforçar a ideia de ‘local sagrado’ para a população” (CASTRO, 2007, p. 100).



Figura 2: Vista aérea do cemitério, vendo-se a capela ao centro, as ruas irradiadas a partir dela e as quadras

Fonte: Ricardo B. Labastier/JC Imagem, 2015.

No presente, Santo Amaro faz parte da Divisão de Necrópole Norte (DVNN), vinculada à EMLURB (Empresa de Manutenção e Limpeza Urbana), da Prefeitura da Cidade do Recife. Tem uma média de 20 a 25 sepultamentos por dia. Possui 1.409 jazigos, 1.886 túmulos, 1.993 catacumbas, 9.008 ossuários, 2.279 gavetas, e 8.988 covas particulares, além de 2.042 catacumbas e 5.250 jazigos pertencentes ao município de Recife, totalizados em 14,5 hectares.

3 I JOAQUIM NABUCO: MÚLTIPLAS PERSONAS EM UMA SÓ VIDA

Joaquim Nabuco (Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo) (Figura 2) é “uma vida que se narra”, no dizer de Kenneth David Jackson (2008) – professor do Departamento de Espanhol e Português na Universidade de Yale. Essa consideração se deveu a propósito de sua vida tão dispersa e variada, enraizada geograficamente em duas regiões do Brasil (Nordeste e Sudeste), no continente europeu (Londres), depois na América do Norte (EUA), dividida por fases e identidades bem distintas ou profissões e interesses variados, conforme a perspectiva de abordagem assumida por seus biógrafos, quais sejam: “o abolicionista”, “o católico”, “o exilado”, “o democrata”, “o revolucionário conservador”, “o jornalista”, “o diplomata”, “o parlamentar”, “o escritor”, “o pan-americano”, “o monarquista”, “o geógrafo”, “o poeta e moralista”, “o menino de engenho”, “o reformista”, “o historiador”, “o memorialista”... Essas e outras mais.



Figura 2: Joaquim Nabuco aos 30 anos, 1885.

Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Tal plethora de olhares, por si só, é indicativo de sua relevância tanto como “pensador que inventou o Brasil (autor que se dedicou a explicar a ‘formação do Brasil’)” (CARDOSO, 2013) quanto um, entre vários, “intérpretes de um enigma chamado Brasil” (BOTELHO; SCHWARCZ, 2009) - para ficarmos somente nesses dois lemas relativos ao escrutínio do pensamento social brasileiro.

Nascido no Recife, em 19 de agosto de 1949, e falecido em Washington, EUA, em 17 de janeiro de 1910, fora o quarto filho do Senador José Tomás Nabuco de Araújo e de Ana Benigna de Sá Barreto. No Colégio Pedro II, estudou humanidades, bacharelando-se em Letras. Em 1865, seguiu para São Paulo, onde fez os três primeiros anos de Direito e formou-se no Recife, em 1870. Foi adido de primeira classe em Londres, depois em Washington, de 1876 a 1879.

Atraído pela política, foi eleito deputado geral por sua província, vindo então a residir no Rio. Sua entrada para a Câmara Federal marcou o início da campanha em favor do Abolicionismo, que logo se tornou causa nacional, na defesa da qual tanto escreveu e falou. De 1881 a 1884, Nabuco viajou pela Europa e em 1883, em Londres, publicou *O Abolicionismo*.

De regresso ao país, foi novamente eleito deputado por Pernambuco, retomando posição de destaque da campanha abolicionista, que cinco anos depois era coroada de êxito. Ao ser proclamada a República, em 1889, permaneceu com suas convicções monarquistas. Retirou-se da vida pública, dedicando-se à sua obra e ao estudo.

Nessa fase de espontâneo afastamento, Joaquim Nabuco viveu no Rio de Janeiro, exercendo a advocacia e fazendo jornalismo. Frequentava a redação da *Revista Brasileira*,

onde estreitou relações e amizade com altas figuras da vida literária brasileira, Machado de Assis, José Veríssimo, Lúcio de Mendonça, entre outros, de cujo convívio nasceria a Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1897.

Nesse período, Joaquim Nabuco escreveu duas grandes obras: “Um Estadista do Império”, biografia do seu pai (mas que é, na verdade, a história política do país), e um livro de memórias, “Minha Formação”, obra considerada clássica da literatura brasileira.

No ano de 1900, o então Presidente da República, Campos Sales, conseguiu demovê-lo a aceitar o posto de enviado extraordinário e ministro plenipotenciário em missão especial em Londres, na questão do Brasil com a Inglaterra, a respeito dos limites da Guiana Inglesa. Em 1901, era acreditado em missão ordinária, como embaixador do Brasil em Londres e, a partir de 1905, em Washington. Em 1906, veio ao Rio de Janeiro para presidir a 3ª. Conferência Pan-Americana. Em sua companhia veio o Secretário de Estado norte-americano Elihu Root. Ambos eram defensores do pan-americanismo, no sentido de uma ampla e efetiva aproximação continental.

Grande era o seu prestígio perante o povo e o governo norte-americano, manifestado em expressões de admiração dos homens mais eminentes, a começar pelo Presidente Theodore Roosevelt e pelo Secretário de Estado Root; e na recepção das Universidades, nas quais proferiu uma série de conferências, sobre cultura brasileira. Quando faleceu, em Washington, seu corpo foi conduzido, com solenidade excepcional, para o cemitério da capital norte-americana, e depois foi trasladado para o Brasil, no cruzador North Caroline. Do Rio de Janeiro foi transportado para o Recife, a cidade que o viu nascer.

Um homem de múltiplas personas jamais poderia ter uma morte só. Pois bem. Nabuco teve três – na instigante apreciação de uma de suas biógrafas: primeiro morreu o embaixador (“Recoberto por uma bandeira do Brasil, seu caixão desfilou por Washington numa carreta da artilharia, seguido por auxiliares e amigos de data recente, jornalistas e diplomatas.”); depois, o erudito defensor da monarquia brasileira (“Na antiga capital do Império desembarcaram outro morto: o intelectual monarquista.”); por fim, o entusiasta defensor do fim da escravatura (“O abolicionista morreu foi no Recife.”) (ALONSO, 2007, p. 13, 14, 15 – por ordem de citação).

Entre a sua morte, em Washington DC, onde atuava como Embaixador do Brasil, até o sepultamento de seu corpo no Cemitério de Santo Amaro, no Recife, decorreram mais de dois meses, incluso os dias – quatro - da passagem de seu féretro pelo Rio de Janeiro (então capital do país), onde foi homenageado pelas autoridades do país e pelo povo mais simples em termos de status social. Foi um dos funerais mais longos da história do Brasil.⁵

5 Imagens desse acontecimento foram resgatadas pelo documentário “Nabuco.doc”, dirigido por João Carlos Fontoura, para a TV Senado, o qual indicamos aos interessados. Cf. o vídeo em: <http://www.senado.leg.br/noticias/TV/Busca.asp?SearchableText=nabuco.doc>.

4 I HOMENAGEM E SENTIDO: ARTE E IDEOLOGIA NO JAZIGO-CAPELA

“Se o Recife reclamar o meu corpo, não o negue”, recomenda Nabuco a sua esposa Evelina Torres Soares Ribeiro ao pressentir sua morte. Diversos problemas de saúde sinalizavam-no quanto a isso. E “ela” veio. E o Recife requisitou seu corpo.

Uma narrativa descreve os momentos derradeiros, quando o esquife chegou em 17 de abril de 1910, na cidade que o viu nascer:

O abolicionista morreu foi no Recife. Lá, marinheiros descendentes dos escravos que ajudara a libertar o desembarcaram do vapor Carlos Gomes. A cidade pátria, onde nunca viveu seguidamente, despediu-se do filho pródigo carregando-o pelas praças abarrotadas de gente, como era costume quando ele aportava. À frente ia José Mariano, aliado das rinhas eleitorais, acusado de matar em honra sua. Os braços abolicionistas o devolveram ao seu palco principal, o teatro Santa Isabel, onde (sic) fora nada menos que um astro. Tremulavam bandeiras de todas as associações abolicionistas.

Ao som da marcha fúnebre, uma procissão o seguiu pelas alamedas: normalistas de branco, tarjadas de luto, orquídeas e cravo nas mãos; na cabeça, grinaldas. As últimas noivas do galanteador. No cemitério de Santo Amaro não o aguardavam outros de seu nome, nem amadas, nem companheiros de causa. Nabuco baixou sozinho, depois do toque de silêncio, seguido pelo troar dos canhões e as salvas da infantaria. O mausoléu ergue-se no mármore de Carrara, digno de seu requinte (ALONSO, 2007, p. 15-16).

Transcorria o tempo de Herculano Bandeira de Melo (1908-1911) no comando do governo do Estado de Pernambuco, que encomenda um conjunto escultórico para sobrepor à sepultura, como forma de prestar mais uma homenagem a tão insigne pernambucano. Foi confeccionado, então, na Itália, um jazigo-capela todo ele em mármore de Carrara pelo escultor italiano Giovanni Nicolini (1872-1956). Trata-se de uma construção em forma de capela construída em cemitério ao ar livre, cuja sepultura subterrânea reúne todos os mortos de uma mesma família. “Esse tipo de jazigo se impôs a partir do século XIX, quando a burguesia teve o privilégio de poder construir um recinto privativo, em local público, para fazer suas orações, sem ser importunada, e para aproximar-se fisicamente dos entes mortos” (BORGES, 2002. p. 176). Para instalá-lo, vem ao Recife o marmorista também italiano Renato Boretta (S/N), entregando-o em novembro de 1914.⁶ O conjunto estatuário é composto de duas faces: uma, que contém a herma (lado posterior – Figura 3), outra, que encerra a capela (lado anterior – Figura 4), compondo uma construção suntuosa e integrada. O jazigo está situado na parte à esquerda da entrada, terceira quadra do cemitério.

6 “Os túmulos, de mármore, eram comprados na Itália e vinham desmontados em navio, assim como as estátuas decorativas, diz o arquiteto e pesquisador José Luiz Mota Menezes”. Cf. em ALVES, Cleide. **Turismo cemiterial em Santo Amaro. Já pensou nessa ideia?** Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2015/11/01/turismo-cemiterial-em-santo-amaro-ja-pensou-nessa-ideia-206078.php>>. Acesso em: 01 nov. 2015.



Figura 3: Lado posterior do jazigo-capela – a herma.

Fonte: Autores, 2014



Figura 4: Lado anterior do jazigo-capela - capela.

Fonte: Autores, 2014.

O lado da herma apresenta elementos figurativos, dotados de simbolismo, os quais remetem à causa maior que Nabuco emprestou seu gênio e vigor: a libertação dos escravos no Brasil. Libertação essa que propunha, em sua completude, a integração social dos ex-cativos – o que ainda está por acontecer. No alto, vê-se esculturas - crianças, mulheres, homens seminus e entrelaçados - representando ex-cativos, que conduzem, sobre suas cabeças, um caixão (o caixão de Nabuco).

Em primeiro plano, o busto de Joaquim Nabuco, em mármore, tendo ao seu lado uma figura de mulher, a História, que ornamenta de rosas o pedestal do busto, onde está escrito: “A Joaquim Aurélio Nabuco de Araújo. Nasceu a 19 de agosto de 1849. Faleceu a 17 de janeiro de 1910”.

Na parte concernente à capela, existe, ao alto, outra dedicatória a Nabuco: “Homenagem do Estado de Pernambuco ao seu dilecto filho, o Redemptor da raça escrava no Brasil”.

Avançando mais um pouco na descrição analítica da capela-jazigo ou do túmulo celebrativo de Nabuco, podemos acrescentar, lastreados em Borges (2014), que a força simbólica que o painel de esculturas comunica é um dos componentes a contribuir para o destaque do túmulo em meio a tantas outras esculturas suntuosas que compõem o acervo do cemitério. Em sua apreciação, a pesquisadora comenta:

De acordo com os postulados do estilo simbolista – que agrega valores *art nouveau e liberty* -, o escultor italiano Giovanni Nicolini realizou uma narrativa visual – *Alegoria da Gratidão* – composta de homens, mulheres e crianças seminus, que, com uma movimentação cadenciada dos corpos dotados de beleza clássica, teatralizam o esforço realizado para levantar aos céus o esquife daquele que foi o “redentor da raça escrava no Brasil”, segundo o texto que está sobre a porta da capela (BORGES, 2014, p. 372).

Por outro referencial, o conjunto escultórico de Nabuco pode ser analisado como um túmulo-monumento de tipologia celebrativa ou cívico-celebrativa, uma vez que possui uma dupla função: serve de sepultura; celebra a memória do sujeito destacado no mundo político, social e cultural, que ele foi. Coaduna-se, desse modo, à classificação elaborada por Bellomo (2008) - um “inventário tipológico” da escultura funerária, com três tipos: tipologia cristã, tipologia alegórica e tipologia celebrativa ou cívico-celebrativa -, sendo o último tipo considerado assim:

Devido a essa dupla função [serve de sepultura e celebra a memória do sujeito destacado], estes túmulos costumam ter a imagem do morto e alegorias representativas das atividades exercidas ao longo da vida ou da sua ideologia. Em geral, essas sepulturas foram financiadas pelo Governo Estadual, corporações, entidades empresariais ou, mesmo, por grupo de amigos e familiares (BELLOMO, 2008, p. 21, interpolação nossa).

Dessa mirada, não é difícil admitir o jazigo-capela em homenagem a Nabuco como reflexo do “espírito de época”, o espírito positivista: caracterizado pela simbologia alegórica

típica dessa corrente de pensamento a demonstrar ideias que lhe são caras como a exaltação do político, da figura do herói, da imortalidade.⁷

Vale lembrar que as concepções positivistas permeavam o campo do pensamento intelectual brasileiro a partir da segunda metade do século XIX num processo de expansão, e que se configurarão predominantes após a “Proclamação” da República. No Brasil, os ideais positivistas ganharam divulgação sobretudo através dos militares e de suas escolas de formação.

Além disso, setores do Estado que defendiam a filosofia positivista desempenharam papel expressivo, impulsionando tanto a campanha republicana quanto a abolicionista no país, contexto que possibilitou o destaque de personagens como Joaquim Nabuco. E, por mais de um quarto de século, o predomínio político-ideológico de matiz positivista se sobrepôs nas estruturas do poder governamental em seus diversos níveis.

Nesse cenário, era natural o Governo ter por norma a celebração cívica principalmente dos líderes políticos vinculados ao grupo dominante. Assim, patrocinou não só a construção de monumentos públicos, mas também de uma série de jazigos monumentais pelos cemitérios, reafirmando seus valores políticos e igualmente atendendo ao princípio positivista do culto cívico ao líder e da conservação de sua memória.

Para os positivistas, o indivíduo só existe no coletivo. Conforme esse ideário, com relação à simbólica cemiterial, os túmulos devem representar a vida social conexas à comunidade, sendo as personalidades fenecidas - públicas e de destaque - objeto de homenagem, imortalizadas pela arte. Logo, as obras tumulares buscavam aprimorar o caráter dos indivíduos representados através da consagração da coragem, prudência, firmeza, entre outras virtudes.

Mas... existe obra de arte que careça por completo de conteúdo ideológico?

Françoise Choay (2006) observa que os monumentos possuem um caráter propedêutico em relação à sociedade porque, por meio da observação dos princípios que moveram os homens do passado – idealizados em determinados símbolos -, os homens do presente são emocionalmente tocados e mobilizados:

Ao juízo dos autores, o sentido do monumento devotado a Nabuco, que se localiza no Cemitério de Santo Amaro, será melhor compreendido dentro desse quadro de referência. A homenagem funéreo-escultórica, exemplo entre vários outros espalhados por dezenas de cemitérios do país, encerra em si os ideais positivistas de exaltação do herói, imortalização do homenageado pela perpetuação da memória (de sua memória). Foi erigido ainda no intento de servir como exemplo às gerações vindouras, que, destarte, manteriam ou procurariam manter a ordem fundamental para o progresso da humanidade. Exemplo mais claro da utilização da arte pelo poder político, para passar sua ideologia à sociedade, não há.

⁷ A exaltação de Joaquim Nabuco - enquanto político, herói e imortal - é examinada com propriedade nos estudos de Alencar & Pessoa (2002), Bonafé (2008), Azevedo (2001), respectivamente.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se abordar neste artigo a questão do relacionamento entre a arte e a comunicação que ela encerra, e o sentido disso. No caso, a arte cemiterial como suporte de mensagem com conotação ideológica de matiz política. Para tanto, através do exame de um túmulo magnífico, procedemos, de maneira sintética, com base nas orientações de Marcondes Filho (1997), a sua clivagem em dois níveis.

No primeiro, procuramos levar em conta a obra em si, naquilo que o autor chama “análise ‘interna’ da obra”. Nesta, “o pesquisador deverá separar os elementos que compõem a obra e analisá-los num primeiro momento, separados; descobrir o aspecto simbólico que cada um possui e tentar desvendar a significação neles contida” (MARCONDES FILHO, 1997, p. 70). Para isso é preciso conhecer as formas de simbologia presentes e passadas, seu uso separado e integrado a outros símbolos da cultura. Depois, é preciso reunir os diversos elementos dessa obra e tentar fazer uma leitura conjunta de todos os aspectos, buscando reconhecer que tipo de mensagem emana da associação de tantos elementos simbólicos. Tal processo pressupõe considerar que a linguagem da Arte é, por excelência, de natureza simbólica (como o sonho) e que isto tem uma referência direta a mecanismos mentais, que as pessoas não decifram rapidamente, e que exigem às vezes o recurso a um especialista.

A clivagem em segundo nível requer analisar a obra dentro do chamado “contexto social”, ou seja, em que época ela foi criada, quais eram as características dessa época em termos de sociedade, cultura, mentalidade, valores, situação política, econômica, religiosa etc. e tentar, a partir daí, compreender a obra como um produto do meio onde ela apareceu (MARCONDES FILHO, 1977, p. 70).

Assim acontecendo, o sentido do entrelaçamento entre arte funerária e ideologia, que compreendemos existente no jazigo-capela de Joaquim Nabuco, deita raízes na conjunção de um momento histórico específico e na questão identitária. O primeiro aspecto diz respeito ao momento político do país, à época, quando os ideais republicanos, ancorados na filosofia positivista, conseguiram-se instalar e repercutiram na política, nas relações sociais, na arte, e em vários outros setores da sociedade, seus valores. As obras tumulares do período faziam “publicidade ideológica” patrocinada pelos cofres estaduais. O segundo, guarda relação com a figura do herói, do mito. O herói, enquanto figura singular, desempenha a tarefa da unidade e do reerguimento anímico do social. Pela elaboração de uma memória, através de um conjunto de símbolos e significações retomadas nos momentos específicos de crises e rupturas, quando se faz necessário ou presente pela primeira vez, como vitais ao grupo, o herói passa a ser imprescindível. Incorpora dimensões da sacralidade e atemporalidade. Torna-se mito.

O mito, valendo-se da memória histórica, joga com as dimensões do tempo, com passado e presente com vistas ao futuro, na dimensão benjaminiana de que “através da

memória alcançamos a libertação para fora do círculo do tempo” (VELLOSO,⁸ 1991, p. 19 apud FÉLIX, 1998, p. 146).

Ao cabo e ao fim, mencione-se: a existência de Joaquim Nabuco não transcorreu em uma única vertente de atuação, senão em várias. Por isso, inspiradora (e evocadora) de memória, de homenagens. Como aquela que está no Cemitério de Santo Amaro, no Recife, desde 1914. É o que a história nos dá conta, e que trouxemos à baila.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José Almino de; PESSOA, Ana. (Orgs.). **Joaquim Nabuco**: o dever da Política. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2002.

ALONSO, Angela. As três mortes de Nabuco. In: _____. **Joaquim Nabuco**: os salões e as ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 13-17.

AZEVEDO, Célia Maria M. de. Quem precisa de São Nabuco? **Estudos Afro-Asiáticos**, [da] Universidade Cândido Mendes, v. 23, n. 1, p. 85-97, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0101-546X20010001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 nov. 2017.

BELLOMO, Harry B. A Arte Funerária. In: BELLOMO, Harry B. (Org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. 2ª ed. rev. ampl. Porto Alegre: ediPUCRS, 2008. p. 13-22.

_____. As Origens da Arte Funerária. In: BELLOMO, Harry B. (Org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. 2ª ed. rev. ampl. Porto Alegre: ediPUCRS, 2008. p. 39-60.

BONAFÉ, Luigi. **Como se Faz um Herói Republicano**: Joaquim Nabuco e a República. 2008. 268 f. Tese (Doutorado em História). – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2008.

BORGES, Maria Elizia. **Arte Funerária no Brasil (1890-1930)**: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = **Funerary Art in Brazil (1890-1930)**: Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

_____. Cemitérios secularizados no Brasil: um olhar histórico e artístico. In: RODRIGUES, Cláudia; LOPES, Fábio Henrique. (Orgs.). **Sentidos da Morte e do Morrer na Ibero-América**. Rio de Janeiro: edUERJ, 2014. p. 355-378.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz. (Orgs.). **Um Enigma Chamado Brasil**: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASTRO, Vanessa. **Das Igrejas ao Cemitério**: políticas públicas sobre a morte no Recife do século XIX. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2007.

CARDOSO, Fernando Henrique. Joaquim Nabuco. In: _____. **Pensadores Que Inventaram o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 15-62.

⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. **Magia e Agoridade**: a percepção do historiador segundo Walter Benjamin. São Paulo: Mimeo, 1991.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 4ª ed. São Paulo: Estação da Liberdade; UNESP, 2006.

COELHO, Antônio Matias. Abordar a Morte, Valorizar a Vida. In: COELHO, Antônio Matias. (Coord.). **Atitudes Perante a Morte**. Coimbra: Livraria Minerva, 1991. p. 7-11.

COLI, Jorge. **O Que é Arte**. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos, nº 46)

CORBIN, Alain. **Saberes e Odores**. O olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Cleonir Xavier de Albuquerque; ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **José Mamede Alves Ferreira – sua vida, sua obra**. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1985.

DOBERSTEIN, Arnoldo. **Porto Alegre, 1900-1920**: estatuária e ideologia. 2ª ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Ed. da Cidade; Letra & Vida, 2011.

FÉLIX, Loiva Otero. A Fabricação do Carisma: a construção mítico-heroica na memória republicana gaúcha. In: FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio P. (Orgs.). **Mitos e Heróis**: construção de imaginários. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998. p. 141-160.

FRANCA, Rubem. **Monumentos do Recife**: estátuas e bustos, igrejas e prédios, lápides, placas e inscrições históricas do Recife. Recife: Governo do Estado de Pernambuco-Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

FREYRE, Gilberto. **Um Engenheiro Francês no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

G1.GLOBO.COM/PERNAMBUCO. **Cemitério de Santo Amaro pode se tornar patrimônio histórico de Pernambuco**. Vídeo (2m51s). Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/videos/v/cemiterio-de-santo-amaro-pode-se-tornar-patrimonio-historico-de-pernambuco/6262411/>> Acesso em: 23 dez. 2017.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais**. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

JACKSON, Kenneth David. Uma vida que se narra. **Novos Estudos - CEBRAP**, s/v, nº 82, p. 201-205, nov. 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Ideologia**. 9ª ed. São Paulo: Global, 1997. (Coleção Para Entender, 1).

MARTINS, José de Souza. **História e Arte no Cemitério da Consolação**. São Paulo: Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria de Cultura, Secretaria de Serviços, Serviço Funerário, Arquivo Histórico Municipal, s/d.

MELLO, Frederico Pernambucano de. (Org.) **Iconografia de Joaquim Nabuco**. 2ª ed. Recife: Massangana, 1995.

MOTTA, Antonio. Questão de Classe. **Revista Massangana**, Recife, p. 10- 15, s /d.

NABUCO, Joaquim. **Um Estadista do Império**. Rio de Janeiro: TopBooks, 1997. v. I e II.

REZENDE, Eduardo Coelho M. **Cemitérios**. São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Diego Lemos; BRAHM, José Paulo S.; TAVARES, Davi Kiermes. Entre a Vida e a Morte: cemitérios, em si próprios, são museus? **Museologia e Patrimônio – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, v. 10, n. 1, p. 166-187, 2017.

TAVARES, Davi K.; BRAHM, José Paulo S.; RIBEIRO, Diego Lemos. Museu da Morte? Vozes e Narrativas no Cemitério de Santo Amaro, Recife/PE. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 96-125, 2016. Disponível em: <<http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/revistahc.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros**: um estudo da arte cemiterial ocorrida no Brasil desde as sepulturas de igrejas e as catacumbas de ordens e confrarias até as necrópoles secularizadas. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972. 2 V.

VAUTHIER, Louis-Léger. **Diário Íntimo do Engenheiro Vauthier**: 1840-1846. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1940.

CAPÍTULO 6

AS ORIGENS DO SMASH: O PODER DAS ILUSTRAÇÕES QUE DÃO VIDA AO INCRÍVEL HULK

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2021

Alyssa Carolina Barbosa Marques Gedo

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, câmpus de São José do Rio Preto/SP
<http://lattes.cnpq.br/2392163141789332>

RESUMO: O presente trabalho pretende analisar, principalmente, de acordo com os conceitos teóricos de Perry Nodelman, apresentados em seu livro *Words About Pictures*, e os de Rudolph Arnheim, presentes em *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, ilustrações presentes no livro ilustrado *Hulk: a origem do gigante verde*, e relacionar com seu suporte original: as histórias em quadrinhos.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Livro Ilustrado; Histórias em Quadrinhos; Percepção visual; Super-heróis.

THE ORIGINS OF SMASH: THE POWER OF ILLUSTRATIONS THAT GIVE LIFE TO THE INCREDIBLE HULK

ABSTRACT: The present work intends to analyze, mainly, according to the theoretical concepts of Perry Nodelman, presented in his book *Words About Pictures*, and those of Rudolph Arnheim, present in *Art and Visual Perception: A*

Psychology of the Creative Eye, the illustrations present in the illustrated book *The Incredible Hulk: An Origin Story*, and relate them to their original support: the comic books.

KEYWORDS: Adaptation; Illustrated Book; Comic books; Visual perception; Superheroes.

*“Tony Stark e Reed Richards usam seu intelecto para salvar o mundo toda semana. É assim que eles serão lembrados pela História. Enquanto isso, e-eu, que, me perdoe, tenho tanto quanto a contribuir, terei sorte se minha lápide não dizer simplesmente ‘Hulk Smash’.” - Bruce Banner’ (WAID, Mark; YU, Leinil Francis. **Indestructible Hulk Volume 1:** Agent of S.H.I.E.L.D., 2014)*

11 DR. JEKYLL E MR. HYDE, FRANKENSTEIN E CORRIDA NUCLEAR

A década era 1960 e as histórias em quadrinhos de super-heróis finalmente começavam a se reerguer das cinzas após o fim da Segunda Guerra, quando o interesse por essas narrativas tinha caído a ponto de vários títulos importantes terem sido cancelados, e as duas maiores editoras de histórias em quadrinhos da época, DC Comics e Marvel Comics, iniciavam o que ficaria conhecido como a Era de Prata dos quadrinhos. A DC revitalizou seus antigos heróis Superman, Batman e Mulher-Maravilha e criou outros, como Flash e Lanterna

1 “Tony Stark and Reed Richards use their genius to save the world every other week. That’s how they’ll be remembered in History. Meanwhile, I–I who, forgive me, have just as much to contribute--will be lucky if my tombstone doesn’t simply say ‘Hulk smash’.”

Verde, cada vez mais inspirados nos deuses do panteão grego, com características que os distanciavam dos humanos normais, culminando na criação da Liga da Justiça, a primeira super-equipe dos quadrinhos (GEDO, 2019), apresentando-os em *The Brave and the Bold #28* (FOX; SEKOWSKY, 1960.)

Pouco tempo depois, inspirado pelo sucesso da equipe concorrente, Martin Goodman, dono da Marvel Comics, pediu a Stan Lee, então editor e principal escritor da editora, que criasse algo parecido para a Casa das Ideias. Lee juntou-se ao hábil desenhista Jack Kirby e, fugindo do que seria considerado o caminho óbvio (formar uma equipe com os antigos personagens da editora), criaram quatro personagens diferentes dos tradicionais super-heróis que existiam até então. Dessa parceria, surgia o que hoje é conhecido como a pedra angular do Universo Marvel: o Quarteto Fantástico, a primeira família de super-heróis. E assim começava uma revolução nos quadrinhos americanos, algo até então inédito na forma de fazer HQs: na Marvel, são os dramas humanos que importam e não, necessariamente, os percalços super-heroicos. O Quarteto foi um sucesso imediato e isso abriu as portas para que outros super poderosos aparecessem nas revistas da Marvel Comics. Um deles foi o Incrível Hulk.

Outro fruto da parceria Lee-Kirby, o Incrível Hulk foi resultado direto da combinação das histórias de terror *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, e *Frankenstein*, de Mary Shelley, com a Era das Pesquisas Nucleares para desenvolvimento de armas de destruição em massa feitas pelos Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria. Diria Stan Lee alguns anos depois sobre sua inspiração para criar o personagem:

Durante muito tempo eu tinha consciência do fato de que as pessoas eram mais propensas a favorecer alguém que não era perfeito [...] Aposto que todos se lembram do Quasimodo [...] E então há Frankenstein [...] Eu sempre tive um ponto fraco no meu coração pelo monstro de Frankenstein. Ninguém poderia me convencer de que ele era o cara mau [...] Ele nunca quis machucar ninguém. Ele simplesmente tentou seguir seu torturante caminho através de uma segunda vida tentando se defender, tentando chegar a um acordo com aqueles que tentaram destruí-lo [...] E eu decidi que eu poderia também emprestar algumas coisas do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde também - nosso protagonista mudaria constantemente de sua identidade normal para o seu alter ego sobre-humano e de volta ao normal.² (LEE, Stan, 1974, p. 67)

Durante a detonação experimental de uma bomba gama projetada pelo cientista prodígio Bruce Banner, o adolescente Rick Jones dirigiu acidentalmente para dentro do campo de testes. Banner então pede para que a contagem para a detonação seja interrompida, mas a detonação acontece mesmo assim. Banner corre até o veículo em

2 "For a long time I'd been aware of the fact that people were more likely to favor someone who was less than perfect [...] It's a safe bet that you remember Quasimodo [...] And then there's Frankenstein [...] I've always had a soft spot in my heart for the Frankenstein monster. No one could ever convince me that he was the bad guy [...] He never wanted to hurt anyone; he merely groped his torturous way through a second life trying to defend himself, trying to come to terms with those who sought to destroy him [...] I decided I might as well borrow from Dr. Jekyll and Mr. Hyde as well — our protagonist would constantly change from his normal identity to his superhuman alter ego and back again."

que Jones está e manda o garoto para uma trincheira para salvá-lo, mas acaba sendo atingido pela explosão, absorvendo enormes quantidades de radiação gama. Ele acorda mais tarde aparentemente ileso, mas naquela noite se transforma em uma monstruosa criatura cinza. Um soldado que o persegue batiza a criatura de “Hulk”. Originalmente, Banner transformava-se no Hulk ao pôr-do-sol e voltava ao normal ao amanhecer. Banner foi curado das transformações em *The Incredible Hulk #4* (LEE; KIRBY, 1962), mas optou por restaurar os poderes do Hulk por meio da mesma máquina que explodiu a radiação gama da primeira vez.

Em *The Avengers #1* (LEE; KIRBY, 1963), o Hulk tornou-se membro fundador da equipe de super-heróis homônima. Já em *The Avengers #3* (LEE; KIRBY, 1963), o uso excessivo da máquina de raios gama transformou o Hulk em um monstro incontrolável, sujeito a transformações espontâneas. *Tales to Astonish #59* (LEE; AYERS, 1964), estabeleceu o estresse como o gatilho para Banner se transformar em Hulk e vice-versa. Foi durante este tempo que o Hulk desenvolveu uma personalidade mais selvagem e infantil, afastando-se de sua personalidade original como uma figura bruta, mas não inteiramente estúpida. Além disso, sua memória, tanto a de longo prazo como a curto prazo, agora se tornaria marcadamente prejudicada em seu estado Hulk e, aos poucos, o monstro deixaria de falar frases completas, substituindo-as por duas frases básicas: “Hulk é o mais forte que existe!” e a mais famosa “Hulk smash!”.

21 EXPERIÊNCIA VISUAL, RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM E PERCEPÇÃO ANALÍTICA DA ILUSTRAÇÃO

Para a análise, o livro utilizado foi o quinto volume da coleção “Origens” da Editora Abril, publicado em 2014 com 48 páginas e voltado para o público infanto-juvenil. Foi inteiramente baseado nas histórias em quadrinhos da editora estadunidense Marvel Comics sobre o personagem O Incrível Hulk, e a adaptação de um suporte para o outro foi de Rich Thomas, com ilustrações internas – baseadas nas originais dos quadrinhos – feitas por Val Semeiks e Hi-Fi Design e capa ilustrada por Pat Olliffe e Brian Miller, com design de Jason Wojtowicz. No livro, temos ilustrações de página única, de página dupla e apresentadas em pequenos blocos, mostrando uma sucessão de eventos. O enfoque principal será analisar três ilustrações de página dupla e quatro que apresentam uma sucessão de eventos, técnica básica das histórias em quadrinhos.

Um último detalhe sobre o qual devemos nos deter antes de iniciarmos a análise é a cor do personagem-título do livro. Inicialmente, Stan Lee tinha escolhido o cinza para o Hulk, porque queria que ele fosse de uma cor que não sugerisse nenhum grupo étnico em particular. O colorista Stan Goldberg, no entanto, teve problemas com a coloração cinza, resultando em diferentes tons de cinza e até verdes, na impressão da revista. Depois de ver a primeira edição publicada, Lee escolheu mudar a cor da pele do personagem para verde.

O verde foi usado em recontagens da origem, e as reimpressões da história original foram recoloridas nas duas décadas seguintes, voltando a apresentar o cinza nas reimpressões da primeira edição a partir de 1984, com o cânone ficcional especificando que a pele do Hulk inicialmente tinha sido cinza, mas que, posteriormente, tinha se estabilizado verde, transformando-o, permanentemente, no Incrível Hulk como o conhecemos.

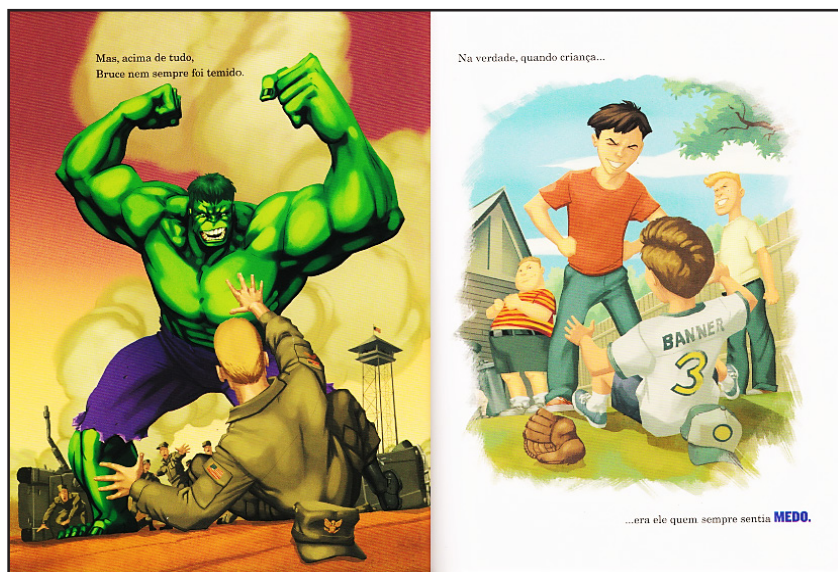


Figura 1: apresentando o Incrível Hulk.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 8-9.

Na Figura 1 temos o Incrível Hulk prestes a atacar um soldado do Exército americano e na página seguinte temos o pequeno Bruce Banner sendo intimidado por valentões. Aqui há um interessante contraponto temporal. Na ilustração da esquerda estamos vendo os acontecimentos no presente, com cores vivas, grandes níveis de saturação e toda a página é preenchida pelo desenho. Na ilustração da direita, no entanto, percebe-se que já não estamos mais no momento presente, porque temos um garotinho usando uma camiseta de beisebol com o nome “Banner” escrito nas costas, indicando-nos que ele é a mesma pessoa que, no futuro, se transformaria em um monstro verde irracional. Temos, também, uma paleta de cores com tons pastéis, níveis mais baixos de saturação e o detalhe mais importante: a figura é emoldurada difusamente, indicando uma lembrança, um recurso largamente utilizado nas histórias em quadrinhos, que conta com balões e quadrinhos em forma de nuvem ou fumaça para indicar que uma memória está sendo contada/mostrada ao leitor.

Ambas as ilustrações apresentam cenas vistas de perto, com o ponto de vista do

ilustrador assistindo à cena próximo ao chão. Na cena da esquerda, mesmo que o Hulk não esteja em primeiro plano, ele é o elemento que mais pesa na imagem. Já na cena da direita, Bruce Banner está em primeiro plano e é o elemento que mais chama atenção visualmente. Ou seja, em ambas as cenas o enfoque, independentemente se em primeiro plano ou não, é Bruce Banner/Hulk. Ao fazermos um paralelo entre as duas cenas e compararmos os elementos de cada uma, percebemos as relações entre elas:

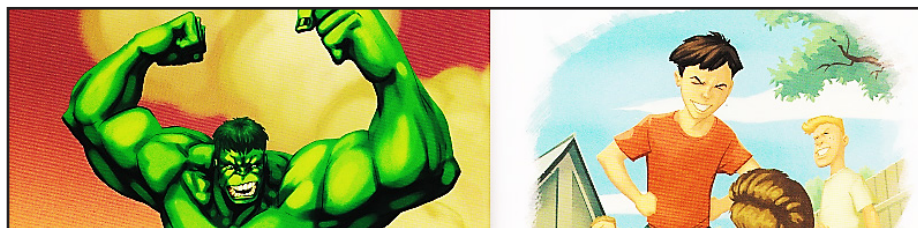


Figura 2: primeiro paralelismo.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 8-9.

Bruce Banner, que na infância foi um menino triste, sem muitos amigos e que era sempre provocado pelos valentões, direcionou sua energia para os livros e para o estudo e tornou-se um prodigioso cientista, focado em descobrir as propriedades da radiação gama. Entretanto, após ser atingido pela explosão dessa mesma radiação, Bruce se transformou naquilo que mais lhe atormentara durante toda a vida: um grande valentão, extremamente forte, pouco inteligente, mas temido por todos aqueles menores que ele.

Nessas figuras, o paralelismo entre o Hulk com o menino assediando Bruce é nítido, apesar da posição dos braços de cada um ser diferente: os do Hulk estão erguidos ameaçadoramente, com os punhos fechados, prontos para esmagar, enquanto o menino está com os punhos, também fechados, na cintura, em posição de superioridade e comando. O rosto dos personagens também transmite emoções diferentes. Enquanto o do Hulk é raivoso e irracionalmente irado, o do menino é sarcástico e debochado.



Figura 3: segundo paralelismo.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 8-9.

Na Figura 3 o que temos são as reações das vítimas dos valentões. Soldado do exército à esquerda e jovem Bruce Banner à direita, ambos caídos desajeitadamente no chão, com as mãos erguidas em posição de defesa, indefesos e desprotegidos diante da fúria e da superioridade do oponente, sem nenhuma escapatória aparente. Curiosamente, tanto o soldado quanto o menino deixaram seus bonés caírem na mesma posição, atrás de si, aumentando ainda mais as semelhanças entre os dois.



Figura 4: Rick Jones entra na zona de perigo.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 22-23.

Na figura 4 temos uma sequência de imagens que apresentam uma sucessão de eventos, desde o momento em que Bruce observa um veículo dirigindo direto para a zona de perigo de detonação da radiação gama até o instante em que ele alcança o veículo intruso. Essa maneira de ilustrar/narrar é típica das histórias em quadrinhos, suporte original do Incrível Hulk, e que foi adaptada aqui para o livro ilustrado.

No primeiro quadro superior esquerdo temos o ponto de vista em primeira pessoa, já que é a visão do próprio Bruce através do telescópio. No quadro logo abaixo, vemos a cena de cima, com foco em Bruce subindo as escadas. Na página seguinte, vemos a cena no primeiro quadro, de longe e com o ponto de vista do ilustrador próximo ao chão, enquanto na cena debaixo, vemos tudo de cima e com poucos detalhes. Todos os quadros são delineados difusamente, para enfatizar que se tratam de recordações, de momentos que já foram vividos por aqueles personagens.

Se tomarmos cada ilustração como um quadrinho, eles são separados por espaços em branco chamados de *calha*, que é “o espaço que existe entre um quadrinho e outro [...] que indica o tempo no quadrinho. Quanto mais larga a calha, mais tempo entre a ação representada no quadro seguinte [...]” (MARAJOARAS, 2014) Além disso, a presença da calha exige que o leitor “trabalhe” com a narrativa, fazendo-o imaginar quais eventos podem ter acontecido nesses espaços em branco para que fosse possível haver o próximo quadrinho.



Figura 5: a primeira transformação.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 34-35.

A Figura 5 é uma ilustração de página dupla, recurso aqui utilizado para dar maior extensão e dramaticidade a uma cena tão icônica e importante para o personagem Bruce Banner: sua primeira transformação no Hulk.

Na figura temos, novamente, uma progressão linear de acontecimentos, porém sem a presença das calhas. Para que essa progressão seja vista na ilustração, temos linhas de movimento e distorção de corpos em um crescendo linear e constante, para indicar a transformação do simples e franzino Bruce no Incrível Hulk. A página dupla também foi utilizada aqui para que, apesar de todos os elementos importantes presentes na figura, apenas um tivesse destaque, com todos os contornos e detalhes bem definidos e delineados, e esse é o personagem Hulk, completamente transformado e imponente em sua raiva:



Figura 6: o Incrível Hulk.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 34-35.

Na Figura 7, depois de se transformar em Hulk pela primeira vez e fugir da instalação militar onde se encontrava em quarentena, Bruce Banner eventualmente voltou ao seu estado normal de ser humano, como o texto presente na ilustração evidencia (“Pouco depois... ele voltou a ser Bruce Banner”).

Nessa cena, temos visão panorâmica da paisagem, com progressão de movimento do personagem, evidenciada pelas linhas de movimentos contínuas e pela distorção dos

corpos, dando a impressão de aproximação do personagem do leitor, começando no canto superior esquerdo da página e terminando em close-up no lado inferior direito, dando todo o peso da imagem para Bruce, determinado também pelo texto em caixa alta. A ilustração é colorida de forma sombria e pouco iluminada conforme se aproxima de Bruce, evidenciando sua dor, tanto física quanto emocional, sua angústia e sua confusão depois da experiência que acabara de vivenciar, sem saber ao certo o que tinha acontecido consigo mesmo.



Figura 7: voltando ao normal.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 44-45.

Sem saber ao certo se um dia voltaria a se transformar no Hulk, Bruce Banner decide fugir e se esconder, com medo de que possa machucar alguém caso o pior aconteça. Na Figura 8 temos a partida de Bruce para seu exílio auto imposto, ao pôr-do-sol. Bruce caminha de costas para o leitor e de frente para o sol, dando visão privilegiada de sua sombra, muito maior do que o franzino homem de quem ela sai e com uma forma completamente diferente: não humana, mas monstruosa.

A sombra em tamanho anormalmente maior pode ser simplesmente efeito da projeção da luz solar sobre Bruce Banner, mas também nos mostra que, dentro do cientista existe algo, por ora adormecido, que é muito maior, mais forte e mais poderoso do que Banner jamais sonharia em ser com seu corpo normal. Poderíamos entender a sombra como aquilo que, por estar escondido é, não só poderoso, mas temido, não exatamente humano, incompreendido.

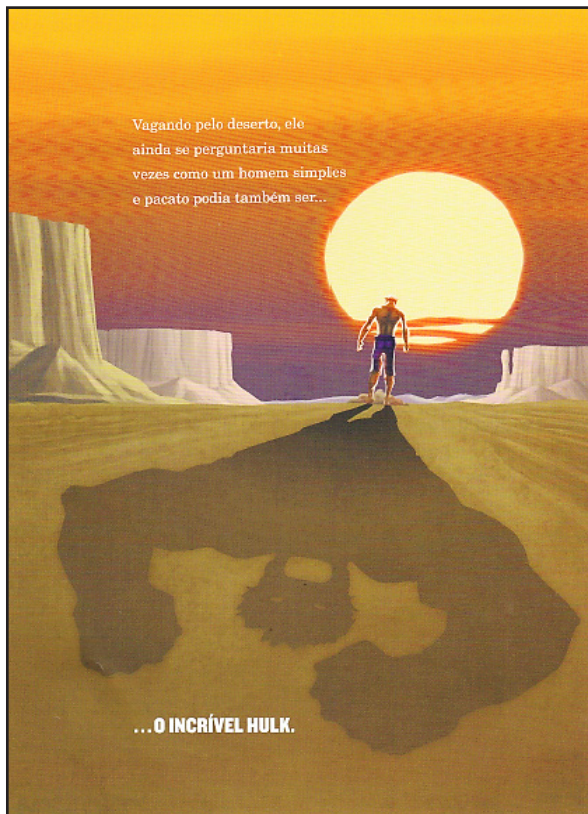


Figura 8: exílio.

Fonte: *Hulk: a origem do gigante verde*, 2014, p. 48.

3 | CONCLUSÃO

Além das inspirações literárias que levaram até O Incrível Hulk, também temos o início das pesquisas com radiação no início dos anos 1960 e o personagem acaba se tornando a síntese desse período, do constante medo misturado ao fascínio que essa forma de energia exercia no ser humano e as complicações decorrentes de sua manipulação, ainda desconhecidas.

O personagem, depois de criado, foi um sucesso, por conta, principalmente, de dois fatores: primeiro, fugir completamente dos padrões dos super-heróis altos, fortes e bonitos. O Hulk, pelo contrário, é visto como uma criatura monstruosa e irracional (apesar de ser um dos membros fundadores d'Os Vingadores), incapaz de fazer outra coisa senão esmagar tudo o que vê pela frente. Muito por conta disso, em suas histórias, ele é sempre julgado por sua aparência e é atacado antes de ter uma chance de se defender, de mostrar àqueles que o rodeiam que ele não é uma criatura ruim, apenas perturbada pelas drásticas

transformações que sofre constantemente.

E, por fim, suas histórias eram sucesso de vendas porque eram extremamente visuais, com o Hulk pulando grandes distâncias em vez de atravessá-las andando, seus golpes majestosos contra prédios com cinco vezes o seu tamanho, seus embates contra vilões que pareciam fortes, mas que se mostravam fracos diante do Golias Esmeralda. Um grande feito do grande Jack Kirby, que deu vida ao monstro criado pelo brilhante Stan Lee, quase como em um conto de Frankenstein – só que com superpoderes vindos da radiação gama.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolph. **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. Berkeley: University Of California Press, 1974.

BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

FOX, Gardner; SEKOWSKY, Mike. **The Brave and the Bold #28**. Nova York: DC Comics, 1960.

GEDO, Alyssa Carolina Barbosa Marques. **Retratos de uma lenda norte-americana: adaptações de narrativas gráficas como formas autônomas de representação**. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras Modernas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/190799>. Acesso em: 12 dez. 2020.

HUNTER, Pedro. **A origem do Quarteto Fantástico nos quadrinhos**. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/artigo/a-criacao-do-quarteto-fantastico/>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

LEE, Stan. **Origins of Marvel Comics**. New York: Simon & Schuster/a Fireside Book, 1974. 254 p.

LEE, Stan; KIRBY, Jack. **Avengers #1**. 1963. Disponível em: https://marvel.fandom.com/wiki/Avengers_Vol_1_1. Acesso em: 17 abr. 2019.

LEE, Stan; KIRBY, Jack. **Avengers #3**. 1963. Disponível em: https://marvel.fandom.com/wiki/Avengers_Vol_1_3. Acesso em: 15 dez. 2020.

LEE, Stan; KIRBY, Jack. **Incredible Hulk Vol 1 # 4**. Nova York: Marvel Comics, 1962.

LEE, Stan; AYERS, Dick. **Tales to Astonish Vol 1 #59**. Nova York: Marvel Comics, 1964.

MARAJOARAS, Hqs e Narrativas Oraís. **Calha**. Disponível em: <<http://hqs-e-narrativas-no-marajo.webnode.com/calha/>>. Acesso em: 01 ago. 2017.

NICOLAJEVA, M; SCOTT, C. **How Pictures Books Work**. London: Routledge, 2006.

NODELMAN, Perry. **Words About Pictures**. London: The University Of Georgia Press, 1988.

THOMAS, Rich; SEMEIKS, Val. **Hulk**: A origem do gigante verde. São Paulo: Editora Abril, 2014. 48 p. (Origens).

WAID, Mark; YU, Leinil Francis. **Indestructible Hulk Volume 1**: Agent of S.H.I.E.L.D.. New York: Marvel Comics, 2014. 136 p. (Marvel Now).

WIKIA, Marvel. **Hulk**. Disponível em: <[http://marvel.wikia.com/wiki/Hulk_\(Robert_Bruce_Banner\)](http://marvel.wikia.com/wiki/Hulk_(Robert_Bruce_Banner))>. Acesso em: 31 ago. 2017.

A FIGURAÇÃO DO GROTESCO EM FRANCISCO DE GOYA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 04/01/2021

Marianna Bernartt Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/9894437581279251>

Jorge Antonio Berndt

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/4259959718176090>

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/2009141052525686>

RESUMO: Francisco José de Goya y Lucientes, artista espanhol que viveu durante os séculos XVIII e XIX, passou de um pintor clássico e harmonioso para um homem crítico e sombrio. Ironicamente, no período conhecido pelas Luzes, experienciou anos de escuridão, marcados pela Revolução de Robespierre, de invasões napoleónicas, e de uma doença que custou sua audição, em 1782. Nesta conjuntura, buscamos analisar como Francisco de Goya produziu o espectro grotesco na série de 14 obras intitulada *Pinturas Negras* (1819-1823), feitas nas paredes de sua casa, em Madri. Em termos metodológicos, este texto se qualifica como de caráter bibliográfico, utilizando, para tanto, as obras *O Grotesco* (1986) de Wolfgang Kayser, e *A Cultura Popular na Idade Média e no*

Renascimento: o Contexto de François Rabelais (2010), de Mikhail Bakhtin, no que diz respeito ao grotesco; no tocante à compreensão de algumas pinturas e onde se situavam na *Quinta del Sordo: Goya à Sombra da Luzes* (2014), de Todorov, e *Goya: Pinturas Negras* (2002), de Bozal; e para compreendermos os procedimentos artísticos e perceptivos das obras, *Arte e Percepção Visual* (2005), de Arnheim, entre outros. Por meio desse processo, constatamos o emprego de uma série de artifícios responsáveis por possivelmente rematar as duas vertentes do grotesco: uma associada à sátira e ao riso e a outra vinculada ao terror e à inquietude. Em vista disso, Goya (1819-1823) apresentou um mundo simultaneamente caricaturizado, estranho e alheado, capaz de fazer de sua arte uma das precursoras da modalidade colorista das vanguardas do final do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Goya; Pinturas Negras; Grotesco.

THE GROTESQUE DEPICTION IN FRANCISCO DE GOYA

ABSTRACT: Francisco José de Goya y Lucientes was a spanish artist alive during the passage of the eighteenth and nineteenth centuries who changed from a classic and harmonious painter to a critic and gloomy one. In the Enlightenment, the artist experienced dark years, pointed by the Robespierre's Revolution, the napoleonic invasions, and the disease that took his listening faculty, in 1782. In such a scenario, it is analyzed how the painter employed the artistic devices to convey the meanings and specially the grotesque spectrum in the series of 14 paintings which

were made on the walls of his house, between 1819 and 1823, over the later entitlement of *Black Paintings*. This text is qualified as a bibliographical one and, in essence, used the works *O Grotesco* (1986), by Wolfgang Kayser, and *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* (2010), by Mikhail Bakhtin, to discern the nature of the grotesque; *Quinta del Sordo: Goya à Sombra da Luzes* (2014), by Todorov, and *Goya: Pinturas Negras* (2002), by Valeriano Bozal, as reference for the paintings disposition and history; *Arte e Percepção Visual* (2005), by Rudolf Arnheim, to analyze the perceptual and artistic components of the paintings; among others. By means of this comparison, it is verified the usage of a series of devices with the objective of performing two grotesque strands: the first one which is associated to the satiric and laughable and the last one which is related to the horror and unfamiliar. As a conclusion, Goya (1819-1823) presented a world filled by a mixture of estrangement and grotesqueness, responsible for making his art one of the vanguard's predecessors.

KEYWORDS: Goya; Black Paintings; Grotesque.

1 | INTRODUÇÃO

Em sua origem etimológica, de acordo com Wolfgang Kayser (1986, p.18), “grotesco” deriva do italiano *grottesco* — termo utilizado para descrever as ornamentações encontradas nas cavernas e subterrâneos descobertos durante as escavações de Roma e em outras regiões da Itália, no século XV. Tais ornamentos transgrediam os ideais clássicos da época, sofrendo classificações hostis.

No século XVI, dado a nova descoberta, nota-se uma ampliação do vocábulo grotesco em vários países europeus. Lima (2016) aponta que, à época, havia um entendimento positivo, fundamentado na religião, de que a hibridez e a deformidade dos corpos eram manifestações da força criadora. Fomentado por ideais renascentistas, o grotesco é expandido para o campo das artes visuais. Na segunda metade do século XVI, a estética grotesca perde espaço porque a *mimesis* platônica alcançara os ideais artísticos tidos por mais elevados, fenômeno que classificava a arte grotesca como ilógica e imoral. Todavia, Lima (2016) aponta que, neste tempo, Michel de Montaigne (1533-1592) transformou o vocábulo em um conceito estilístico, passando a compor o repertório de estilos das convenções artísticas. Desse modo, em meados do século XVII, a nova conotação já estava incluída em dicionários ao redor da França como adjetivo ou procedimento poético.

Atravessando os séculos XV, XVI, XVII, com artistas como Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (1525-1569), o grotesco kayseriano sobrevive ainda com a pecha de bestial, sendo um procedimento artístico muito utilizado nos séculos XVIII e XIX. E após holandeses e alemães expressarem seu pendor criativo de figurar formas grotescas, elas também passam a fazer parte dos recursos expressivos do espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor aragonês que, de acordo com Todorov (2014), revolucionou os paradigmas da pintura, sendo um dos responsáveis pela inauguração da arte moderna bem como predecessor das obras plasmadas pelos pintores expressionistas.

A série intitulada *Pinturas Negras* (1819-1823), de Francisco de Goya, foi figurada, nos últimos anos de sua vida. A série é composta e de 14 pinturas plasmadas nas paredes de sua casa de campo conhecida como *Quinta del Sordo*, em Madri, quando o pintor já encontrava completamente surdo e introspectivo.

Acompanhado de uma atmosfera amarga e sombria, as temáticas do conjunto lidam com afetos lúgubres, que, diante do inesperado, numa primeira visão colocam os sentidos do apreciador sob suspeição e vacilo, pois que não se articulam com o *pathos* na expressão da intimidade e do cotidiano como esferas privilegiadas de acesso ao real, provocando ao contrário uma desrealização do mundo conhecido que perde o chão e faz os sentidos titubearem atônitos.

Somadas as obras de Goya, a poética plasmada pela convenção grotesca irá contribuir para a construção de um paradigma de sensações que tensionam o espectador: nela, o corpo humano figurado não é mais o corpo clássico definitivo e acabado; no grotesco o corpo passa a sofrer metamorfoses e misturas, como podemos ver no romance *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley.

Todorov (2014) aponta que a doença sofrida por Goya, o período histórico da Guerra da Independência e a aproximação de sua morte foram reflexos de sua nova visão de mundo. Podemos afirmar então que esta série é diferente do que o pintor havia pintado antes opondo-se aos trabalhos anteriores realizados por Goya.

Considerando os traços perceptivos delineados por Arnheim (2005), como o espaço, a cor, a configuração e a forma, buscamos refletir a respeito de algumas das relações e correlações que se perfazem na coexistência das propriedades do sistema pictórico elaborado por Goya (1819-1823) a fim de, por intermédio de tal entendimento, reconhecer as funções articuladas e empregadas na elaboração dos artefatos artísticos capazes de estabelecer ou formar múltiplos processos de significação e sobretudo de desautomatização/estranhamento.

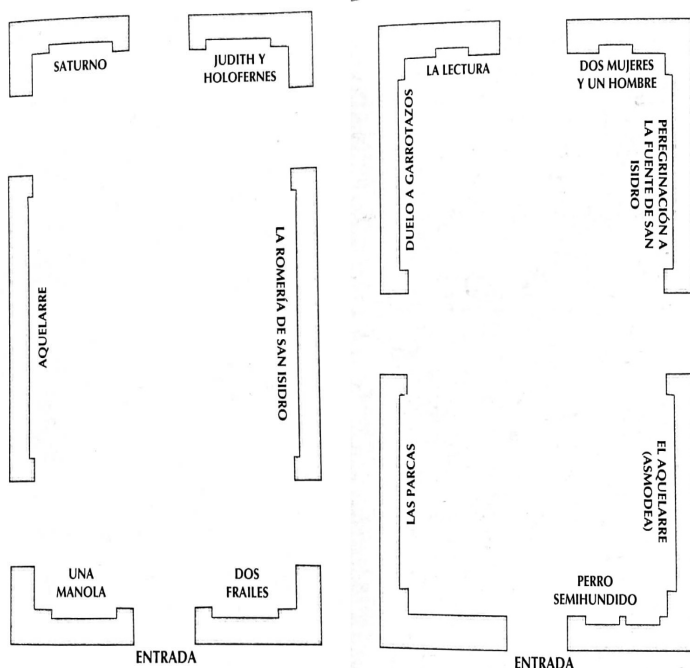
2 | O EXÍLIO DE GOYA: AS PINTURAS NEGRAS E A ESTÉTICA DO GROTESCO

“O que são estes [ensaios] também, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da fortuita?” (MONTAIGNE, 2001, p. 28)

A série das *Pinturas Negras* (1819-1823) foi originalmente produzida nas paredes da *Quinta del Sordo* -- um casarão aos arredores de Madri em que o pintor se exilou nos últimos anos de sua vida --, abandonando-o em 1824. Posteriormente, Goya mudou-se para Bordeaux, na França e lá faleceu em 1828. Com as gravuras eternizadas nas paredes, mudou-se para a *Quinta*, em 1832, Frédéric Émile d'Erlange; este se interessou pelos

painéis e com a intenção de vendê-los, na exposição de Paris, de 1878, mandou retirá-los e restaurá-los, contudo, nenhuma das obras foi vendida, conduzindo-as para o Museu do Prado, onde permanecem até hoje.

De acordo com Valeriano Bozal (2002), a série de pinturas, na *Quinta del Sordo*, dividiam-se em pavimento inferior e superior, e assim estavam dispostas: *Saturno devorando a su hijo*, *Judith y Holofernes*, *Una Manola: Doña Leocadia Zorrilla*, *Doa frailes*, *Dos viejos comiendo*, *Aquelarre (El gran cabrón)* e *La romería de San Isidro* dispostas na planta baixa, e *Dos mujeres y un hombre*, *La lectura (Los políticos)*, *Duelo a garrotazos*, *Peregrinación a la Fuente de San Isidro*, *Las Parcas (Àtropos)*, *El Aquelarre (Asmodea)* e *Perro semihundido* na planta alta, como podemos verificar a partir da figura a baixo:



Disposición de las pinturas negras en la sala de la planta baja de la Quinta junto al Manzanares

Disposición de las pinturas negras en la sala de la planta superior de la Quinta junto al Manzanares

Figura 1- Disposição das pinturas planta baixa e alta da Quinta del Sordo

Fonte: Bozal (2002, p. 11)

Com o fim de organizar a análise dos atributos artísticos utilizados por Goya (1819-1823), dividimos esse texto em duas partes. Na primeira, procuramos refletir a respeito do feitiço poético do grotesco das obras dispostas no pavimento inferior da *Quinta del Sordo*. Na segunda, dedicamo-nos ao estudo daquelas pinturas que se situavam no

pavimento superior.

2.1 Planta baixa

Saturno devorando a su hijo (1819-1823) é uma pintura de Goya (1746-1828) cujas dimensões 143,5 x 81,4 cm são análogas as outras quatorze da série. A técnica utilizada para compô-la foi tinta óleo sobre a parede e posteriormente foi transferida para uma tela e exposta no Museu do Prado. Também denominada apenas de *Saturno*, nela o pintor traduz a cena mítica do engolimento dos deuses olímpicos pelo próprio pai, Saturno, nome romanceado dado à figura mitológica, que tem por designação Cronos, no poema épico da *Teogonia* (HESÍODO, 2003). O pintor plasmou, com extrema dramaticidade e potência narrativa, o corpo alquebrado de um homem magro, com formas caricaturais afetadas pela disformidade e faminto, com uma boca completamente ostensiva e escancarada, como se suas energias vitais dependessem desse esforço de devoração autofágica dos membros de uma personagem menor, que é do/a filho/filha sendo devorado/a. Nessa perspectiva, os signos da morte e da vida são associados na pintura por meio do drama corporal grotesco, cuja forma pode ser estabelecida a partir do imbricamento da oposição começo *versus* fim da vida, com “[...] o comer, o beber, as necessidades naturais [...], a cópula, [...] a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 277).

Posicionada ao lado de *Saturno* (1819-1823), com uma temática oriunda da tradição hebraica, há *Judith y Holofernes* (1820-1823), de dimensões 146 x 84 cm. Bozal (2002) aponta que a obra retrata a decapitação do general Holofernes, por Judite de Betúlia, contida em uma passagem bíblica do livro de *Judith* (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). Este episódio se tornou um dos *topos* das artes plásticas, sendo pintado por artistas do período barroco ao renascentista, como Caravaggio (1571-1610) e Artemisia Gentileschi (1593-1653), seguindo um processo clássico de representação. Por sua vez, Goya (1820-1823) empregou recursos artísticos próprios do conjunto das *Pinturas Negras* na tradução do acontecimento bíblico. Tal qual em outras pinturas da série, a cadeia de cores é constituída desde uma relação entre os tons claros do rosto de Judith, que porta uma espada usada para a decapitação de Holofernes, até os escuros, notoriamente terrosos (marrom, preto, cinza, ocre amarelo e bege), que corrompem os limites dos corpos na parte inferior da tela. Esse feitiço disforme das personagens, como da criada disposta ao lado esquerdo, exemplifica o caráter de Goya que, despreocupado com a “verdade” e a “realidade”, “[...] se entrega a uma imaginação selvagem, e através do cerebral, quer despertar [...] gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas.” (KAYSER, 1986, p. 30).

Una Manola: Doña Leocadia Zorrilla (1820-1823), também expõe, em proporções de 147,5 x 129,4 cm, a contradição entre os aspectos da morte, do desânimo, da decadência, da ruína e da perda aos da vitalidade, da existência e do vigor. Em sua composição, o observador é apresentado a uma jovem de pele branca, que, ornada por um vestido negro e

véu igualmente escuro sobre o seu rosto, apoia-se em um sepulcro cujos tons são das cores marrom, verde e ocre. Ao enlaçar, nesse mesmo espaço, corpos pertencentes a domínios inversos (da vida e da morte), Goya (1820-1823) carnavaaliza oposições aparentemente inconciliáveis. Nesse viés, o pintor transforma o familiar em ambivalente, polissêmico e estranho, apresentando, enfim, uma reflexão vital acerca dos problemas da velhice e da morte, também presentes em *Saturno* (1819-1823) e *Judith* (1820-1823).

Segundo Bozal (2002), *Dos frailes* (1821-1823), pintura de grandezas 142,5 x 65,6 cm, situava-se ao lado da porta de entrada da *Quinta del Sordo*. O painel apresenta duas personagens: de um lado, o provável frade de barbas longas, apoiado em um bastão, e, de outro, um indivíduo com a boca aberta, que presumivelmente grita no ouvido do primeiro, sem receber qualquer tipo de reação ou resposta. Arranjada de forma consideravelmente vertical, a representação se decompõe, tal qual *Saturno* (GOYA, 1821-1823), em uma primeira tensão entre o fundo, de uma escuridão profunda, e os corpos de dois velhos. A segunda tensão é marcada pela correlação destes: o macabro entre o ancião estático e o sujeito ao fundo, que, de aparência quase inumana, soergue-se por cima do ombro do outro, como se estivesse à espreita ou por trás de seu mundo sensível/observável. Mas, há algo em comum entre as duas figuras: “[...] los viejos son ambiguos, han entrado en una etapa vital de descomposición, han perdido cualquier atractivo que pudieran poseer inicialmente”¹ (BOZAL, 2002, p. 21), como se constata pela efabulação de uma fisionomia gasta e corroída, acentuada pelas pinceladas robustas e pouco refinadas das faces, cujo preenchimento vacila entre os matizes do ocre amarelo ou vermelho e do acobreado, associados a um conjunto de focos de claridade.

Em concordância com as escritas de Valeriano Bozal (2002), não se sabe com precisão onde a pintura, intitulada *Dos viejos comiendo* (1819-1823), de dimensões 49,3 x 83,4 cm, estava localizada na *Quinta del Sordo*. Porém, acredita-se que a obra se encontrava acima da porta de entrada. Ao nos atentarmos para os aspectos formais desta imagem, verificamos a recorrência dos elementos artísticos já observamos, a saber: a penumbra da ambientação escura e a gama de cores caliginosas — materializadas pelo ocre, marrom, verde e laranja, com uma intensa luz frontal refletida na face do primeiro velho, em contraposição ao segundo, que tem a iluminação esmorecida. A ausência de linhas e formas bem definidas resulta no nexos inquietante entre o horror do sobrenatural, do fantástico e da decadência física causada pelo passar dos anos, evidente na imagem de feição cadavérica, sem globos oculares. Revela-se o estranho adjacente ao cotidiano, que, como indica Kayser, “[...] é o [...] mundo em que o monstro horripilante ocupa o seu lugar dominante.” (KAYSER, 1986, p.14).

De acordo com Bozal (2002), *Aquelarre (El gran cabrón)* (1821-1823) estava situada na parede lateral esquerda da sala inferior da *Quinta*, contendo as proporções 140,5 x

¹ Nossa tradução livre: “os velhos são ambiguos, entraram em uma etapa vital de decomposição, perderam qualquer atrativo que puderam possuir anteriormente.”.

435,7 cm. A obra retrataria uma agregação de bruxos formada para a realização de rituais. As bruxas são pinceladas como típicas do corpo grotesco escrito por Bakhtin (2010): a fisiologia caricatural das faces e dos corpos mórbidos – marcados pelos narizes avantajados, olhos esbugalhados, bocas amorfas e orelhas mal delineadas –, focalizados pela luz, deformando-se e curvando-se em uma atmosfera maligna. Em uma correlação a estas, há o grande bode, à esquerda do espaço horizontal, que funde os traços aparentemente antagônicos do bestial e humano, “[...] comum na iconografia medieval, o demônio ser representado como uma figura chifruda, de barba pontiaguda, cascos animais e cauda bifurcada” (VARANDAS, 2006, s/p). Em outros termos, o ser híbrido se configuraria, na modulação dos dois planos (o primeiro, das bruxas, e o segundo, o seu), como o mentor da feitiçaria que se perfaz no exato momento em que a obra é tingida.

Segundo Bozal (2002), *La Romería de San Isidro* (1820-1823), de dimensões 138,5 x 436 cm, localizava-se logo em frente de *Aquelarre* (*El gran cabrón*) (1820-1823). O complexo de personagens que avançam é formado, de acordo com Bozal (2002), por membros de distintos estratos sociais, cujas feições parecem retratar sentimentos contrários a uma romaria usual: não há luz nem mesmo rostos alegres; apenas uma peregrinação sombria e de aspecto taciturno. Para a formação desse tom lúgubre, o artista emprega as cores preto, marrom, verde e ocre, com focos de luz em alguns rostos que aparecem mais próximos ao observador. Os actantes, os objetos e o ambiente foram pincelados por intermédio da desarticulação da simetria e da geometria da *imitatio*² clássica/acadêmica. Ou seja, adversamente, Goya (1820-1823) priorizou a *wilden Einbildungskraft*³, que, segundo Kayser (1986), destrói o modelo de ordenação do universo teoricamente físico/sensível e se integra ao fantástico/” irreal”.

2.2 Planta alta

Dos mujeres y un hombre (1819-1823), pintura também conhecida pelo nome de *Dos mujeres riéndose de un hombre* ou *Dos mujeres riéndose*, localizava-se na planta alta da *Quinta del Sordo*. Com proporções de 125 x 66 cm, a pintura retrata duas figuras femininas que aparentemente riem de um homem que se masturba, de acordo com Bozal (2002). Atentando a uma descrição das personagens, situa-se, à extrema esquerda, uma mulher colorizada em tons de ocre amarelo, seus olhos negros estão encobertos pela escuridão. Ao centro, uma imagem, de olhos também soturnos, possui feição caricatural, acompanhada de um sorriso sarcástico ou malévolo. À direita, por fim, há um homem que cobre a sua pelve com um agregado de tecidos, sendo esta outra personagem caricata com a boca entreaberta. Por um lado, surge do vínculo dessas três entidades “um asco ante o horripilante e o monstruoso em si.” (Kayser, 1986, p.31). Não obstante, semelhante ao grotesco medieval e renascentista, de que fala Bakhtin (2010), performa-se simultaneamente uma vitória do riso sobre o terrível. Por meio de um tracejado monstruoso,

2 Nossa tradução livre: “imitação”.

3 Nossa tradução livre: “**imaginação selvagem**”.

Goya produz, portanto, uma tipologia peculiar das personagens, figuradas de modo tão anômalo, que são capazes de gerar efeitos ora de medo – como apontado nos estudos de Kayser (1986) –, ora de riso nervoso – como alude Bakhtin (2010) em seus escritos sobre Rabelais –, de sorte a produzir um senso hediondo, típico do conjunto de *Pinturas Negras* (1819-1823), de Francisco Goya (1819-1823).

De grandezas 125 x 65 cm, *La Lectura* ou *Los políticos* (1819-1823) exhibe um grupo de homens que direcionam as vistas para um sujeito que aparenta ler alguns papéis. O observador não é capaz de tomar conhecimento do conteúdo da leitura nem o local em que os indivíduos figurados se encontram. A respeito desta pintura, e da outra anteriormente analisada (*Dos mujeres y un hombre* 1819-1823), Todorov (2014) aponta que as atividades representadas nas duas composições são de temáticas quotidianas. As figuras desenhadas em primeiro e segundo plano apresentam rostos desproporcionais, em meio a um ambiente obscuro. Para criação desta atmosfera, o pintor utilizou de cores, como o branco, ocre, bege, marrom e preto. Ainda, segundo Bozal (2002), destaca-se a projeção de luz da pintura, visto que ela não é natural, mas expressiva. Desse modo, a obra – que contagia as próprias personagens – desperta a curiosidade daquele que contempla e torna-o parte ativa da própria pintura.

De proporções 125 x 261 cm, *Duelo a garrotazos* (1820-1823) é, na visada de Bozal (2002), a pintura mais difundida do conjunto. Nela, o observador pode acompanhar o duelo entre dois sujeitos que, golpeando-se até a morte, aparentam não ter acordo ou escapatória. Todorov (2014) esquadrinha o paralelismo entre os dois sujeitos e o período da invasão napoleônica à Espanha, que suscitou inúmeras mortes em razão de divergências ideológicas. A cena de selvageria, no centro da tela, é produzida em contraste a um fundo aprazível, com uma paisagem composta por montanhas ao horizonte e um céu azulado, marcado por nuvens claras, caracterizando-se, portanto, como uma das poucas obras do conjunto em que não há o predomínio da escuridão. Sem embargo, a antítese revelada pelas duas personagens lutando pela sobrevivência condensa a ação do quadro: nessa situação, enquanto a da direita aparece de costas, a da esquerda se destaca pelo seu sangramento no rosto, nas orelhas e no tronco, bem como pela ausência de linhas, formas e profundidades bem definidas.

Conforme Bozal (2002), a pintura *Peregrinación a la Fuente de San Isidro* (1821-1823) ou *Paseo del Santo Oficio* se localizava na *Quinta del Sordo*, em frente a *Duelo a garrotazos* (1820-1823). De dimensões 127 x 266 cm, o pintor representa, de acordo com Todorov (2014, p. 215), uma peregrinação diabólica com roupagem inquisitorial, em um período em que a inquisição já havia sido abolida. No cenário geral, as imagens sobrepostas tem seus corpos iluminados, enquanto o restante encontra-se na escuridão. Arnheim (2005) expõe que “[...] ao invés de apresentar um mundo estático com uma dotação constante, o artista mostra a vida como um processo de aparecer e desaparecer.” (ARNHEIM, 2005, p. 330). Isto é, Goya (1821-1823) suscita a formação de uma atmosfera

cinestésica e ambígua, reiterando-se entre a existência e a inexistência. As faces disformes ou monstruosas – vistas por aquela pequena parcela de projeção de luz que o pintor utilizou a partir de cores lúgubres do cinza, o bege, o marrom, o verde, o ocre e o preto – operam, se concebidas em oposição à *La pradera de San Isidro* (1788), como figurantes de um passeio religioso, que marca a oposição entre uma romeria cotidiana e esta que se apresenta de maneira sombria. Em suma, os traços costumeiros, banais, festivos e habituais reconhecíveis naquela primeira efabulação rococó se convertem subitamente em entidades insensatas, duvidosas, estranhas e hostis ao homem. O ser é apresentado “[...] de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível.” (BAKHTIN, 2010, p. 34).

Elaborada em dimensões de 127 x 266 cm, *Las Parcas* (1820-1823), ou *As Moiras* (no grego), expõe: Átropos, Cloto e Láquesis, as filhas de Nix, que, conforme narra a Teogonia de Hesíodo (2003), controlam o futuro dos homens. Pictoricamente, elas foram pinceladas da seguinte maneira: à extrema direita, Átropos, com sua temida tesoura; à esquerda, Laquesis, que segura uma lupa, avistando o efêmero do tempo e da vida; posteriormente há Cloto, portando uma espécie de boneco. Ao centro, uma figura de fisionomia masculina, que direciona a visão ao espectador. De fato, Goya (1820-1823) proporciona uma ressignificação icônica através dos rostos caricaturais de Láquesis, de Cloto e do homem desconhecido, bem como das mãos disformes de Átropos. Sob essa tensão, há ainda a iluminação lunar que incide na paisagem obscura, composta por árvores, um lago e, ao fundo, colinas. Não obstante, notamos que, diferentemente das pinturas responsáveis por decorar a planta baixa da *Quinta del Sordo*, o pintor oferece amplas paisagens no painéis superiores, como Todorov (2014) confirma ao indicar o fato de elas incorporarem temas familiares ao universo de Goya, sem a sistematização de antes, e exibirem um esquema mais luminoso do que o inferior.

No painel *El aquelarre* ou *Asmodea* (1820-1823), de dimensões 127 x 263 cm, duas figuras sobrevoam acima de um vasto panorama cujo fulcro da cinescopia visual é uma configuração rochosa que oscila entre a opacidade e a diafanidade. A personagem da esquerda, vestindo uma capa vermelha, olha ao seu redor, enquanto que, ao seu lado direito, um indivíduo, de rosto caricatural aponta para o horizonte. Desde a aresta inferior direita, soldados tentam alvejar alguém com fuzis ao mesmo tempo em que, partindo de uma pequena aldeia, outras tropas parecem se aproximar, de capacetes brancos. De acordo com Bozal (2002), a pintura seria umas das mais herméticas do conjunto em razão de seu universo simbólico. Ainda assim, o crítico aponta para uma associação bíblica. Para ele, o masculino de *Asmodea*, “Asmodeu”, refere-se a um demônio presente no livro de Tobias, do Antigo Testamento. De acordo com a Bíblia de Jerusalém (2002), Asmodeu foi o responsável pela morte dos maridos de Sara, como notamos no seguinte excerto:

(Tobias 3,8) Ela fora dada sete vezes em casamento, e Asmodeu, o pior dos demônios, matara seus maridos um após o outro, antes que se tivessem unido

a ela como esposos. A serva lhe dizia: "És tu que matas teus maridos! Já fostes dada a sete homens e não fostes feliz sequer ua vez!". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p 667).

Ao se compreender a obra sob essa postura significada, e não significante/paradigmática, a imagem masculina que sobrevoa junto da outra poderia representar aquele demônio expulso para o alto do Egito por Tobias, aconselhado pelo anjo Rafael. O cenário, pincelado em um cobre absoluto, transitando para o preto, marrom e ocre, poderia corroborar com a teoria do crítico. Todavia, a presença dos cavaleiros -- concebidos de maneira tênue, desorganizada e desproporcional em virtude da distância -- e dos carabineiros impugna, ao menos *a priori*, essa possibilidade. Decorre de tal ambiguidade que a composição das formas acaba por se caracterizar por uma inflexão onírica e anômala. Nessa visada, tanto a desarmonia, quanto a desproporção da obra, constituem-se como peculiaridades da poética de Goya, que se entrelaça à produção do fenômeno estético grotesco.

Segundo Bozal (2002), *Perro semihundido* (1819), de dimensões 131 x 79 cm, situava-se no pavimento superior, ao lado direito da porta de entrada. Como o próprio nome sugere, protagoniza um cão, que semi submerso, tem o focinho inclinado ao avistar algo ou alguém. Conforme Todorov (2014), a obra possui a sua singularidade. Divergente das outras do conjunto, a sua temática se relaciona à solidão, ao vazio da existência e não possui intertextualidade à mitologia, bruxaria ou religiosidade. Os matizes da pintura são pincelados em cores quentes e neutras, bem como a uma baixa percepção de movimento. De contexto misterioso, esta é uma das telas não precedidas pela deformação, caricatura, pelo grotesco. Segundo Bozal (2002), este é provavelmente um painel inacabado ou danificado, deixando para posteridade, uma imagem emblemática e repleta de melancolia.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta que toda a obra é construída e que toda a sua matéria é organizada, buscamos integrar as categorias do grotesco fantástico, abordado por Wolfgang Kayser (1986), e do satírico, desenvolvido por Bakhtin (2010), ao analisar a série das *Pinturas Negras* (1819-1823), de Francisco de Goya. Nesse processo, reconhecemos, por meio do restabelecimento das relações paradigmáticas no interior desse sistema pictórico, a presença de duas vertentes do grotesco.

Em um primeiro lugar, a partir do apontamento da recorrência de certos procedimentos que permeiam a estrutura das obras de Goya (1819-1823), identificamos, em concordância com Kayser (1986), a simulação de um mundo tornado alheado: em sua construção, os elementos conhecidos e familiares se transfiguram em sinistros e estranhos, de modo que tanto os traços que são pintados de maneira desfigurada e caricaturizada quanto as situações repletas de tensões ameaçadoras engendrem o repentino e o surpreendente em um jogo com o sinistro e o absurdo, o tenebroso e o disparatado.

Não obstante, também notamos, em consonância a Bakhtin (2010), a apresentação de um segundo universo: o da vida carnavalesca. Nela, prevalece a mescla generalizada de termos opostos, como o público e o privado; o sagrado e o profano; a vida e a morte; a juventude e a velhice, por exemplo. A mudança, a substituição e a aglutinação de elementos são uma de tantas técnicas que transformam o familiar em grotesco. O efeito grotesco é, assim, uma sensação ambivalente, um composto entre rir e chorar, temer e gargalhar. Esse grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo se aproximar do homem, reintegrando-o por meio do corpo à vida corporal. Não há, nessa perspectiva, o vestígio do medo, somente a alegria o percorre, excluindo-se, assim, o terror.

Como resultado de todo esse processo, denota-se, no desenvolvimento da produção de Goya, um percurso de avanço em direção a uma nova arte. Não há dúvida de que o ponto de partida já se encontrava nos retratos feitos para a coroa, com as suas sombras e texturizações. Sem embargo, é no conjunto das *Pinturas Negras* (GOYA, 1819-1823) onde aparece de modo sensível essa vertente alheia à tradição da pintura italiana de que fala Ortega y Gasset (2016): o tom satírico, a caricaturização generalizada dos corpos, a temática inquietante, a deformação das unidades, o descomedimento da escuridão dos objetos a assim por diante.

Com as telas obscuras de Goya (1819-1823), a arte plástica se afasta da escultura, acolhendo, finalmente, o caráter intangível dos corpos; o resultado é que, tal qual Velázquez, “as coisas deixam de ser propriamente corpos e se transformam em meras entidades visuais, em espectros de pura cor.” (ORTEGA Y GASSET, 2016, p.153-4). Enquanto na tradição clássica-acadêmica se perfaz, com efeito, uma busca da “realidade” dos objetos a partir da simulação da experiência visual e tátil, um “sonhar com a natureza” (BARTHES, 1970, p. 171-2), Goya (1819-1823) não apenas reduz o objeto à sua pura visualidade como também o distorce.

As suas figuras não se firmam, portanto, no fantasma da “realidade”, mas surgem e se ocultam como aparições que, de maneira similar ao que Ortega y Gasset (2016) identifica na predisposição dramática do “aparecimento” da arte espanhola, oscilam do não ser ao ser, da ausência à presença. Sobre esse aspecto inacabado – observável, por exemplo, na contingência dos fundos de *Saturno* (GOYA, 1819-1823) ou *Perro Semihundido* (GOYA, 1819), cujas pinceladas apresentam cadências que vacilam entre o vago e o exato, o figurativo e o aleatório, em uma homogeneidade caliginosa –, Goya (1819-1823) suscita, cria e institui, por fim, um mundo e uma linguagem à parte: o universo tornado estranho.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da versão criadora. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BÍBLIA, A. T. Livro de Judite. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, p. 682-700, 2002.

BÍBLIA, A. T. Livro de Tobias. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, p. 677, 2002.

BOZAL, Valeriano. **Goya**: Pinturas negras. Madri: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002.

GOYA, F. **La pradera de San Isidro**. 1788. Óleo sobre tela, 41,9 x 90,8 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **El perro semi-hundido**. 1819. Óleo sobre parede trasladado para tela, 131 x 79 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Aquelarre**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 140,5 x 435,7 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Asmodea**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 127 x 263 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Dos viejos comiendo**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 49,3 x 83,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Dos frailes** 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 142,5 x 65,6 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Duelo a garrotazos**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 125 x 261 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Judith y Holofernes**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 147,5 x 129,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **La lectura**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 125 x 65 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **La Romería de San Isidro**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 138,5 x 436 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA F. **Las parcas** (Átropos). 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 127 x 266 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Dos mujeres y un hombre**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 125 x 66 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Peregrinación a la fuente de San Isidro**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 127 x 266 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Saturno devorando a su hijo**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 143,5 x 81,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Una manola**: Doña Leocadia Zorrilla. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 147,5 x 129,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos Deuses**. Tradução: José Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, F. Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética. **Revista Intertexto**, Uberaba, v. 9, n. 1, p. 1-19, 2016.

MONTAIGNE, M. de. **Os Ensaaios**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORTEGA Y GASSET, J. A pintura como pura visualidade. In: ORTEGA Y GASSET, J. **Velázquez**. São Paulo: WMF, 2016.

SHELLEY, M. **Frankenstein or The Modern Prometheus**. London: Collector's Library, 2004.

TODOROV, T. **Goya**: à Sombra das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VARANDAS, A. A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses. **Brathair**, Maranhão, v. 6, n. 2, p. 95-116, 2006.

CAPÍTULO 8

“MEU NOME É_” - VIDEOINSTALAÇÃO, PERFORMANCE E ESCRITA SOBRE O CORPO EM TRÂNSITO NA CIDADE DE SÃO PAULO

Data de aceite: 30/03/2021

Talita Caselato

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
Lisboa, Portugal

RESUMO: Este artigo apresenta a videoinstalação “meu nome é_” gerada pela pesquisa *Ânsia*, seus aspectos formais e desdobramentos conceituais. Ancorado em pensadores como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Philippe Dubois, Eleonora Fabião, André Parente, Maurizio Lazzarato, Arlindo Machado e Vilém Flusser, procuramos pensar o corpo através de um corpo-câmera nauseado, porque sempre em trânsito. Quais são as percepções que este corpo traz? O que este corpo-performer tem do corpo-mundo?

PALAVRAS-CHAVE: “Vídeo”, “corpo”, “percepção”, “imagem”

“MY NAME IS_” - VIDEOINSTALLATION, PERFORMANCE AND WRITING ABOUT THE BODY IN TRANSIT IN THE CITY OF SÃO PAULO

ABSTRACT: This article presents the videoinstallation “my name is_” generated by *Ânsia* research, its formal aspects and conceptual developments. Anchored in the thinkers Gilles

Deleuze, Felix Guattari, Philippe Dubois, Eleonora Fabião, André Parente, Maurizio Lazzarato, Arlindo Machado and Vilém Flusser, we try to think the body through a nauseated body-camera, because always in transit. What are the perceptions that this body brings? What does this body-performer have of the body-world?
KEYWORDS: “Video”, “body”, “perception”, “image”.

Este artigo apresenta a videoinstalação “*meu nome é_*”¹ que acontece enquanto pensamento, registo de imagem, construção formal, em um corpo trespassado pelo intenso trânsito da megalópole São Paulo, no Brasil, em 2016.

A cidade de São Paulo possui aproximadamente 12 milhões de pessoas que vivem em aproximadamente 1500km²². Passei a viver nesta cidade em 2010, e diante dos deslocamentos centro-periferia que duravam no mínimo 3 horas, as imagens com o vídeo em que eu produzia até então, quando eu vivia no interior do estado de São Paulo, sofreram algumas mutações em relação ao tempo, construção pictórica do plano, luz, som.

1 A videoinstalação “*meu nome é_*” foi gerada pela pesquisa de mestrado “*Ânsia*”, defendida na Universidade Estadual de Campinas, no Brasil, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e prêmio Redes e Ruas 2016 da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

2 Fonte: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/sao-paulo.html>



Fig. 1 e 2 (da esquerda para a direita): “*cair*”, vídeo, cor, loop, 9'14”, 2007-8 (registro de exposição realizado: TV Cultura); ““(& % \$ ”” ”” ””, vídeo, cor, som, 10'21”, 2008



Fig. 2 e 3 (da esquerda para a direita): “*Cartografia de cupins*”, vídeo, cor, loop, 12'47”, 2008; “*Para onde vão as formigas?*”, vídeo, cor, loop, 9'56”, 2008

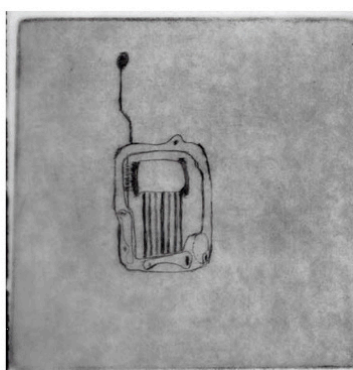


Fig. 4: “*Ceci n'est pas un jouef*”, vídeo, cor, som, 1'32” e gravura em metal 12x12cm | 2008-13

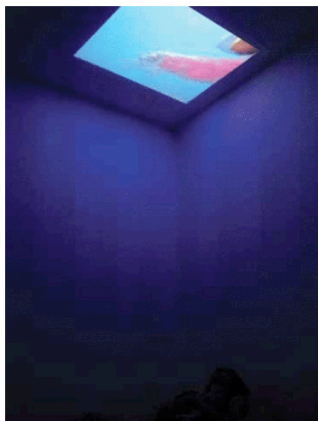


Fig. 5 e 6 (da esquerda para a direita): “Cor”, vídeo, cor, *loop*, 10’, 2008-9 (registro de exposição: Ateliê Aberto); “sem título”, vídeo, 1920 x 1080p, cor, 5’40”, 2009



Fig. 7 e 8 (da esquerda para a direita): “Captura”, vídeo, 1920 x 1080p, cor, som, 4’7”, 2009; “Quando pintura vira pipa”, vídeo 1920 x 1080p, cor, *loop*, 3’42”, 2009-10



Fig. 7: “Videre”, vídeo, 1920 x 1080p, cor, som, 1’35”, 2010

As primeiras imagens realizadas por mim a partir da descoberta do aparelho de filmar possuem procedimentos semelhantes aos primeiros registros em vídeo realizados por artistas brasileiros e internacionais com a câmera Portapack da Sony: a primeira câmera de vídeo que circulou nas mãos de artistas plásticos. São referências destes trabalhos os artistas Bill Viola, Letícia Parente, o grupo Fluxus e Paulo Herkenhoff.

A maioria desses vídeos tinha como característica um plano-sequência que registrava a performance ou atitude criativa do artista, realizada com base em

um princípio narrativo prosaico – subir os degraus de uma escada, desenhar em um espelho ou folha de papel – ou, em muitos casos, surrealista – bordar com agulha e linha nas solas dos pés, mastigar e engolir folhas de jornal, enrolar na face um fio elétrico, entre outras propostas incomuns. (CRUZ, 2007, p.9)

Muitos destes vídeos eram planos-sequência, sem mudanças de plano, sem a montagem cinematográfica como a conhecemos. Segundo Parente:

O que importa é que, nos vídeos dos pioneiros, a câmera e a filmagem atuam sobre os corpos e personagens como um catalisador que deve fazer do vídeo um duplo processo de desocultamento dos processos de produção de subjetividade que incidem sobre nosso corpo e dos dispositivos de representação audiovisuais. Ou seja, nestes vídeos, tratava-se, antes de mais nada, de colocar em crise a representação, representação do corpo e representação da imagem audiovisual. (PARENTE, 2013, p. 73)

Em “*meu nome é_*” estão presentes os diferentes planos, a decupagem seca, o ritmo que alude ao movimento do transporte. No entanto, ali também não há representação. As ações filmadas, o vagar dos trens, não são encenados, são registrados e diferenciados por seus potenciais, produzindo algo novo (DELEUZE, 2007). Há nesta pesquisa audiovisual, que nada tem de videoperformance, o interesse pelas questões envolvidas na *performance art* atualmente.

Eleonora Fabião (2008) chama as ações performativas de *programa*: ações previamente calculadas, conceituais que exigem um tenaz estado de presença. Em “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1996).

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes (...) se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Para a videoinstalação “*meu nome é_*” foram registrados os movimentos de trens e ônibus e seus transeuntes. O programa era estar com uma câmera na mão e registrar um percurso longo através deste corpo-câmera nauseado. Quais são as percepções que este corpo traz? O que este corpo-performer tem do corpo-mundo?



Fig. 8: “*meu nome é_julia*”, vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 12’21”, blocos de concreto, robô, 2017

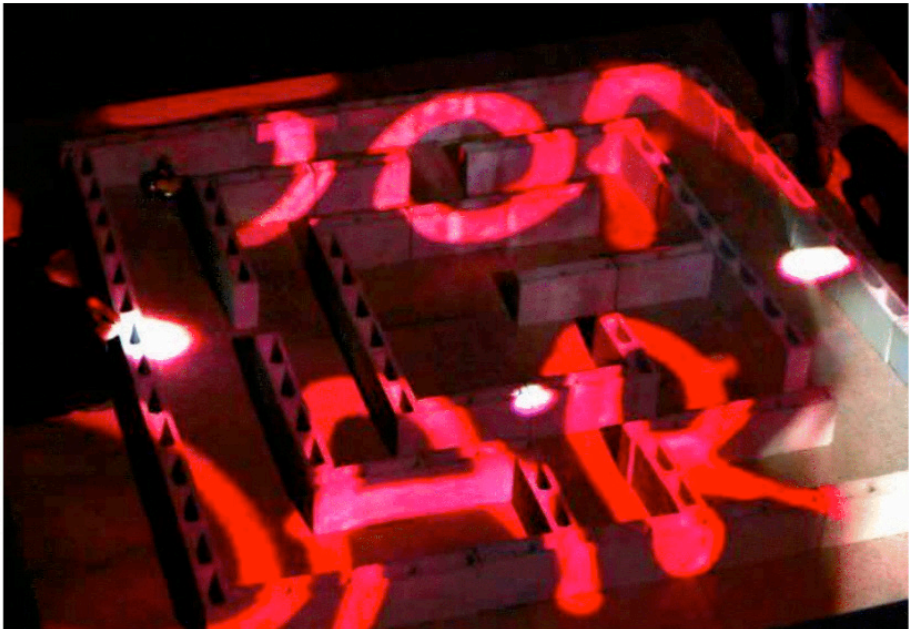




Fig. 9 e 10: “meu nome é_julia”, vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 12'21”, blocos de concreto, robô, 2017

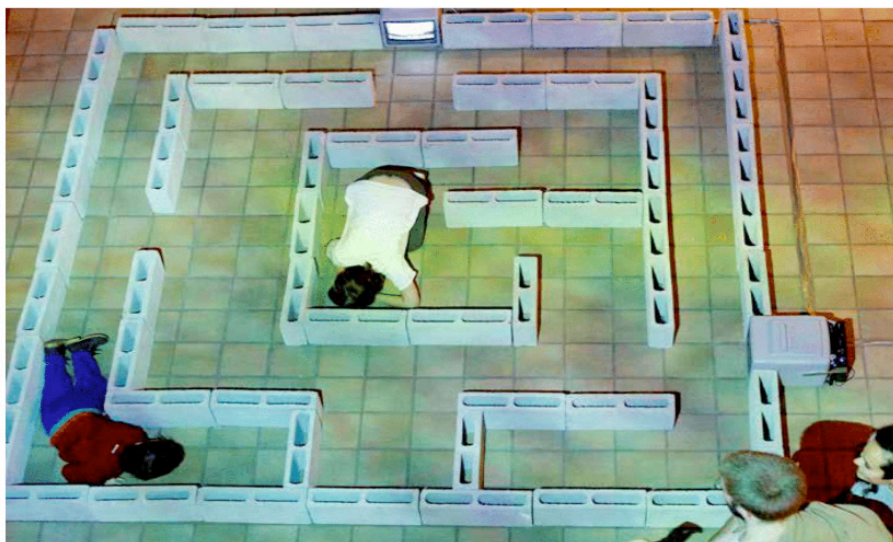


Fig. 11: “meu nome é_julia”, vídeo, 1920 x 1080, cor, som, 12'21”, blocos de concreto, robô, 2017

Nesta instalação o áudio foi separado da imagem. Foram coletados relatos de transeuntes que levam muito tempo para chegar ao trabalho, chegam em casa, dormem, acordam dia seguinte e pegam um transporte público para o trabalho novamente. Através

destes relatos podemos pensar em um outro tipo de programa. Aquele que não se faz através do performer, mas de outra máquina que perturba o pensamento e a criação.

Eu acordo cinco e meia, pego o ônibus Jardim Joana D’Arc-Tucuruvi pra ir pra escola, demoro meia hora, desço na Avenida Tucuruvi, caminho até a escola, que eu fico até meio-dia e meia. Meio dia e meia eu saio pego o ônibus cemitério do Horto pra ir pro trabalho, desço perto da Vila Albertina, trabalho de cobrador na linha 1786 Vila Albertina-Santana, trabalho até mais ou menos uma hora, uma e meia, dependendo do trânsito. Lá do ponto final do Vila Albertina eu vou com o ônibus até a garagem de ônibus que fica perto da minha casa e vou caminhando, chego duas horas, duas e meia. Acordo cinco e meia de novo pra ir pra escola.
(André, transcrição de áudio, 2017)

Fig. 12: “*meu nome é_ julia*”, transcrição de áudio.

Este mecanismo maquínico da construção social que empreende um trabalhador diante do trânsito por horas acopla-se ao maquinismo dos dispositivos móveis com tv e internet. O transeunte não é mais um espectador de janelas, mas da tela de seu *smartphone*. Assim, deixado o trabalho, o trabalhador continua a trabalhar para o *Google* e *Facebook*, alimentando sua rede de dados: “[...] os maquinismos invadiram nossas vidas cotidianas e agora “assistem” nossos modos de falar, ouvir, ver, escrever e sentir ao constituir o que poderíamos chamar de “capital social constante”. (LAZARATTO, 2006, p.17)”

Machado (1998) já alertava para a individualização do aparelho de tv, que traz o exterior para o ambiente doméstico, com os *smartphones* a individualização e o “agente modelador de comportamentos e expectativas” é móvel e transita com os meios de transporte.

A cada exibição da videoinstalação “*meu nome é_*”, ela ganha o título de um transeunte e se atualiza segundo o espaço específico. Em “*meu nome é_ julia*”, montagem realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em maio de 2017, um projetor da dimensão de um *smartphone* projeta imagens-vídeo sobre os muros de concreto de um labirinto sem saída. A projeção se dá em movimento, já que o projetor está acoplado a um robô que percorre o labirinto.

Embora possa despertar distintos significados, o labirinto representa o labirinto

mesmo, conforme o pensamento de Deleuze: “As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios [...]” (DELEUZE, 2007, p.216)

Assim, o labirinto representa a sensação mesma do labirinto, que contém os trânsitos, as passagens, o aprisionamento. Seu passante é um robô que projeta em suas paredes suas visões de ser que transita: as portas dos trens, os transeuntes apertados, a rua, o picho, a calçada de São Paulo, a catraca, a rua, o balançar do ônibus. Os perceptos e afectos percebidos através da cor cinza do labirinto, das imagens da cidade e do som sempre em looping sustentam a obra. Os interstícios sem imagens (tela preta) são eles mesmos significantes. Todos estes elementos “não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser de sensação” (DELEUZE, 2007, p. 260). Ao contemplar o labirinto, o espectador cria em seu corpo suas sensações:

A imagem não reproduz o real, o real é um Aberto que não se deixa reproduzir, como cópia ou dado, senso comum. Se a imagem reproduz o real ela, o faz literalmente, ela o produz uma segunda vez. A imagem mora do lado do sujeito, pessoal ou coletivo. Se ela supõe a linguagem, é para brincar com ela - como na poesia -, para se fazer desaparecer do lado do objeto (linguagem da transparência). (PARENTE, 1993, p.30)

As imagens de “*meu nome é_julia*” são mapas do mundo, são simples e não conduzem à idolatria, ao clichê ou ao fetiche. Sua projeção-tela pretende-se uma janela para o mundo. Suas linhas levam a múltiplos destinos. O trabalho todo, apesar de sua grande dimensão não é mais potente do que o catador que passa com seu *soundsystem* nas ruas do centro de São Paulo. De modo algum!

O tempo da videoinstalação é o tempo da experiência do espectador. As imagens em *looping*, apesar de terem um início e um fim na edição, não compõem uma narrativa linear. Elas apresentam significantes comuns, e diferentemente do cinema, elas estão sempre ali (DUBOIS, 2009). O que tem de cinema nesta videoinstalação é a origem visual de seu pensamento: a sensação cinema das viagens de trem, o estar sempre em trânsito que uma cidade como São Paulo nos possibilita.

As imagens do vídeo são índices do real, marcam uma época, corpos e estados de trânsito. Elas não são miméticas, realistas. No entanto mostram um “efeito de realidade” (da ordem da fenomenologia do Real). Expressam a existência cotidiana de transeuntes da capital. Existência que já passou: “a imagem fotográfica vale aí como traço de um “isto foi” (BARTHES, 2006), como uma espécie de fôrma do mundo visível (BAZIN, 1992), antes de ser reprodução fiel das aparências.”(DUBOIS, 2004, p.51)

A montagem propositadamente vertiginosa tem em si sua espessura dada pela fusão de camadas. Estes blocos de imagem-vídeo sobrepostas e não hierarquizadas, são visíveis no mesmo tempo e espaço.

[...] esta impressão de um sobre/sob construído, que desloca (mas quase com o mesmo estatuto ontológico) a “impressão de realidade” induzida pela profundidade de campo do cinema, e acaba frequentemente funcionando ao inverso desta última, engendrando assim um “efeito de realidade” da representação e cultivando o paradoxo até a vertigem. (DUBOIS, 2004, p. 87)

Com a câmera de vídeo captura-se a imagem ao mesmo tempo em que se vê. Ali mesmo é possível excluir *takes*. O plano ou o “corte móvel” (DUBOIS, 2004) é acertado geralmente na captura. A criação com o vídeo funciona como a escrita mas se serve das imagens e dos sons, o roteiro pode ser criado antes, durante ou depois das filmagens (DUBOIS, 2004). Em “*meu nome é_*”, por exemplo, o roteiro foi criado antes, durante e depois delas. A montagem foi idealizada antes, mas, com as imagens gravadas, vieram outros modos de montar, conforme decifro minhas capturas, fabrico outras.

Nas filmagens, o aparelho de filmar esteve sempre a espreita para saltar sobre seu objeto: acompanhava os meus percursos como câmera-performer. Ao criar imagens a partir dos eventos, transformo o evento em situação, o processo em cena: “Imagens são mediações entre o homem e o mundo” (FLUSSER, 2009). A partir de eventos o(a) artista imagina, fabula imagens para pensar o mundo. Utilizo o aparelho de modo diverso do programado, partilho imagens diferentemente do modo programado pelo sistema das redes. O aparelho-rede de comunicação, o aparelho de filmar, o aparelho de transitar estão contidos no aparelho do capital. É a este aparelho que “*meu nome é_*” tenta opor-se ao “produzir imagem informativa que não está em seu programa”(FLUSSER, 2009).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2006

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992

CRUZ, Roberto Moreira S. **Cortes e recortes eletrônicos** in MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2007

DELEUZE, 2007. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Tradução Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1998

PARENTE, André (org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993

PARENTE, André. **Cinmáticos**. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. 2008. constou em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumara, 2009

A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA

Data de aceite: 30/03/2021

Wilma Lima Maciel

Universidade Estadual de Alagoas. (UNEAL)

RESUMO: Este artigo propõe um estudo dos cantos das destaladeiras de fumo da cidade de Arapiraca - AL. afim de traçar uma análise dos mesmos, mas também um recorte de suas trajetórias. Sob a hipótese de que os versos apresentam influência da cultura popular. Mas também, pela necessidade de preservar a cultura fumageira de Arapiraca. E por ser um trabalho pioneiro nesta área. Objetivando etnografar a cultura das destaladeiras. Para realizar a pesquisa foi feita uma pesquisa de campo, pois, diante da pandemia a entrevista foi realizada via google meet. Baseando-se nas teorias de Benjamin, (1994, 1987) em sua abordagem sobre a história da cultura, Hall, (2003, 2007), em seus comentários sobre cultura popular e identidade, Harvey, (2008), refletindo sobre as rupturas causadas pela modernidade. Burker (2003), discutindo culturas híbridas. Bhabha, (2004), interpretando a identidade. Bauman, (2007), refletindo a vida líquido moderna. Santos, (2014), discutindo o território fumageiro, refletindo que caso não se faça um registro da história dessas mulheres, as mesmas se perderam diante do processo de modernidade líquida. E por compreender que pesquisas sobre resistência cultural precisam ser mais estudadas e valorizadas pelas instituições promotoras de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Cantos de trabalho. Modernidade vazia. Cultura popular.

ABSTRACT: This article proposes a study of the corners of smoke detalizers in the city of Arapiraca - AL. in order to draw an analysis of them, but also an outline of their trajectories. Under the assumption that the verses are influenced by popular culture. But also, due to the need to preserve Arapiraca's tobacco culture. And for being a pioneering work in this area. Aiming to ethnograph the culture of the stalking machines. In order to carry out the research, a field research was done, because, in the face of the pandemic, the interview was conducted via google meet. Drawing on Benjamin's theories (1994, 1987) in his approach to the history of culture, Hall (2003, 2007), his comments on popular culture and identity, Harvey, (2008), reflecting on the disruptions caused for modernity. Burker (2003), discussing hybrid cultures. Bhabha, (2004), interpreting identity. Bauman, (2007), reflecting modern liquid life. Santos, (2014), discussing the tobacco territory, reflecting that if the history of these women is not recorded, they are lost in the face of the process of liquid modernity. And by understanding that research on cultural resistance needs to be further studied and valued by knowledge-promoting institutions.

KEYWORDS: Work corners. Empty modernity. Popular culture.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe um estudo das destaladeiras¹ de fumo da cidade de Arapiraca - AL. afim de traçar um recorte de suas trajetórias, para compreender suas representações culturais. Abordando assim, a origem dos cantos em suas cantigas, bem como análise dos mesmos. Sob a hipótese de que os versos apresentam influência da cultura popular.

Mas também, pela necessidade de preservar a cultura fumageira de Arapiraca. E por ser um trabalho pioneiro nesta área. Estes cantos se davam tanto na roça, ao plantar, adubar, quebrar, juntar e colocar o fumo no varal, como também nos salões dos produtores de fumo que quando estavam prontos para destalagem, as mulheres iam para estes salões destalar o fumo, e ali iniciava as cantorias, trabalho e paqueras.

A escolha por estudar o grupo das destaladeiras de fumo de Arapiraca deve-se a necessidade de trabalharmos com cantos de trabalhos para abordamos a resistência cultural destes cantos diante de uma modernidade vazia. Tal justificativa se fale pela necessidade de compreendermos a história destas mulheres.

Baseando-se nas teorias de Benjamin, (1994, 1987) em sua abordagem sobre a história da cultura, Bezerra, (2006), em seus comentários sobre identidade cultural alagoana, Bhabha, (2004), interpretando a identidade. Bauman, (2007), refletindo a vida líquido moderna. Santos, (2014), discutindo o território fumageiro. Hall, (2003, 2007), em seus comentários sobre cultura popular e identidade. Harvey, (2008), refletindo sobre as rupturas causadas pela modernidade. Burker (2003), (1997), discutindo culturas híbridas.

A pesquisa é qualitativa exploratória, pois, realizaremos um estudo de campo com a destaladeira M. R Afim de analisar seus cantos, para compreender a influência da cultura popular em suas narrativas. A pesquisa se deu via google meet devido os cuidados com a pandemia causada pelo corona vírus.

EXPROPRIAÇÃO E APROPRIAÇÃO DO TERRITÓRIO SIMBÓLICO FUMAGEIRO ARAPIRAQUENSE

Segundo Zezito Guedes, a partir da década de 1920, houve uma expansão da cultura do fumo em Arapiraca e com isso, necessitou de um avanço na mão de obra, para tanto, trabalhadores de várias regiões do Nordeste se deslocaram de suas cidades e foram até Arapiraca em busca de trabalhar no cultivo do fumo. Zezito afirma ainda que estas pessoas trouxeram para a cidade do fumo, costumes, folguedos, credices, seitas e cantos. E que reunidos se transformaram nas cantigas das destaladeiras de fumo de Arapiraca.

Mas com o grande desenvolvimento do fumo em Arapiraca, atraiu interesse das grandes multinacionais, o que impulsionou o processo de industrialização e os pequenos

¹ Mulheres que tiram o talo do fumo nos salões de destalagens. O grupo pesquisado é formado por quatro mulheres que realizam apresentações dos cantos criados no período de destalagem do fumo na década de 50, porém neste artigo será analisado apenas os cantos de uma integrante. Uma vez que por ser um artigo não dará tempo de fazer a análise das demais componentes do grupo, mas adiante este estudo será realizado, com maior profundidade.

produtores foram obrigados a deixarem de arrendar terra para serem trabalhadores das grandes empresas, como assalariados. De acordo com Elis Borde e Maurício Torres (2017), “o capital busca transformar o planeta em um único território de pilhagem e exploração”. Por isso, além do domínio da terra houve também a apropriação do território simbólico, sobretudo da cultura, que segundo Hall:

O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. E por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais de vida — e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrograde e anacrônico. Luta e resistência — mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo e a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. (HALL, 2003, p. 248).

Levando em conta que Arapiraca já foi considerada a capital do fumo na década de 1950 até meados de 1990, neste período mulheres de diferentes comunidades do semiárido trabalhavam na destalação do fumo. Ao mesmo tempo em que improvisavam cantos que representavam fatos do dia a dia e histórias de desalento e paixão dessas senhoras. Segundo Santos:

Com a presença das firmas todo o processo de beneficiamento do fumo em folha, que antes era feito em Salvador, passou a ser feito localmente. Assim, de acordo com Barbosa (1982) em seu estudo sobre a fumicultura e a mobilidade da força de trabalho em Arapiraca, foi feito este processo de beneficiamento da planta, que consiste basicamente na seleção e fermentação das folhas, lhe conferindo uma maior valorização no mercado, que atraiu grande contingente de mãos de obra do campo para o centro da cidade arapiraquense, uma vez que os produtores deixam de ser meeiros ou arrendatários para serem boias frias, diaristas ou assalariados nas firmas de exportação. (SANTOS, 2014, p. 85).

Para o historiador Guedes, o início da plantação do fumo em Arapiraca, ocorreu por volta dos últimos anos do século XIX. Mas as últimas décadas com a chegada das multinacionais, correu o processo de expropriação e apropriação do território fumageiro. Ocasionalmente assim, uma mudança na produção do fumo. E tornando os pequenos arrendatários em boias frias e assalariados da indústria.

Com a modificação da antiga maneira de destalagem de fumo e acarretando na perda de reuniões e cantos tirados nos salões de destalagens. Na verdade, houve também o êxodo rural, por parte de alguns produtores que não conseguiram se manter. Porquanto, venderam suas terras e foram tentar melhores condições em outros estados, outros se tornaram boias frias das indústrias.

REFLEXOS DA MODERNIDADE NA CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA

A cultura das destaladeiras de fumo de Arapiraca, bem como, diversas culturas populares estão em processo de transformação ou perda pois, diante da modernidade “Um herói épico preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo”. (HAVERY, 2008, p. 26).

E chegando a pós- modernidade há um processo de reorganização do processo, O que segundo Benjamin, “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”. Então a preocupação não é se refazer em cima das cinzas do antigo, mas sim, se reestruturar dentro destes espaços.

Para Hall, “A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência”. (2003, p. 263). Por isso a necessidade de estenografarmos a cultura das destaladeiras de fumo de Arapiraca, uma vez que a cada dia estamos vivenciando uma perda irreparável das culturas populares. Para isso precisamos nos deter ao conceito de cultura apresentado por Geertz, que denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio dos quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. Para ele, a cultura funciona como um ingrediente para desenvolver e ampliar capacidades humanas, acrescentando ainda que o homem sem cultura é um ser inviável. Por isso, Benjamin ressalta para a grandiosidade da transmissão da cultura.

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. (BENJAMIN, 1933, P. 1).

Assim como, estas questões deverão ser estudadas e analisadas continuamente, este estudo tem o intuito de realizar uma abordagem da cultura fumageira das destaladeiras de fumo partindo desse pressuposto. Assim, consoante Bhabha, “Cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de “histórias alternativas dos excluídos”, (p..21). Por isso:

A experiência que passa de pessoa a pessoa, é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Neste estudo buscaremos escrever a cultura das destaladeiras de fumo de Arapiraca. Diante disso, Bhabha aponta para “O trabalho fronteiriço da cultura que exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural”. (p.23).

Ainda de acordo com o autor, “mais uma vez, e o desejo de reconhecimento, “de outro lugar e de outra coisa”, que leva a experiência da história além da hipótese instrumental”. (Bhabha, 1998, p.25). Contudo, Bhabha cita Fanon que “reconhece a importância crucial, para os povos subordinados, de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas. Mas ele está consciente demais dos perigos da fixidez e do fetichismo de identidades, [...]”. (p. 29).

Na verdade, precisamos entender as diferentes culturas, “Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. (Bhabha, p. 16).

Estamos diante de um problema social, pois, o capitalismo nos rotula, cria o que desejamos o que não faz parte do nosso Eu e sim do sistema capitalista, contudo, sem refletirmos, não pensamos que a indústria cultural nos aponta a cada dia algo novo e que nos aguce o nosso querer. “as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade”. (FREUD, 1930, p. 29). Isso nos remete a compreensão da indústria cultural que rotula a nossa cultura, bem como toda a estrutura social, lançando as tendências e nos instigando ao falso entendimento de livre arbítrio. O psicanalista nos aponta que:

No auge do enamoramento, a fronteira entre Eu e objeto ameaça desaparecer. Contrariando o testemunho dos sentidos, o enamorado afirma que Eu e Tu são um, e está preparado para agir como se assim fosse. Algo que pode ser temporariamente abolido por uma função fisiológica também poderá ser transtornado por processos mórbidos. A patologia nos apresenta um grande número de estados em que a delimitação do Eu ante o mundo externo se torna problemática, ou os limites são traçados incorretamente; casos em que partes do próprio corpo, e componentes da própria vida psíquica, percepções, pensamentos, afetos, nos surgem como alheios e não pertencentes ao Eu; outros, em que se atribui ao mundo externo o que evidentemente surgiu no

Eu e deveria ser reconhecido por ele. Logo, também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes. (FREUD, 1930, p. 12).

Diante da prática da globalização econômica, há uma diminuição das fronteiras e por isso as multiterritorialidades se intensificam diante das culturas. Mas também, “na atualidade, torna-se importante não contrapor sociedades urbanas a sociedades rurais, centro e periferia, [...]”, “mas procurar a compreensão das maneiras como se processa a multiculturalidade ou a coexistência de múltiplas culturas no espaço urbano”. (CANCLINI, 1997). Por isso, falar da pós modernidade é algo a se pensar, uma vez que a identidade dos sujeitos segundo Hall, “[...] o sujeito pós-moderno, é conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. O que faz pensar em Santos que:

A cada momento, cada lugar recebe determinados vetores e deixa de acolher muitos outros. É assim que se forma e mantém a sua individualidade. O movimento do espaço é resultante deste movimento dos lugares. Visto pela ótica do espaço como um todo, esse movimento dos lugares é discreto, heterogêneo e conjunto, “desigual e combinado”. Não é um movimento unidirecional. (SANTOS, 2006, p.87).

A identidade torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais [...]”. (HALL, 2006, p. 12 – 13). Segundo Hall “desta questão da identidade está relacionado ao caráter da mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural.” (p. 14). O que é necessário compreender o processo em que Burker, (2003), nos aponta que “A globalização cultural envolve hibridização.” Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização. (Peter Burker, 2003, p. 14.).

Diante disso nos atentamos para a preocupação da perda das tradições populares. “O preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”. (Burker, 2003, p. 18). Contudo, as cantigas das destaladeiras de fumo é uma resistência ao processo de vida líquida moderna. Por isso Bauman nos instiga para entender o que vem a denominar o significado de cultura que depois de tantas definições, tais como administração do pensamento e do comportamento humano, conduta humana, atividade intencional, passou a ser apresentado cem anos depois com outro conceito moderno crucial o de gerenciar que:

Significa, segundo o Oxford English Dictionary: “forçar (pessoas, animais etc.) a se submeter ao controle de alguém”, “exercer efeito sobre”, “ter sucesso em realizar”. E mais de cem anos antes de outro sentido de “gerenciamento”, mais sintético, o de “obter sucesso ou sair-se bem”. Gerenciar, em suma, significava conseguir que as coisas fossem feitas de uma forma que as pessoas não fariam por conta própria e sem ajuda. Significava redirecionar eventos

segundo motivos e desejo próprios. Em outras palavras, “gerenciar” (controlar o fluxo de eventos) veio a significar a manipulação de probabilidades: tornar a ocorrência de certas condutas (iniciais ou reativas) de “pessoas, animais etc.” mais provável do que seria de outro modo, tornando menos provável ou, de preferência, totalmente improvável a ocorrência de outros movimentos. Em última instância, “gerenciar” significa limitar a liberdade do gerenciado. (BAUMAN, 2007, p. 72).

Sendo assim, para Hannan Arendt, um objeto é cultural dependendo da duração de sua permanência, por isso, que a cultura se encontra ameaçada, quando todos os objetos do mundo produzidos atualmente ou no passado são tratados unicamente como funções dos processos sociais vitais. Tais questões relacionadas a vida líquida moderna, diante do hibridismo cultural existem, para compreendermos a sociedade. Por isso, a necessidade de um trabalho etnográfico para registrar a cultura fumageira, uma vez que, a história dos grandes feitos já foi registrada e resta-nos pensar a cultura, neste caso a Agrestina pois, diante da Pós-modernidade, a tendência é que os povos se tornem cada vez mais híbridos como define Burke.

Os povos híbridos são cruciais em todos estes processos. Dentre eles. Temos grupos híbridos como os anglo-irlandeses. os anglo-indianos e os afro-americanos. O periódico *Diásporas* (que começou a ser publicado em 1991) e testemunha do crescente interesse pelo estudo de grupos que por razões religiosas, políticas ou econômicas se transferiram de uma cultura para outra: os gregos de Constantinopla depois de sua captura pelos turcos em 1453; judeus e muçumanos da Andaluzia depois da queda do Reino de Granada em 1492; os italianos depois de 1870 para a América do Norte. A América do Sul e a Austrália; os chineses para o sudeste da Ásia ou para a Califórnia nos séculos XIX e XX. (Burker, 2003, p. 36).

Diante de um universo, “que o sujeito político - como de fato a matéria da política - e um evento discursivo pode-se ver de forma mais clara que em qualquer outro lugar em um texto que tem tido uma influência formativa sobre o discurso socialista e democrático do Ocidente” [...], (Bhabha, p.44). Por isso, o caminho a conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura. (Bhabha, p. 65). E o entre lugar carrega o fardo do significado de cultura.

Segundo Bauman, (2007), um objeto é cultural na medida em que sobrevive a qualquer uso que possa ter servido a sua criação. O autor ainda nos aponta que subordinar a criatividade cultural, é o que acontece com as culturas populares que resistem e ressurgem dentre a indústria cultural dominante, pois esta modernidade nos rotula aos critérios do mercado de consumo que significa exigir das criações culturais que aceitem o pré-requisito de todos os produtos de consumo anteriormente considerados legítimos: que se legitimem em termos do valor de mercado (e, com certeza, de seu valor de mercado atual). Para Bhabha, “reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder

exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política”. (p. 104).

Neste seguimento, o sujeito é visto enquanto mercadoria, e impulsionado a realizar as rupturas exigidas no processo de modernidade. Para assim desenvolver o encadeamento do capitalismo simbólico. “esse comportamento do colonizador trai uma determinação de objetificar, confinar, prender, endurecer. Expressões como “Eu as conheço”, “e assim que eles são”, mostram essa objetificação máxima atingida com sucesso, [...]” (Bhabha, p. 126). Pois, o gosto e o desejo são impostos pelas instituições promotoras de cultura da sociedade capitalista.

Por isso, Hall nos instiga a refletir sobre a necessidade em que o capital tem emergência para o processo de dominação. Portanto, necessita causar rupturas na cultura popular. Entretanto, “tais culturas de contra modernidade pós-colonial podem ser contingentes a modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas”, (Bhabha, 1998, p. 22).

Assim, Geertz (2008) discorre que o homem é dirigido por padrões culturais ou sistemas organizados de símbolos significantes. Nessa discussão, entendemos através das ideias de Geertz que a cultura é a totalidade de padrões emocionais, que ela é uma condição essencial para a existência humana, a principal base de sua especificidade.

AS NARRATIVAS DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA

O estado de Alagoas é riquíssimo em cantos de trabalho, e os mesmos mantêm uma relação com a cultura do lugar o que não é diferente com os versos das destaladeiras de fumo de Arapiraca. Que segundo Lindoso (2005), é impossível conceber uma existência cultural isenta de uma base social. É inconcebível perceber a cultura alagoana sem sociedade alagoana. Uma vez que a organização histórica da nossa sociedade está relacionada com o nosso processo de colonização.

A necessidade de trabalhar nossas riquezas culturais está relacionada com o que Ramos, (2008), diz, os sons dos negros no Brasil iluminam uma série de fatos culturais que estão na base daquilo que se denomina música popular brasileira.

Para Geertz (2008), ao se estudar a cultura de um povo, não se pode reduzir sua particularidade, pois as formas culturais são naturalmente muito variadas, sendo necessário que o pesquisador se volte para determinados contextos e realize um trabalho minucioso. É o que faremos com a etnografia da cultura das destaladeiras.

Estes cantos se davam tanto na roça, ao plantar, adubar, quebrar, juntar e colocar o fumo no varal, como também nos salões dos grandes produtores de fumo que quando estavam prontos para destalagem, as mulheres iriam para estes salões destalar o fumo, e ali iniciava as cantorias, trabalho e paqueras.

As cantigas das destaladeiras são ricas em “render homenagens, fazer louvações

a lugares, a proprietários, algum visitante, em versos improvisados, nos salões de fumo”, (Guedes, 1978, p. 19). Na década de cinquenta estas manifestações eram valorizadas pela população local, “os temas empregados no apogeu dessas cantigas, nas décadas de 40 e 50, retratavam o meio ecológico da época: arvores, frutas, pássaros, açudes que ainda não tinham sido devastados pelo homem”[...]. (Guedes, 1978, p. 18).

Mas também: “ [...] Versos românticos impregnados de lirismo, reminiscências puras do romantismo do século passado que o sertão nordestino conservou talvez como nenhuma outra região brasileira e que são geralmente dedicados pelas destaladeiras aos rapazes solteiros _ bem amados _ alguns de rara beleza, verdadeiros poemas, [...], como representado a seguir:

Olhe eu seu zé

Olhe eu seu zé

Esta roda é carinhosa

Quem não tinha amor

Já tem

Olhe eu seu zé

Tava cozendo na porta

A linha só dando nõ

Se quiser falar comigo

Venha hoje

Que eu tô só

Olhe eu seu zé

Olhe eu seu zé

Olhe eu meu bem

Esta roda é carinhosa

Quem não tinha amor já tem

Olhe eu seu zé

A saudade é quem me traz

Na grossura de uma linha

Se não fosse saudade

Eu não era tão fininha

Olhe eu seu zé

Olhe eu seu zé

Olhe eu meu bem

Esta roda é carinhosa

Quem não tinha amor já tem

Olhe eu seu zé²

Este canto mostra como as destaladeiras representavam os sentimentos de amor, durante o trabalho diário, mas que traria momentos de relaxamento para espantar o sono e o cansaço, nos salões de fumo, bem como, durante o plantio. “não conseguimos registrar um só verso contendo reclamações ou desprezo pelo trabalho, [...]”. Contudo, “[...] não há lamentações nas cantigas da colheita de fumo, daí concluímos que existe um grande contentamento no ambiente onde elas executam a tarefa [...]”. (Guedes, 1978, p.19). Por isso, as destaladeiras espantavam o cansaço e o sono durante o trabalho. E mantinham veias poéticas, pois todas as músicas são encantadoras, não tendo um registro de autoria pois, foram produzidas pelo povo. A seguir apresento um outro canto.

A cama que eu me deito

A cama que eu me deito

É um pedaço de esteira

O lençol que eu me cubro

Uma folhinha de palmeira

A cama que eu me deito

É um pedacinho de esteira

O lençol que eu me cubro

Uma folhinha de palmeira

A luz que me alumeia

É um pedaço de vela

Toda vez que eu vou dormir

Acendo e boto na janela³

2 Canto recolhido por Wilma, via google meet, devido a pandemia com uma destaladeira de fumo. O nome será preservado e as iniciais mantidas.

3 Canto recolhido por Wilma, via google meet, devido a pandemia. A entrevista feita com apenas uma destaladeira de fumo. O nome será preservado.

Este canto fala da vida simples das trabalhadoras do campo que representam a cultura popular, se divertindo durante horas de trabalho. Contudo, Zezito Guedes, em seu livro cantigas das destaladeiras de fumo de Arapiraca diz que “Também convém ressaltar que muitas dessas cantigas de salão de fumo já foram publicadas em jornais, plagiadas e até gravadas com modificação da letra, da música e do ritmo. Mas, essas cantigas são anônimas, produtos da invenção do povo simples da roça”. Por isso a necessidade de valorizar a cultura fumageira, bem como dar voz a estas mulheres. Segundo Guedes:

[...] as mulheres trabalham melhor durante horas a fio, na destalagem e seleção das folhas para formar o rolo, em salas, salões ou armazéns utilizados para a tarefa. Essas “cantigas de salão de fumo” como são conhecidas em Arapiraca, sempre constituíram uma grande atração na época da colheita, quando uma intensa alegria tomava conta dos salões e ouvia-se a longa distância, a cantilena das “destaladeiras”, é pena que essas cantigas autênticas manifestações, tão apreciadas pelo povo, não continue com a mesma frequência do passado, vítimas que foram da própria evolução tecnológica implantada na região nos últimos anos da década de 50, quando em Arapiraca se instalaram importantes firmas internacionais que passaram a explorar o comércio de folhas de fumo, proibindo as “destaladeiras” de cantar no trabalho de seleção das folhas, alegando que, além de fazerem barulho, diminuam a produção diária dos armazéns. Hoje, elas trabalham caladas, sem conversar ou fazer qualquer ruído. (GUEDES, 1978, P. 20).

Como representado acima, esta cultura das destaladeiras sofreram uma violência simbólica, o que fez com elas trabalhassem caladas, isso na década de 50, atualmente, com esta repressão, temos apenas as memórias, não existindo mais destaladeiras de fumo atuantes, as mesmas mantêm grupos que realizam apresentações.

Porém este extermínio fez com que apenas dois grupos dessas mulheres se mantenham atuantes, as mesmas são senhorinhas, outras já faleceram, pois como foram impedidas de repassarem esta cultura e caso não se registre estas histórias, as mesmas se perderam, diante do processo de modernidade vazia, a favorecer a indústria cultural.

Um esquema grosseiro, a partir de uma classificação arbitrária, mostraria, em toda parte, a presença e a influência de uma cultura de massas buscando homogeneizar e impor-se sobre a cultura popular; mas também, e paralelamente, as reações desta cultura popular. Um primeiro movimento é resultado do empenho vertical unificador, homogeneizador, conduzido por um mercado cego, indiferente às heranças e às realidades atuais dos lugares e das sociedades. Sem dúvida, o mercado vai impondo, com maior ou menor força, aqui e ali, elementos mais ou menos maciços da cultura de massa, indispensável, como ela é, ao reino do mercado, e a expansão paralela das formas de globalização econômica, financeira, técnica e cultural. (SANTOS, 2001, P. 143).

Adiante, apresento mais um canto, este foi escrito recentemente, e expressa a vontade de retomar a cantar livre e feliz como um passarinho, é com esta alegria que as mesmas cantam e encantam, melhorando assim sua autoestima, esta valorização

cultural é necessária para que esta história permaneça. “A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas”. (Hall, 2003, p. 248). Pois o processo de modernização faz com que as coisas sejam “ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares”. (Hall, 2003, p. 248). Mas que poderia através da economia criativa trazer um desenvolvimento regional, bem como um turismo sustentável.

Eu vou cantar passarinho

Eu vou cantar passarinho
Porque mandaram eu cantar
Eu vou andar de avião
Pra conhecer o lugar

Pra conhecer o lugar
eu vou andar de avião
Pra conhecer os estados
E toda população

Meninas se querem
vamos deixar
Eu vim passar no rio
Dos braços eu faço a canoa
Do remo eu faço o navio

Eu vou cantar passarinho
Porque mandaram eu cantar
Eu vou andar de avião
pra conhecer o lugar
No tempo que eu cantava
minha voz a intinia
Cantava Arapiraca
Cantava palmeira sim ouvia

Eu vou cantar passarinho
Porque mandaram eu cantar
Eu vou andar de avião

Este canto foi escrito para celebrar uma viagem a São Paulo, mas também a emoção de andar de avião, este passeio se deu a convite de Renata Mattar⁵. Para dona R. o desejo de retomar aos cantos antigos é pertinente neste momento. Uma vez que a cultura popular vem sofrendo perdas através do processo de modernidade vazia. Em que os sujeitos vivenciam a cada dia uma vida liquido moderna. Em que estes cantos acabam sendo vistos como ultrapassados.

Se a vida moderna está de fato tão permeada pelo sentido do fugidio, do efêmero, do fragmentário e do contingente, há algumas profundas conseqüências. Para começar, a modernidade não pode respeitar sequer o seu próprio passado, para não falar do de qualquer ordem social pré-moderna. A transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo sentido de continuidade histórica. Se há algum sentido na história, há que descobri-lo e defini-lo a partir de dentro do turbilhão da mudança, um turbilhão que afeta tanto os termos da discussão como o que está sendo discutido. A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes. (HARVEY, David, 2008, p. 22).

A indústria cultural precisa causar rupturas na cultura popular, trazendo o novo como melhor, assim o arcaico convive ao lado do moderno. E por vezes a tolice cultural impede de que se perceba as perdas. Contudo, a destaladeira, ao retomar os cantos se sente feliz como um passarinho, assim como representa na letra do canto e que no tempo que cantava a voz intinia, o mais interessante é que mesmo nunca tendo feito aula de canto, sendo analfabeta, tem uma voz espetacular e inúmeros cantos registrados na memória, a mesma canta e encanta, com sua brilhante apresentação.

Mas há também — e felizmente — a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. (SANTOS, 2011, p. 144).

Segundo Haesbaert, (2004), aponta o território imerso em relações de dominação e ou apropriação sociedade espaço, desdobra-se ao longo de um continuum que vai de dominação política econômica mais concreta e funcional a apropriação mais subjetiva e ou cultural simbólica.

4 Canto recolhido por Wilma, via google meet, devido a pandemia. A entrevista feita com apenas uma destaladeira de fumo. O nome será preservado.

5 Cantora e compositora, pesquisa cantos de trabalhos desde 1996.

Ainda segundo o autor, a desterritorialização deve ser distinguida através dos sujeitos que efetivamente exercem poder, que controla estes espaços e conseqüentemente os processos sociais que os compõem. Um poder simbólico através do controle social pelo espaço, varia conforme a sociedade e a cultura. Por isso, os sujeitos se tornam cada vez mais afetados pelo processo de colonização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se que pesquisas sobre resistência cultural precisam ser estudadas e valorizadas, pelas secretárias de cultura, educação, bem como instituições produtoras de conhecimento. Estes cantos representam a cultura fumageira, mas também, a resistência de um povo que diante de uma violência simbólica predominante, mas que mesmo diante deste processo estas culturas ressurgem. Por isso, a importância em estudá-las e no caso da cultura das destaladeiras à sua etnografia se faz necessária para um registro desta história.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zigmunt. *Vida líquida* / Zygmund Bauman; tradução Carlos Alberto Medeiros.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Edson. **Configurações em torno de uma identidade ornamental**: a emergente identidade cultural alagoana. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. 2006.

BORDE, Elis; TORRES, Mauricio. **El territorio como categoría fundamental para el campo de la salud pública**. Saúde debate | Rio de Janeiro, v. 41, n. Especial, p. 264-275, jun. 2017.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Novas conferências introdutórias a psicanálise e outros textos. Obras completas, volume 18. 1930.

GUEDES. Zezito. *Cantigas das destaladeiras de fumo de Arapiraca*. 1978.

HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Edições Loyola. 17ª edição. São Paulo. 2008.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios á multiterritorialidade**. Porto Alegre, setembro de 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____, **A desconstrução do popular**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *Condição Pós Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 7ª edição, Loyola, São Paulo. 2008.

Ensaio obtido em Walter Benjamin – *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

SANTOS, Ana Paula Teodoro dos. **A reestruturação do território da região fumageira de Alagoas**. Dissertação de (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2014.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** consciência universal, 6ª edição. Record, Rio de Janeiro. 2001.

TEMPORALIDADE COMO PROBLEMA HISTÓRICO EM *A MONTANHA MÁGICA*, DE THOMAS MANN

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 11/01/2021

Gong Li Cheng

Mestranda no PPG em Estudos de Linguagens
UFMS
Campo Grande/MS
<http://lattes.cnpq.br/8851174635398190>

RESUMO: Este artigo propõe uma análise crítico-histórica da representação do tempo em *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann. Embasado por uma crítica cultural de cunho materialista, pretende, a partir da interpretação histórica do início do século XX empreendida por Arno J. Mayer (1987), que por sua vez é retomado nas teses de Fredric Jameson (2005a; 2011b), demonstrar como a temática do tempo no romance reflete sobre as contradições da modernidade europeia. Consoante os postulados fenomenológicos de Benedito Nunes (2013) e Paul Ricoeur (2010) analisamos também como o tempo se configura estruturalmente no romance. **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica cultural materialista; temporalidade; *A montanha mágica*.

TEMPORALITY AS A HISTORICAL PROBLEM IN THOMAS MANN'S *THE MAGIC MOUNTAIN*

ABSTRACT: This paper proposes a critical-historical analysis of the representation of time in Thomas Mann's *The magic mountain* (1924). Based on a cultural critique of a materialism

nature, it intends, starting from the historical interpretation of the beginning of the 20th century undertaken by Arno J. Mayer (1987), which in turn is taken up in the theses of Fredric Jameson (2005a; 2011b), to demonstrate how the theme of time in the novel reflects on the contradictions of European modernity. According to the phenomenological postulates of Benedito Nunes (2013) and Paul Ricoeur (2010) we also analyze how time is structurally configured in the novel.

KEYWORDS: Materialist cultural criticism; temporality; *The magic mountain*.

11 NÃO É PROPRIAMENTE AO TEMPO QUE A HISTÓRIA DEVE O SEU GRAU DE ANTIGUIDADE

Ao estabelecer o diferencial da crítica cultural materialista, Maria Elisa Cevasco (2013, p. 16) observa que “para ela [a tradição materialista], a cultura concretiza relações sócio-históricas e o trabalho da crítica é examinar os modos como a arte descreve e interpreta essas relações”. Neste trabalho, pretendemos desenvolver a tese defendida pelo teórico norte-americano, Fredric Jameson, em seus ensaios *O fim da temporalidade* (2011) e em *Modernidade singular* (2005). Para o crítico norte-americano, a ênfase no problema da representação do tempo em romances de autores como James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf e Thomas Mann, no início do século XX, resulta das contradições do próprio processo de modernização, pois “[...] o modernismo deve ser apreendido como uma

cultura da modernização incompleta e liga essa situação à proposição sobre a dominante temporal do modernismo” (2011b, p. 191).

Para compreender melhor esta assertiva, cabe mencionar a análise empreendida por Arno J. Mayer na obra *A força da tradição: a persistência do antigo regime* (1987), na qual se demonstra como a prevalência das nobiliarquias agrárias entre 1848 e 1914 e, por conseguinte, todo seu arcabouço de valores morais, políticos e culturais, influenciaram no deflagrar da Primeira Guerra Mundial (1914–1918). Conforme Mayer, “embora perdendo terreno para as forças do capitalismo industrial, as forças da antiga ordem ainda estavam suficientemente dispostas e poderosas para resistir e retardar o curso da história, se necessário recorrendo à violência” (MAYER, 1987, p. 14).

Essa cisão entre a economia agrária e a industrialização da Europa ocorreu de maneira desigual, visto que o prestígio cultural das nobiliarquias fez com que os pré-burgueses assimilassem seu *modus vivendi*, em descompasso com a ideologia liberal e o progresso técnico. No campo cultural, os escritores e intelectuais da alta modernidade, imbuídos destas contradições, expressam ora os valores da modernidade técnica (tempo do progresso), ora os da “alta cultura” do Antigo Regime, bem como os resquícios da vida camponesa, cuja fruição automaticamente pressupunha uma percepção do tempo vinculada à tradição, ao peso do passado sobre o presente. Logo, em fins do século XIX e início do XX, é perceptível nas artes uma contradição fundamental entre a exaltação do progresso tecnológico e uma ojeriza ao racionalismo exacerbado, entre outros desdobramentos. Em razão disso é que a pesquisadora e professora brasileira Eloá Heise afirma:

Exatamente esse momento de transição e ruptura entre as tradições do século XIX e o mundo fragmentário do século XX é um dos temas constantes da literatura modernista e, em especial, de Thomas Mann. Várias obras do autor têm como núcleo temático a difícil aventura do artista moderno, entre o clássico e o romântico, entre o burguês e o artista, entre o mundo arcaico do século XIX e o mundo moderno do século XX (1990, p. 241).

O núcleo temático apontado pela autora está presente especialmente no romance *A montanha mágica*, publicado em 1924, e desde suas primeiras páginas, no subcapítulo intitulado “Propósito”, o narrador expõe o caráter quase paradoxal de antiguidade de sua obra:

Acontece, porém, com a história o que hoje também acontece com os homens, e entre eles, não em último lugar, com os narradores de histórias: *ela é muito mais velha que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa, por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao tempo que a história deve o seu grau de antiguidade* — e o que se pretende com essa observação feita de passagem é aludir e remeter ao caráter problemático e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso [...] ela [a narrativa] se desenrolou numa época transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar (MANN, 2016,

Diferentemente dos realistas do século XIX, os modernistas não estavam preocupados com a mensuração objetivo-cronológica do tempo. O enunciado acima alude ao “mundo arcaico” que resistia às transformações sócio-econômicas e culturais reforçadas pela Primeira Guerra Mundial – e cabe ressaltar que o tom quase de alerta empregado pelo narrador de Mann busca endossar o estranhamento que sua história permeada por elementos anacrônicos causaria aos leitores, mesmo em 1924, isto é, apenas dez anos após o deflagrar da guerra. Anuncia igualmente a própria tonalidade da obra, que distancia a percepção cronológica do tempo da percepção subjetiva e qualitativa do tempo. Nos próximos itens, será demonstrado como o *Zeitroman* de Thomas Mann, através da tentativa da abolição do tempo, abre fendas temporais que remetem ao *Ancien Regime*, como expressão tardia da cultura medieval.

2 | DA PIA BATISMAL COMO PERSISTÊNCIA DO ANTIGO REGIME

Expandindo as teses do item anterior, a princípio, é pertinente compreender como Thomas Mann se vale da temática da divergência entre duas amálgamas culturais: a da alta burguesia e a do mundo artístico e filosófico¹. Necessário se faz compreender a diferença entre os anseios da alta burguesia para a burguesia tardia, assumidamente capitalista, conforme Mayer (1987, p. 284):

[...] [o] anseio [nietzschiano] por um retorno a um passado aristocrático e sua aversão pela democracia invasora de sua época foram partilhados por Thomas Mann e Hugo von Hofmannsthal, cuja nostalgia pelas sensibilidades presumivelmente superiores de uma sociedade cultivada e própria do passado fazia parte de sua reivindicação de um espaço e posições sociais privilegiados no presente. Embora todos fossem de ascendência burguesa ou cidadina, enalteciam valores e posturas ultrapatricios, com isso refletindo e aprofundando a redescoberta e reafirmação dos méritos e necessidades do elitismo.

Apesar de almejamem a um passado aristocrático e toda a sua alta cultura, “os nobres fundiários se tornaram pós-feudais, em termos econômicos, ao adotarem métodos capitalistas [...]” e, no entanto, “a nobreza continuou a impregnar as altas esferas da sociedade, da cultura e da política com seu espírito feudal” (MAYER, 1987, p. 19). O historiador discute questões que concerniam diretamente às classes dirigentes, mas se pensarmos em como as ideologias do progresso ficaram abaladas frente ao rápido

¹ Paulo Soethe (2006, p. 33) elucida muito acertadamente essa questão, a partir dos pares “ironia burguesa e romantismo anticapitalista”: Ecoam aqui, de saída, as oposições entre condição burguesa e sensibilidade artística, entre vida e espírito, pares permanentes no universo reflexivo de Mann. E a antítese não se dá apenas entre os pares *ironia burguesa*, de um lado, e *romantismo anticapitalista*, de outro, mas dentro de cada um deles: *ironia burguesa* é sobretudo auto-ironia e corrói por dentro a boa-consciência do mundo burguês; e *romantismo anticapitalista*, ao contrário da impressão inicial de refúgio no universo estético, aponta antes para uma forma efetiva de confrontação do artista com as contingências sociopolíticas e econômicas da realidade imediata.

desenvolvimento tecnológico, por um lado, e a prevalência da antiga ordem, de outro, compreenderemos em que sentido Fredric Jameson explica a percepção acentuada do tempo por parte de escritores e intelectuais da alta modernidade.

Quero conjecturar que os protagonistas daquelas revoluções estéticas foram os povos que ainda viviam simultaneamente em dois mundos distintos; nascidos naquelas vilas rurais que por vezes ainda caracterizamos como medievais ou pré-modernas, eles desenvolveram suas vocações nas novas aglomerações urbanas, com seus radicalmente distintos e “modernos” espaços e temporalidades. *A sensibilidade para o tempo profundo nos modernos registra, assim, esta percepção comparativa das duas temporalidades sócio-econômicas, que os primeiros modernistas tiveram que negociar em suas próprias experiências vividas* (JAMESON, 2011b, p. 191, grifo nosso).

O crítico norte-americano não se fundamenta em concepções filosóficas clássicas sobre o tempo, nem teoriza acerca da temporalidade em si, mas antes busca salientar as contradições que moldaram a forma de se compreender a modernidade. A contraposição entre pelo menos duas temporalidades pode ser entendida pela dessemelhança entre os centros urbanos (com a rápida expansão do capitalismo industrial e abertura de monopólios) e as províncias (com seus resquícios feudais). Se o imaginário do século XIX era inundado pela ideia de progresso tecnológico e por seu esperado melhoramento da sociedade como um todo, as forças do Antigo Regime mostraram-se fortes o suficiente para atravancar a ideia de compasso entre o avanço industrial e seu conseqüente modo de vida.

Como dito anteriormente, Thomas Mann dedicou-se a essa dualidade em muitas de suas obras. Cabe-nos entender em que sentido essa temática está presente em *A montanha mágica*, observando como a narrativa romanesca desenvolve simultaneamente uma representação temporal vinculada ao Antigo Regime e à modernidade industrial nos primeiros anos do século XX. Antes, em *Os Buddenbrook* (1901), essa questão já aparecia no relato da decadência progressiva de quatro gerações de uma família da alta burguesia, pois a saga está permeada por questões morais que se chocam com o rigorismo do ambiente burguês. Em outras obras, como nas novelas *Tônio Kröger* (1903) e *A morte em Veneza* (1912), o conflito centra-se no âmbito artístico, cujo *romantismo anticapitalista* tenciona Kröger e Aschenbach a buscarem liberdade num mundo ideal. Em *A montanha mágica*, Thomas Mann não se ocupa mais de uma família em específico, nem de experiências individuais de artistas; a montanha de Davos une uma elite em grande parte europeia, mas que abarca mexicanos, egípcios, entre outros.

Os pensionistas, bem como Hans Castorp, não são todos típicos e estão reunidos na montanha por um motivo mais complexo. O *feitiço* e o fascínio² que os prende lá vincula-se-ia à capacidade que o ar tranquilo e rarefeito da montanha tem de “transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo. Dizem que o tempo

² *A montanha mágica*, no original em alemão, *Der Zauberberg*, no qual a palavra *Zauber* designa não apenas feitiço ou magia, como também encanto e fascínio. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-alemao/busca/alemao-portugues/Zauber/> Acesso em: 5 jan. 2019.

é como o rio Lete; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, é mais rápido” (MANN, 2016, p. 14). Metaforicamente, o narrador remete ao mítico rio Lete para sugerir que aqueles que se deslocam para a montanha acabam se esquecendo de suas origens e, por consequência, acabam alheios do resto do mundo.

De início, o narrador de *A montanha mágica* afirma o caráter de antiguidade de sua história, para, em seguida, focar em seu herói arquetípico, o jovem e singelo Hans Castorp. A personagem é apresentada em sua ida à montanha a fim de visitar o primo, Joachim Ziemssen, internado com diagnóstico de tuberculose. Embora essa seja a tarefa inicial do herói, nota-se que o narrador vai gerando rupturas na ação dramática, buscando um registro que visa a expandir a percepção do leitor a respeito do caráter da personagem, emoldurando-a em uma paisagem genealógica, na qual Hans insere-se como um ponto em um processo de continuidade em face de uma tradição familiar.

Assim, quando a personagem sobe a montanha, passando a conviver com os “lá de cima”, eis que o narrador, esse mago que evoca o passado, suspende o tempo presente e regressa à tenra infância de seu herói. Hans Castorp ficara órfão de pai e mãe muito cedo, assim, como posteriormente fica de seu avô, Hans Lorenz Castorp. O velho Castorp deixara uma quantia de dinheiro bastante substancial para o menino, “[...] uns quatrocentos mil marcos: a herança de Hans Castorp. O cônsul Tienappel aplicou-os em valores seguros [...]” (MANN, 2016, p. 40 – 41). E outra herança da parte de seu avô ainda lhe é concedida, precedente à residência dos Tienappel e sua aplicação em juros seguros. Observemos como o narrador nos apresenta essa figura central para Hans Castorp.

No que se referia a assuntos públicos, muito antes do traspasse de Hans Lorenz Castorp o tempo já atropelara sua maneira de ser e pensar. Fora homem profundamente cristão, membro da Igreja Reformada, de opiniões tradicionalistas, e empenhava-se com tamanha tenacidade por manter aristocraticamente restrito o círculo social apto a ascender ao governo que parecia viver no século XIV, tempo em que as corporações de artesãos da cidade, vencendo a encarniçada resistência do patriciado livre, conquistaram o direito de voto e assento no Conselho Municipal. O velho sentia grande dificuldade em adaptar-se a inovações. [...] (MANN, 2016, p. 35).

Suas ideias políticas enquanto senador vão ao encontro das “classes governantes, em que o elemento feudal se manteve particularmente evidente, estavam de todo imbuídas de valores e atitudes nobiliárquicas. Sua concepção de mundo era consoante com uma sociedade autoritária e hierárquica em vez de liberal e democrática” (MAYER, 1987, p. 24). Além de suas ideais políticas, retrógrada é a maneira como é descrito seu gabinete, suas vestimentas e sua comunicação com o mordomo em baixo-alemão. “Trazia à lembrança de quem o contemplasse quadros espanhóis ou holandeses do fim da Idade Média” (MANN, 2016, p. 37).

Quando criança, Hans achava que a figura mais representativa de seu avô era uma

pintura na qual estava trajado em roupas arcaicas e incomuns para um cortejo solene do palácio da municipalidade. Intui-se, dessa forma, que Hans tenha sido batizado com as águas do Antigo Regime, e a força da figura tradicional de seu avô possibilitará que nos Alpes suíços o jovem desenvolva suas propensões latentes. Uma vez que o jovem protagonista fica hospedado em um ambiente internacional, está sujeito a encontrar pensionistas com os mais diversos hábitos, e é muito significativo seu desconforto com a liberdade comportamental da russa Clawdia Chauchat, sua futura amada, que bate as portas ao adentrar no salão de refeições, além de roer as unhas em público. Posteriormente, sua obsessão por prestar condolências aos moribundos demonstra como sua consciência burguesa não pode deixar essa cerimônia, que para o jovem o aproximava da solenidade: “quase tive vontade de ser pastor, por gosto pelas coisas tristes e edificantes...” (MANN, 2016, p. 216).

Demonstramos até agora a influência cultural que Hans Lorenz Castorp teve sobre seu neto, Hans Castorp, mas se alargarmos a discussão sobre a própria existência do sanatório internacional Berghof e a condição de seus pensionistas, compreenderemos uma das maiores antinomias da obra, que a aproxima da mentalidade e da conjuntura material do Antigo Regime. O tio-avô de Hans, o cônsul Tienappel, ajuda-o a aplicar sua herança de quatrocentos mil marcos em valores seguros, “cobrando no início de cada trimestre [...] dois por cento de comissão legal sobre os juros vencidos” (MANN, 2016, p. 41). Perto de completar três semanas na atmosfera rarefeita, Hans se exprime da seguinte forma para seu primo Joachim Ziemssen:

— Não é caro, não; é até barato, e você não pode se queixar de ser explorado aqui em cima — disse o visitante ao morador antigo. — Você gasta, em média, uns seiscentos francos por mês com o quarto e a comida, e nisso já está incluído o tratamento médico [...] e com tudo isso você não consegue, nem querendo, ir além de mil francos por mês! Não são sequer oitocentos marcos! O total não chega a dez mil marcos por ano (MANN, 2016, p. 187 – 188).

Assim, explica a seu primo a vantagem de viver no sanatório Berghof, posto que se vive tão bem quanto na planície e ainda se gasta menos, “uma vez que [Hans Castorp] podia considerar-se um homem com renda de dezoito e dezenove mil francos por mês” (MANN, 2016, p. 188). O trabalho de engenheiro naval não foi escolhido por Hans, seu tio sugeriu que, se quisesse manter um alto padrão de vida em Hamburgo, teria de trabalhar, e, no entanto, ao chegar a Davos essa concepção cai por terra, pois ali não é preciso lutar pela sobrevivência quando se pode viver muito mais confortavelmente de rendas que estão se acumulando na planície, sem o esforço de empreender ou trabalhar.

Outras personagens também se mantêm instaladas na montanha por motivos semelhantes. Madame Chauchat vive com as rendas que seu esposo enviava para ela, enquanto trabalha no Cazaquistão; Lodovico Settembrini, de origem e profissão humilde, vive, ainda que modestamente, de recursos deixados para ele; assim como Leo Naphta

que, com o respaldo da ordem dos jesuítas, pode viver muito confortavelmente em seu cômodo forrado de seda; e quando a narrativa se encaminha para o fim, surge a figura excessiva de Mynheer Peeperkorn, o dono de cafezais aposentado. E ainda que se viva assim, a mentalidade nutrida por Hans resume-se em sua clareza quanto à planície: “[...] a gente precisa ter uma casca bem grossa mesmo para concordar por completo com a mentalidade do pessoal lá de baixo, na planície, e com perguntas como ‘Será que ainda tem dinheiro, esse sujeito?’ e com a cara que as acompanha” (MANN, 2016, p. 231).

Em outro momento, enquanto Naphta defendia o cosmopolitismo da Igreja e a supremacia do *Homo Dei*, Hans Castorp presencia seu repúdio ao dinheiro e é justamente este repúdio que caracteriza a maior antinomia de *A montanha mágica*.

—... ele acaba de dizer horrores contra o dinheiro, a alma do Estado, segundo se expressava, e contra a propriedade particular, que tachava de roubo; numa palavra, atacou a riqueza capitalista, a qual, se não me engano, afirmou que era o combustível das chamas do inferno. Parece-me que se serviu dessa expressão. Em altos brados elogiou a condenação medieval do anatocismo. E apesar de tudo isso, ele próprio... O senhor me desculpe, mas ele deve... É uma surpresa e tanto, quando se entra na casa dele. Toda aquela seda... (MANN, 2016, p. 470).

Os discursos tanto de Hans quanto de Naphta visam a rejeição da ganância que se instalara nas sociedades ocidentais desde a Idade Média e seus anatocismos; apartados dessa dimensão, ambos buscam demonstrar aversão ao tempo do progresso capitalista, porém, suas existências tranquilas na paisagem longeva devem-se justamente ao acúmulo incessante do capital na planície, não a partir do trabalho produtivo, mas do parasitismo rentista. No que se segue, analisaremos como essa condição material objetiva abre uma fenda temporal que conecta a existência “mágica” da montanha com a Idade Média, o que nos ajudará a compreender a estruturação do tempo em *A montanha mágica*, com o auxílio das interpretações de Benedito Nunes (2013) e Paul Ricoeur (2010).

3 | O TEMPO NÃO PODE MEDIR A ETERNIDADE

Algo muito sutil começa a se passar na cabeça de Hans quando questiona-se “Que é o tempo, afinal?” (MANN, 2016, p. 81):

Percebemos o espaço com os nossos sentidos, por meio da vista e do tato. Muito bem! Mas que órgão possuímos para perceber o tempo? Você pode me responder? Ai você empaca, está vendo? Como é possível medir uma coisa da qual, no fundo, nada sabemos, nada, nem uma de suas características sequer? Dizemos que o tempo passa. Está bem, que passe. Mas para que pudéssemos medi-lo... Espere um pouco! Para que o tempo fosse mensurável, seria preciso que decorresse de um modo *uniforme*; e onde está escrito que é mesmo assim? Para a nossa consciência, não é. (MANN, 2016, p. 82).

Santo Agostinho (354 – 430), no livro XI das *Confissões*, assim como Hans, já tinha

se incomodado com a fácil assimilação do funcionamento do tempo contrariamente à dificuldade de se definir sua natureza. “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO, 1980, p. 265). Joachim Ziemssen propõe que medir a temperatura é uma forma de mensurar e preencher o tempo, já que seu termômetro só lhe mostra a temperatura do corpo após sete minutos. Hans não pode concordar com a visão simplista de seu primo, sobretudo porque significa identificar o tempo à sua unidade de medida, sem que antes se faça claro o que é *propriamente* o tempo e o que significa medi-lo.

Para alguém que deseja retornar o mais rápido possível à planície, como é o caso de Joachim, que almeja prestar serviços militares, a instituição de Davos faz pouco caso do tempo vital dos pacientes, pois “três semanas são para eles como um dia [...]” (MANN, 2016, p. 17). Evidentemente, três semanas têm sempre a mesma duração, tanto na planície quanto na montanha, e o erro no qual incorre Joachim é não compreender que a alteração dá-se subjetivamente, isto é, na percepção dos habitantes do sanatório.

Posteriormente, quando Hans é oficialmente admitido como um dos pacientes, no subcapítulo intitulado “Sopa eterna e clareza repentina”, vemos como essa experiência é significativa para mudar as concepções dos que decidem a se aventurar pelos Alpes. A rotina hospitalar, à qual todos os pensionistas estão submetidos, consiste em cinco refeições intermediadas por repousos, assim como quem acaba de ingressar como doente tem de se alimentar de sopas. A regularidade desses pequenos acontecimentos, em longo prazo, cria uma alteração na percepção temporal dos submetidos ao tratamento.

Trazem a sopa até você na hora do almoço, assim como a trouxeram ontem e a trarão amanhã. E ao mesmo tempo você se sente presa de uma sensação singular que vem não se sabe de onde nem por quê: você se vê invadido por uma espécie de vertigem, enquanto a sopa se aproxima; *os tempos confundem-se, misturam-se no seu espírito, e o que se revela a você como verdadeira forma da existência é um presente sem extensão, no qual lhe trazem a sopa eternamente* (MANN, 2016, p. 214, grifo nosso).

O tempo marcado pelos pequenos eventos repetitivos adquire um caráter cíclico, oposto ao tempo cronológico do progresso. Settembrini já advertira Hans e os leitores: “[...] aqui existe muita coisa que ‘parece medieval’ [...]” (MANN, 2016, p. 76). A ascendência aristocrática da enfermeira-chefe, Adriática Von Mylendonk, é só um dos primeiros elementos medievais a aparecer na narrativa. Um presente sem extensão ou um *nunc stans*³ é explicado posteriormente pelo próprio narrador de *A montanha mágica*. “Os sábios da Idade Média afirmavam que o tempo era uma ilusão, que seu curso, entre causa e efeito,

3 Menaldo Augusto da Silva Rodrigues (2008, p. 66) explica que: “Quando o romancista fala aqui [...] desse ‘stehendes Jetzt’, traduzido por Hebert Caro como ‘presente parado’, ele está se referindo à expressão latina ‘nunc stans’, com a qual os teólogos escolásticos da alta Idade Média Alberto Magno (aprox.. 1200-1280) e Tomás de Aquino (aprox.. 1225-1274) denominavam Eternidade”. Posteriormente, Menaldo analisa a influência indireta da expressão sobre Thomas Mann, visto que o mesmo conheceu a expressão através da obra de Arthur Schopenhauer. Neste trabalho buscamos aproximar a concepção de tempo somente à escolástica e não à filosofia schopenhaueriana.

não passava do produto de um dispositivo dos nossos sentidos, e que o verdadeiro ser das coisas era um presente imutável” (MANN, 2016, p. 629). No livro XI das *Confissões*, Santo Agostinho reflete justamente sobre a percepção do tempo.

De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro — se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? (AGOSTINHO, 1980, p. 265).

Para Agostinho, ontologicamente o tempo não existe, e a maneira convencional de entendê-lo não é o bastante, pois, quando nos referimos ao passado, ele não existe mais; quanto ao futuro, este ainda não existe. E se fosse sempre presente, tratar-se-ia de eternidade, de um presente sem extensão. No entanto, os acontecimentos, para a percepção humana, sempre partem de um referencial presente, dessa forma, “existem, pois, esses três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 1980, p. 270). O que se mensura então? Ainda segundo o filósofo cristão:

Meço a impressão que as coisas gravam [...] à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos (AGOSTINHO, 1980, p. 277).

A impressão da sucessão temporal se dá através da tríade: expectativa, atenção e memória. A atenção seria a síntese que liga o passado (memórias) ao futuro (expectativas). Quando o narrador de *A montanha mágica* nos alerta sobre o já comentado caráter de antiguidade de sua história, “[...] ela é muito mais velha que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa [...]” (MANN, 2016, p. 11), ele quer acentuar a percepção que se tem da passagem do tempo. E “[...] o pretérito longo outra coisa não é senão a longa lembrança do passado” (AGOSTINHO, 1980, p. 279).

O *Zeitroman* manniano, nesse sentido, está imbuído de longas lembranças do passado, que muito precisamente remetem à estagnação econômica e às tensões que marcaram o início do século XX, ainda carregado de valores e de traços residuais do *Ancien Regime*. Nesse sentido, o presente histórico, apresentado como o limiar da Primeira Grande Guerra, com suas disputas políticas e econômicas imediatas, desdobra-se em uma temporalidade espessa que inclui o passado histórico mais distante, rememorado como vivência.

Como sabemos, o tempo cristão foi desenvolvido a partir da ideia de que este avança

progressivamente até chegar a um fim, a um *telos*. No final do século XIX, as nações europeias identificavam-se com o progresso tecnológico e com o humanismo iluminista. No entanto, o saldo trágico da Primeira Grande Guerra impingiu um duro golpe nos valores positivistas e cientificistas que insistiam na linearidade e irreversibilidade do progresso tecnológico e “espiritual”. Destarte, podemos dizer que:

A modernidade sempre teve algo a ver com a tecnologia (pelo menos, nos “tempos modernos”) e, dessa forma, em última análise, com o progresso. Mas a Primeira Guerra Mundial provocou um choque muito sério nas ideologias de progresso, particularmente aquelas relacionadas com a tecnologia [...] (JAMESON, 2005a, p. 16).

Dos intermináveis duelos travados por Settembrini (o iluminista) e Naphta (o jesuíta medievalista), ambos candidatos a mestre de Hans, depreendem-se discursos que emulam ideologias do pré-guerra europeu. De um lado, o humanista italiano Lodovico Settembrini defende fervorosamente o progresso da humanidade através do trabalho e da expansão tecnológica; por sua vez, Leo Naphta apresenta-se como um tipo bastante único, que une o cosmopolitismo da Igreja ao comunismo, além de defender que só a disciplina e o temor corrigirão o homem e o conduzirão ao caminho da vida coletiva, superior ao individualismo mesquinho da burguesia. Para o alienado Hans Castorp, que passa seus sete anos ocupado com outras questões, pouco interessam os acontecimentos da planície e os rumores da guerra, porém sua capacidade de sintetizar discussões mostra-se eficaz quando compreende que,

[...] um [Settembrini] prega a república universal, internacional, e abomina a guerra por princípio, mas ao mesmo tempo é tão patriota que reclama a todo custo a fronteira do Brenner, ao passo que o outro [Naphta] considera o Estado obra do diabo e decanta a união geral que surge no horizonte, mas no próximo instante defende o direito do instinto natural e zomba das conferências de paz (MANN, 2016, p. 446).

Com suas ideias tão paradoxais, compreendemos o papel *típico* das duas personagens, porta-vozes de ideologias conflitantes, buscando influenciar um jovem mediano, como Hans percebe: “[...] quando vocês estão discutindo... quando brigam pedagogicamente pela minha pobre alma, como Deus e o diabo, pelo homem na Idade Média...” (MANN, 2016, p. 549). E, ainda que Naphta fosse bastante realista para aguentar as fatalidades do que estava por vir, o golpe dos dias que precederam à Grande Guerra o instiga ao suicídio; Settembrini tampouco pôde contribuir para acabar com o sofrimento do mundo. A súplica do narrador no último parágrafo do romance tonaliza todo o sentimento de impotência e pessimismo que se alastraram pela Europa do pós-guerra. E ao mesmo tempo, abre uma possibilidade utópica de reconstituir um valor ético capaz de se sobrepor ao horror.

Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto em seu reinar, você viu brotar da morte e da luxúria do corpo um sonho de amor. Será que

também desta festa mundial da morte, e também da perniciosa febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor? (MANN, 2016, p. 827).

Diante as incertezas e retrocessos causados pela guerra, como pensar em uma concepção de tempo que dê conta de abarcar tamanhas contradições? “Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente” (AGOSTINHO, 1980 p. 263). Nesse sentido, a eternidade só pode ser *forjada* pela narrativa que organiza o tempo e representa, ficcionalmente, a eternidade, que não pode ser mensurada pelo tempo cronológico.

4 | PODE-SE NARRAR O TEMPO, ELE PRÓPRIO, O TEMPO COMO TAL, EM SI MESMO?

O narrador em sua longa digressão, na parte VII do romance, intitulado “Passeio pela praia”, reflete acerca do tempo da música em comparação com o tempo da narrativa.

Uma peça musical denominada *Valsa dos cinco minutos* dura cinco minutos; nisso, e em nada mais, consiste sua relação com o tempo. Uma narrativa, porém, cujo conteúdo temporal abrangesse um lapso de cinco minutos poderia ter duração mil vezes maior, em virtude de uma excepcional meticulosidade no preenchimento desses cinco minutos — e todavia parecer variada e breve, ainda que, em relação a seu tempo imaginário, fosse longa e monotônica (MANN, 2016, p. 623).

O tempo de duração da estadia de Hans Castorp na montanha, como se sabe, é o tempo de duração do próprio romance como um todo, ainda que não seja dito em que ano a história se passa, fica evidente pelo período datado — o período anterior à Primeira Guerra Mundial. Assim, quando o narrador ironicamente vaticina que sua história “decerto não chegará — Deus me livre — a sete anos!” (MANN, 2016, p. 12), depreendemos que Hans parte para Davos em 1907 e completa seus sete anos quando retorna para lutar como soldado na guerra que se inicia em 1914. No que segue, analisaremos como esses setes anos são *elaborados* dentro da narrativa.

A análise de *A montanha mágica* empreendida pelo filósofo francês Paul Ricoeur é, sem dúvida, a mais completa. O autor demonstra como o *Zeitroman* de Thomas Mann é também uma espécie de paródia do *Bildungsroman*, que por sua vez está entrelaçado à ideia romântica de fascínio pela morte e ao destino da cultura europeia. Para seguirmos com a nossa proposição de leitura da representação do tempo como problema histórico, ocupar-nos-emos apenas do que concerne ao *Zeitroman* e à abolição do tempo, a partir dos pares *tempo de narração* e *tempo narrado*⁴.

Como demonstrado na digressão do narrador, o tempo da narrativa é diferente do da música, pois a música existe em sua totalidade temporal, enquanto a narrativa sugere à imaginação que teve um determinado lapso de duração, sem que, no entanto, o texto seja lido no mesmo espaço de tempo. Paul Ricoeur (2010, p. 198) demonstra *quanto* espaço

4 Conceitos originalmente cunhados por Günther Müller, *Erzählzeit e erzählte Zeit*, In: *Morphologische Poetik*, 1968.

os lapsos de tempo ocupam no romance. O primeiro dia de Hans Castorp no sanatório Berghof, bem como as suas primeiras três semanas, consomem muito mais páginas do que os outros dias e semanas, isso se fossemos fazer uma divisão de cada semana inserida nos anos que ele passará sobre a montanha. Os primeiros dias são mais significativos, pois tudo é novo para o jovem e para nós, leitores. A quantidade de páginas despendidas corresponde à percepção que se tem de um ambiente cuja rotina não estamos familiarizados. Esse fenômeno é descrito pelo narrador em “Excurso sobre o sentido do tempo”, segundo subcapítulo da parte IV.

Crê-se em geral que a novidade e o caráter interessante do conteúdo “fazem passar o tempo”, quer dizer, abreviam-no, ao passo que a monotonia e a vacuidade lhe estorvam e retardam o fluxo. Isso não é verdade, senão com certas restrições. Pode ser que a vacuidade e a monotonia alarguem e tornem “tediosos” o momento e a hora; porém, as grandes quantidades de tempo são por elas abreviadas e aceleradas, a ponto de se tornarem um quase nada. Um conteúdo rico e interessante é, por outro lado, capaz de abreviar a hora e até mesmo o dia; mas, considerado sob o ponto de vista do conjunto, confere amplitude, peso e solidez ao curso do tempo, de maneira que os anos ricos em acontecimentos passam muito mais devagar do que aqueles outros, pobres, vazios, leves, que são varridos pelo vento e se vão voando (MANN, 2016, p. 123).

Os primeiros dias no sanatório parecem passar mais devagar que o normal, pois tudo é experimentando pela primeira vez por Hans Castorp. Então, mesmo as pequenas ações — as refeições, os descansos na sacada, os passeios por Davos-Platz, os diálogos, entre outros — são narrados com a minúcia de um curioso, de alguém que está atento a todos os detalhes. Se compararmos esse fenômeno com o que ocorrerá em “Sopa eterna e clareza repentina”, na quinta parte do romance, entenderemos como os dias sempre tão regulares do sanatório criam uma ideia de tempo clínico (cíclico) e esse tempo esvaziado de transformações e indicadores marca a tônica do romance, pois os anos “pobres, vazios, leves são varridos pelo vento e se vão voando” (MANN, 2016, p. 123).

O subcapítulo “Liberdade” é posterior à “Sopa eterna e clareza repentina”, isto é, Hans Castorp após quatro semanas acamado tem a experiência da eternidade, sobre a qual todas as concepções mudam, visto que o jovem passa a olhar a planície com certo desdém, como se faltasse sentido no modo de vida dos condenados à sobrevivência. Dir-se-ia que, conforme os personagens vão se aclimatando ao modo de vida da montanha, a rejeição à planície aumenta, sobretudo no que concerne ao ritmo de vida cronológico.

Por isso, no começo do romance, as partes apresentam muitos subcapítulos, como se o narrador sugerisse que Hans Castorp está vivenciando inúmeras ações, enquanto que no decorrer do romance, a quantidade de subcapítulos diminui, e, no entanto, a quantidade de páginas por subcapítulo aumenta. Essa inversão indica que as experiências após a abolição da percepção cronológica do tempo passam a ser mais significativas, pois Hans finalmente pode se ver livre de seu tio-avô Tienappel e se dedicar a outros interesses.

Quando o narrador alerta sobre a duplicidade da natureza do tempo (MANN, 2016, p. 12), ele está se referindo “precisamente a que, através de todo o romance, confrontará o tempo do calendário e dos relógios com um tempo progressivamente despojado de qualquer caráter mensurável e mesmo de todo interesse pela medida” (RICOEUR, 2010, p. 201).

A contradição entre o tempo cronológico e o tempo de caráter não mensurável pode ser compreendida como Benedito Nunes (2013) propõe, a partir das noções de *tempo físico* e *tempo psicológico*.

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros [...] (NUNES, 2013, p. 19).

O autor, ecoando Santo Agostinho, demonstra como as medidas de tempo originárias do movimento físico da terra não correspondem à nossa percepção da passagem do tempo, pois o tempo físico é fixo e contínuo assim como o tempo cronológico, um minuto sempre dura sessenta segundos, mas para a consciência, para a *duração interior* não é assim. Em se tratando do tempo na narrativa especificamente:

Em suma, a história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela, e ainda assim parecer de curta duração. No entanto, para compreendermos essa aparência, bem como o seu inverso, a longa duração de uma história, cronologicamente dilatada dentro de um discurso reduzido, teremos que abandonar o referencial quantitativo da extensão ou do comprimento (longo/curto) pelo qualitativo de *andamento*, que importa em diferença de velocidade (vagaroso ou lento/ célere ou rápido) (NUNES, 2013, p. 32).

Aqui, o autor demonstra como a duração de uma narrativa não tem a ver unicamente com o espaço que ela ocupa (a quantidade de páginas), mas com a própria forma do discurso que emula o seu *andamento*. Dessa forma, quando o narrador de *A montanha mágica* explica o fenômeno dos anos cheios de acontecimentos passarem mais devagar em comparação com os anos vazios, ele está aludindo à própria narrativa, pois quando Hans Castorp chega à montanha de Davos o narrador não para de descrever e apontar acontecimentos novos e quando seu herói já está aclimatado, o que ocorre são repetições das mesmas ações que serão permeadas de diálogos densos, bem como de digressões do narrador.

Pode-se narrar o tempo, ele próprio, o tempo como tal, em si mesmo? Não, de fato não, algo assim seria um arrojado insano! Ante uma narrativa que rezasse:

'O tempo decorria, escoava, seguia seu curso' e assim por diante — não haveria quem, de sã consciência, pudesse chamá-la de narrativa [...] O tempo é o *elemento* da narrativa, assim como é o elemento da vida: está ligado a ela, indissociavelmente, como aos corpos no espaço. Ele também é o elemento da música, que, ao medir e segmentar o tempo, torna-o delicioso e divertido de uma só vez: nesse ponto, como mencionamos, ela se assemelha à narrativa que [...] não se pode apresentar senão sob a forma de uma sequência de fatos, como algo que se desenvolve e necessita do tempo, mesmo que deseje estar toda presente a cada instante que transcorre (MANN, 2016, p. 622).

O tempo, nessa concepção, não existe por si próprio e, portanto, não pode ser narrado. Mas as experiências com o tempo, essas sim podem ser narradas, pois o tempo é o elemento da vida, sobretudo. Thomas Mann através de uma técnica emprestada da música, o *leitmotiv*, buscou *presentificar* os acontecimentos; por exemplo, quando Hans Castorp desenvolve um tique de encostar o queixo no colarinho deve-se à influência longínqua de seu avô; a paixão enigmática por Hippe, o menino russo de olhos puxados, é reencarnada em Clawdia Chauchat; as digressões do narrador sobre o tempo também serão motivos que conduzirão a narrativa. Por exemplo, o enunciado/anunciado sobre o caráter de distensão do tempo, em “Excurso sobre o sentido do tempo”, faz com que o leitor pense em como os primeiros dias foram distendidos em relação aos demais, da mesma forma a abolição do tempo em “Sopa eterna e clareza repentina” se transforma num motivo que se liga aos enunciados do começo e fim do romance.

Na alta Idade Média, demonstramos através das reflexões de Santo Agostinho que o presente era o tempo priorizado, pois quando nos referimos ao passado, dirigimo-nos a ele num presente, da mesma forma o futuro só pode ser imaginado num presente. Tudo que existe, existe num presente, assim *A montanha mágica* busca, de certa forma, o tempo de Deus, um tempo mítico, a eternidade. Na Idade Média, os quadros conhecidos como polípticos representavam vários painéis independentes, mas que estavam subordinados ao mesmo assunto. De certa forma, o romance busca essa estrutura políptica cujo motivo principal é o tempo presente, sem extensão, e todos os outros acontecimentos de alguma forma vão se encaixando na totalidade da narrativa.

Portanto, é de simultaneidade que se trata, ainda que Thomas Mann não tenha sido tão experimentalista como um James Joyce. É possível que pensemos em como Mann conjugou a herança mítica da teologia escolástica com a modernidade industrial, marcada por novas formas de perceber o tempo através de invenções como o trem e o automóvel (deslocamento), o motor elétrico (produção) e o cinema (representação). Acerca disso, Benedito Nunes (2013, p. 49) afirma:

Recolhendo a herança dos mitos em sua estrutura profunda, o romance, capaz de mitificar o tempo real como força anônima do transitório e do mutável, também acompanhou a problematização filosófica dessa categoria. Problema eminente da filosofia desde o fim do século XIX, o confronto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o tempo

cronológico, acrescentar-se-á à tensão da forma romanesca, porosa ao dinamismo da imagem cinematográfica, mais apta a representar o simultâneo. A desenvoltura temporal do romance cruza-se, nesse ponto, com o tempo cinematográfico.

Quando Hans Castorp e Joachim levam a moribunda Karen Karstedt ao cinema, a descrição feita pelo narrador demonstra que o tempo cinematográfico ainda causava impressão: “[...] uma vida apresentada em pedacinhos, divertida e apressada, cheia de uma inquietação saltitante, nervosa na demora, sempre prestes a se sumir, acompanhada por uma musiquinha que aplicava o compasso do tempo atual à fuga das imagens pertencentes ao passado [...]” (MANN, 2016, p. 364).

À vista disso, *A montanha mágica* amplia a distância entre o tempo de narração e o tempo do narrado a partir da diferença entre o tempo cronológico da planície e, portanto, sucessivo; e o tempo psicológico da montanha, que busca emular uma totalidade do passado e do futuro dentro de um presente parado, suspenso e espesso. Desse modo, o romance escrito logo após a Primeira Grande Guerra compartilha o sentimento modernista de desconfiança do progresso, apontando que, por trás de sua aparente evolução temporal, inscrevem-se resquícios do passado histórico que corroem a ideologia positivista do avanço industrial, tecnológico e espiritual da humanidade (europeia, é claro).

No plano diegético, há um registro cultural figurativizado na vida dos pensionistas que podiam se permitir viver sem se preocuparem com o trabalho, pois herdavam dinheiro ou eram sustentados por suas famílias e, por conseguinte percebiam o tempo de maneira diferente, desvinculada do tempo produtivo da planície. Contudo, esse estar suspenso na vida da montanha, apesar da aparente contraposição ao tempo produtivo, na verdade não revela um estágio superior de nobreza espiritual ou um encontro com a eternidade em uma perspectiva teológica/mágica. Não há um aprendizado romântico na trajetória do herói, daí não se tratar de um *bildungsroman* convencional. Objetivamente, é o próprio capitalismo, enquanto modo de produção capaz de combinar-se com outros sistemas arcaicos, que gera a possibilidade de a fração rentista da elite burguesa perceber-se como uma nobreza que, decadente física e espiritualmente, aguarda o apocalipse iminente, como se fosse um espetáculo, protegido pela quarta parede.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

As rápidas transformações ocorridas entre o fim do século XIX e o começo do XX, sem dúvida, alteraram a percepção das sociedades europeias, sobretudo, a dos escritores e intelectuais. O alto teor filosófico do romance de Thomas Mann, de certa forma, traz um registro histórico dos limites ideológicos da Modernidade no limiar da Primeira Guerra, inculcando certo viés irônico nas formulações discursivas, já que não se trata de um romance de formação. À vista disso, a maioria dos trabalhos sobre a representação do tempo em *A montanha mágica* sugere apenas uma interpretação filosófica, alinhadas a discussões

teóricas em torno do romance modernista (Joyce, Woolf, Proust, etc.). Neste trabalho, buscamos através das teses de Arno J. Mayer (1987) e de Fredric Jameson (2005a; 2011b), corroborar a análise que entende a Modernidade a partir de suas contradições, sendo o modernismo a expressão mais aguda de seu processo incompleto, de suas falhas ideológico-discursivas, especialmente quanto ao enaltecimento do progresso técnico.

Thomas Mann captou, portanto, a coexistência de temporalidades diversas, marcando a crise da razão europeia no pré-guerra. A alta burguesia, remanescente da aristocracia rural ou enlaçada com ela, desdenhava a visão liberal sobre a ética do trabalho. Por outro lado, sua existência estava condicionada ao próprio sistema financeiro dos monopólios criados em fins do século XIX, capaz de gerar a possibilidade objetiva do rentismo para os “lá de cima”. O tempo da montanha é o tempo da estagnação cultural e econômica, que abre fendas para se discutir *ad infinitum* contendas morais numa perspectiva medieval ou ilustrada, alienando o sujeito da sua realidade imediata.

Porém, o trovão da Grande Guerra abalou essa realidade, e o horror dos campos de batalha iria destruir as crenças na emancipação humana por meio do progresso, bem como a convicção de que, no romance, um herói pudesse desenvolver um processo de aprendizado a partir do exercício da liberdade individual, ainda que contraposta ao mundo repressor. Na era dos monopólios, o herói do romance modernista torna-se apenas uma peça do mundo reificado, incapaz de entender de fato o que se passa, portanto, incapaz de alterar a ordem das coisas e de atribuir um sentido ao seu destino individual (cf. COUTINHO, 2005). O não aprendizado em face do desastre iminente é o saldo final: “Onde estamos? Que é isso? Aonde nos levou o sonho? Crepúsculo, chuva e barro, rubros clarões de fogo no céu turvo que sem cessar estruge atroadoramente [...]” (MANN, 2016, p. 824).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 2. ed. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

CEVASCO, Maria Elisa. “O diferencial da crítica materialista”. In: *Idéias*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 15 – 30, dez. 2013.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

HEISE, Eloá. “Thomas Mann: um clássico da modernidade”. In: *Revista Letras*, Curitiba, n.32, p. 239–246, 1990.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. “O fim da temporalidade”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187 – 206, jan./jun. 2011.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Revisão técnica de Paulo Soethe. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do antigo regime*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MISKOLCI, Richard. "A montanha mágica, de Thomas Mann – uma concepção política peculiar. Introdução à montanha mágica". *Perspectivas*, São Paulo, v. 19, p. 131 – 142, 1996.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*, 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

RODRIGUES, Menaldo Augusto da Silva. *A representação do tempo no romance Der Zauberberg de Thomas Mann*. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOETHE, Paulo Astor. "Thomas Mann. Ironia burguesa e romantismo anticapitalista". In: CODATO, Adriano (org.). *Tecendo o presente: oito autores para pensar o século XX*. Curitiba: SESC Paraná, 2006, p. 31 – 49.

CAPÍTULO 11

O LUGAR DA TRADIÇÃO EM UNGULANI BA KA KHOSA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 31/12/2020

Carina Marques Duarte

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Corumbá – MS
<http://lattes.cnpq.br/3524153948948265>

Renata Domingos Opimi

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Corumbá – MS
<http://lattes.cnpq.br/0376691275189646>

RESUMO: Homem comprometido com o seu tempo, o escritor contemporâneo Ungulani Ba Ka Khosa faz da literatura uma forma de elaborar as transformações sofridas por Moçambique e de refletir sobre a identidade da nação. O objetivo deste artigo é analisar o papel da tradição nos contos “Morte inesperada” e “Exorcismo”, que integram o livro *Orgia dos loucos*. Para tanto, tomamos por base, principalmente, os trabalhos de Stuart Hall (2006), Michel Pollak (1989) e José Luís Cabaço (2009), além de entrevistas e ensaios de Ungulani Ba Ka Khosa. Os resultados indicam que, como resposta ao alheamento à tradição estimulado pela FRELIMO, a ficção do moçambicano aponta o caminho da valorização das origens.

PALAVRAS-CHAVE: Conto. Alheamento à tradição. Identidade. Período pós-independência.

THE PLACE OF TRADITION IN UNGULANI BA KA KHOSA

ABSTRACT: A man committed to his time, the contemporary writer Ungulani Ba Ka Khosa makes literature a way of elaborating the transformations suffered by Mozambique and reflecting on the nation's identity. The purpose of this article is to analyze the role of tradition in the short stories “Unexpected death” and “Exorcismo”, which are part of the book *Orgia dos loucos*. For that, we mainly take the works of Stuart Hall (2006), Michel Pollak (1989) and José Luís Cabaço (2009), as well as interviews and essays by Ungulani Ba Ka Khosa. The results indicate that, in response to the alienation from tradition stimulated by FRELIMO the Mozambican's fiction points the way of valuing origins.

KEYWORDS: Short story. Alienation from tradition. Identity. Post-independence period.

1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um dos escritores de maior destaque da atual Literatura Moçambicana, Ungulani Ba Ka Khosa iniciou sua carreira em 1987, com a publicação do romance *Ualalapi*, considerado pela crítica um dos cem melhores livros africanos do século XX. A segunda produção ficcional de Ungulani veio a público em 1990, a antologia de contos *Orgia dos loucos*.

A literatura é um dos meios utilizados por Ba Ka Khosa para refletir sobre a identidade da nação, identidade que, por estar sujeita às vicissitudes da história e às transformações nos

sistemas culturais, não é fixa. A crise identitária, a que se refere Stuart Hall (2006), em uma nação que passou por um processo de descolonização tardio, como Moçambique, se revela mais intensa. Durante as décadas de 1960 e 1970, com o movimento independentista, buscou-se construir a identidade a partir de uma utopia libertadora. Declarada a independência, a FRELIMO, partido que assumiu o governo, não poupou esforços para a construção da identidade da nação, que, livre da metrópole, deveria estar preparada para o progresso e rejeitar todos os sinais de obscurantismo.

Uma das estratégias empregadas para forjar a identidade foi o alheamento às tradições locais, tema amplamente discutido por Ungulani Ba Ka Khosa em ensaios e entrevistas e problematizado nos textos ficcionais. Os contos “Morte inesperada” e “Exorcismo”, que integram o livro *Orgia dos loucos*, estão entre as composições literárias nas quais a tradição figura com relevância.

2 I “MORTE INESPERADA”

O conto “Morte inesperada” é narrado em terceira pessoa, sendo que há alternância de perspectivas entre o protagonista, Simbine, sua mãe e o guarda do prédio. O enredo gira em torno da morte da personagem principal, cuja cabeça é prensada pelo elevador.

Neste conto, os *flashbacks* cumprem um papel fundamental, pois – através das lembranças, que explicam cada acontecimento –, recuperam a tradição. O recurso à analepse diz muito sobre o escritor, que, em virtude da tendência, entre os moçambicanos, à amnésia, busca referências no passado. Em uma entrevista, Ungulani menciona o incômodo que lhe causa o esquecimento: “[...] vivemos num país onde nossa memória colectiva é extremamente curta, precária. Há aspectos que aconteceram há cerca de dez anos, mas que já não estão grudados ao nosso corpo, não fazem parte de nós [...]” (KHOSA, 2010, não paginado).

A primeira personagem apresentada na narrativa é o guarda do prédio. Homem dado a bebedeiras, na infância, fora amaldiçoado pela tia-avó, que jurara que ele, por tê-la chamado de feiticeira diante de outras pessoas, nunca teria relações sexuais. Gordo e de poucas palavras, usava um casaco que ganhara de uma viúva atormentada pelo espírito do marido, que morrera limpando uma arma em desuso. Enquanto limpava, o homem rememorava um passado distante:

As belas campanhas de pacificação em que os pretos soltavam, desesperadamente, os arcos, as flechas e os escudos de pele que revolteavam no espaço empoeirado, formando arcos mirabolantes e por vezes fantasmagóricos, enquanto se estiravam na planura a perder de vista, incrédulos da morte que os fulminava, soltando gritos guturais e ininteligíveis (KHOSA, 2008, p. 63).

Este homem provavelmente lutou ao lado dos portugueses na conquista do território entre o final do século XIX e começo do século XX. Os colonizadores dispunham de armas

de fogo enquanto os naturais da terra utilizavam arcos e flechas. Convém salientar – reparando na contraposição entre os elementos da cultura autóctone e os da estrangeira – que o fato de o homem ter sido morto pelo instrumento que utilizava para tirar a vida dos pretos sugere um castigo.

À beira da morte, depois de atingido pelo disparo, o marido ameaçou tirar a vida da esposa, caso ela, algum dia, viesse a ter relações sexuais com outro. A viúva passou anos atormentada. Na mesma noite em que entregou o casaco ao guarda, após um farto jantar, momento marcado pela expectativa de libertação da lembrança da maldição do marido, enfartou e, ainda na mesa, morreu.

Retornando ao presenteado com o casaco, o vigia do edifício, este, ao ser informado acerca da morte ocorrida em seu local de trabalho, pensa que a única explicação plausível era que Simbine, o morto, fora enfeitiçado. Ainda que o Estado não houvesse colocado vidros nas janelas do elevador – dando, assim, chance para a ocorrência de acidentes –, no entendimento do guarda, a poligamia de Simbine, inadequada aos novos tempos, atraía a desgraça para a sua vida.

Costume entre os bantos, a poligamia foi considerada pela FRELIMO, como aponta José Luís Cabaço (2009), uma prática reacionária, já que se contrapunha ao valor social atribuído à família. O protagonista do conto preservava valores incompatíveis com a identidade que se pretendia construir na nação independente, opondo-se, assim, à cultura imposta à sociedade moçambicana.

A próxima personagem a ser apresentada é a mãe de Simbine, já velha, ao entrar no prédio se depara com a informação que o elevador não funciona, pois alguém prendera a cabeça na janela da máquina e havia morrido. Seu coração de mãe não permitiu que perguntasse pelo filho, mas, no quinto andar, tomou conhecimento da tragédia que sucedera a Simbine.

A velha sentou-se e deu vazão às lágrimas. Sua memória voltou nascimento do filho, quando, ao longo de uma semana – diante do espanto e do medo das velhas, que, ao final do primeiro dia, desistiram, acreditando que o demônio por ela carregado não mais viria – estivera submetida a dores intensas. A dificuldade para dar à luz o filho era tamanha, que, chamado, o curandeiro, após três dias e três noites de trabalho, declarou-se incapaz de esconjurar os maus espíritos que a haviam possuído. No sétimo dia de trabalho de parto, o menino nasceu, e a mãe, depois de dar um uivo lancinante, desmaiou.

A presença, na narrativa, dos elementos constitutivos das crenças nos poderes dos espíritos e na sua interferência no cotidiano dos indivíduos é uma questão importante, à qual, na entrevista acima mencionada, Ungulani se refere nos seguintes termos:

[...] vivemos entre dois mundos distintos, onde a racionalidade vive a paredes meias com o mundo de arquétipos baseados na espiritualidade dos nossos ancestrais. Por complexos ou por ausência de argumentos no sentido de questionarmos ou problematizarmos as nossas vivências, continuamos a

flutuar em tudo isto e a encarar esses valores sob o prisma reducionista da superstição [...] (KHOSA, 2010, não paginado).

No afã de incentivar os valores condizentes com a identidade que se pretendia construir, a FRELIMO rotulou de superstição e obscurantismo os elementos relacionados à espiritualidade, o que não impediu a persistência dos mesmos. A permanência das crenças ancestrais, apesar do esforço no sentido de difundir o vínculo com a racionalidade, é trazida à luz pela literatura de Ungulani Ba Ka Khosa.

A mãe de Simbine previra para o filho uma morte maldita, quando ele, na adolescência, se recusava a ir à escola e argumentava:

Os pretos viveram séculos sem o quinino e o livro, e que a sua vitalidade ia de gerações em gerações, e a sua história corria na memória fértil dos velhos que habitavam estas terras antes dos homens da cor do cabrito esfolado entrarem com barulho das suas armas a sua língua e os seus livros (KHOSA, 2008, p. 67).

Simbine resiste ao processo de sobreposição de culturas, que como aponta Edward Said, é empregado pelo colonialismo. No caso do colonialismo português, tal processo consistiu em apagar o passado africano e impor outra história, a portuguesa, a qual deveria ser assumida pelas populações locais. Não por acaso, entre as obrigações do regedor¹, segundo José Luís Cabaço (2009), estava incitar os nativos a aprender a língua portuguesa e a mandarem os seus filhos às escolas. A língua portuguesa e a instrução escolar foram instrumentos do processo de dominação e de apagamento da cultura local, conforme demonstra o testemunho abaixo:

Na escola primária, em Moçambique, estudava-se (eu estudei), até meados da década de 60, em textos que se referiam à vida real em Portugal, sua vegetação e fauna, sua paisagem seus “usos e costumes”. Era a tentativa de alienação física do espaço sociocultural e da natureza que cercava a criança das colônias. As disciplinas de História e Geografia, física, humana e econômica, que se prolongavam por todo o ensino médio, referiam-se à história e à geografia de Portugal, visando a comprometer deliberadamente o universo da imaginação e mitificar a metrópole (CABAÇO, 2009, p. 158-159).

A recusa, de Simbine, à cultura e à medicina trazida pelos colonizadores indica a resistência do natural da terra à dominação cultural: “[...] o meu mundo mãe, é esta terra selvagem, dizia. É a minha escola [...]” (KHOSA, 2008, p. 68).

Narrando desde a perspectiva da mãe do protagonista, o narrador comenta que se Simbine fosse vidente, não teria quebrado o juramento da adolescência, “[...] pois fora a escola, com seus mestres e seus livros, que lhe dera a morte [...]” (KHOSA, 2008, p. 68).

Instantes antes de morrer, por volta das 18h, Simbine se despedia das três esposas e dos filhos; levava consigo livros. Chamou o elevador e – como este cumpria a costumeira

¹ O regedor ou régulo era a autoridade genéfica dentro de uma regedoria, mas estava subordinado ao chefe do posto administrativo, uma autoridade colonial.

demora – fez algo que nunca havia feito: colocou a cabeça na janela do elevador. A máquina descia morosamente do décimo quinto andar. Simbine, que estava décimo, tentou retirar a cabeça da janela, mas não conseguiu. “A morte encontrou-o com as veias a sobressaírem das mãos e dos braços tensos. Morreu em silêncio [...]” (KHOSA, 2008, p. 68).

3 I “EXORCISMO”

Tendo como pano de fundo o período pós-independência de Moçambique, a diegese do conto “Exorcismo” diz respeito ao desaparecimento, nas águas, do filho do administrador da vila. O afogamento de Pedro e os acontecimentos dele decorrentes são trazidos à luz através das palavras de um narrador heterodiegético, com alternância de perspectiva entre o chefe do distrito e Hanifa.

A narrativa inicia com os homens, à beira do rio – despojados das vestimentas que o seu papel na sociedade lhes impunha –, trajando as tangas da ancestralidade e tomando parte em um ritual, cujo propósito era trazer de volta o filho do administrador:

Reunidos à beira do rio, e em poses indescritíveis, os homens tiraram as balaiaicas da disciplina, os fatos do poder, as medalhas da luta e do trabalho, e envergavam as tangas da ancestralidade, em sinal de respeito e anuência aos espíritos antigos e recentes, evocados em preces intermináveis pelo curandeiro (KHOSA, 2008, p. 75).

Em seguida, através de uma analepse, o narrador explicita o contexto em que tivera lugar o desaparecimento de Pedro, comentando que o jovem nutria um amor platônico por Hanifa, descrita como esbelta, de ancas férteis e seios túrgidos. Este sentimento idealizado, de acordo com o narrador, irritou os espíritos, pois nas terras banto o prazer não é satisfeito no mundo das ideias: “[...] esta não é terra e muito menos o continente onde o prazer é satisfeito em sonhos e ideias, mas uma terra de machos que não largam o coelho quando o atijam [...]” (KHOSA, 2008, p. 75-76).

Numa quinta-feira à tarde, ao contemplar a amada, o jovem viu a concha que ela usava ser arrastada pelo rio; teve ímpetos inexplicáveis de persegui-la, nadou atrás do objeto e, quando o alcançou, ambos desapareceram no local onde as almas se encontram, o meio do rio.

Hanifa, que também cultivava um amor idealizado por Pedro, sonhando com ele compartilhar o leito, gritou e chorou desesperadamente, de tal modo que as lágrimas se juntaram às águas do rio, que subiram a ladeira, correram e umedeceram a terra seca em direção à administração. As águas subiram até os arcos do secretário que, “com a morosidade das jiboias” (KHOSA, 2008, p. 76), interrompeu o discurso que ensaiava e definiu o ocorrido como uma artimanha dos reacionários, os inimigos da revolução.

As águas invadiram o gabinete do administrador, que despachava processos de candongueiros de ratos selvagens, dos adúlteros impotentes e dos poços sem água, quando se deu conta de que havia algo errado, pois a água já molhava o seu corpo obeso. Todavia,

antes de chegarem ao dirigente, as águas “[...] entraram pelos gabinetes da burocracia e espantaram os serviços estancados pela canícula tropical [...]” (KHOSA, 2008, p. 77).

Convém ressaltar o quanto a descrição feita pelo narrador aponta para a inoperância da máquina pública, para a precariedade – poços sem água – e para a inutilidade do trabalho do administrador, indivíduo que é representado de forma jocosa – obeso e “[...] limpava o ranho que teimava em sair das narinas coloridas de azul [...]” (KHOSA, 2008, p. 77) –, o que é recorrente nos textos de Ungulani Ba Ka Khosa. Aliás, tal recorrência na representação dos homens do poder indica a distopia, consequência da insatisfação com os rumos seguidos pelo país no período pós-independência.

Informado do desaparecimento do filho, o governante procurou pelos policiais – que, longe do cumprimento do dever, a esquadra ou os locais de vigília, “[...] jogavam damas debaixo das árvores [...]” (KHOSA, 2008, p. 77) – e ordenou-lhes que dessem início às buscas. Depois de cinco dias e seis noites, os homens da procura não encontraram mais que alguns objetos² símbolos da opressão, da resistência à opressão e da assimilação, como “[...] a primeira dentadura postiça que circulou na boca de um preto que se orgulhava do nome João Merda [...]” (KHOSA, 2008, p. 78). Não é à toa que Ungulani atribui ao homem o nome “João”, extremamente comum entre os portugueses, seguido de “Merda”, substantivo pejorativo, que indica o desprezo por todos aqueles que aceitaram passivamente a cultura dos colonizadores.

Com o insucesso das buscas, e sem o sinal comprobatório da morte, a única saída é chamar o curandeiro Simamba, atitude temerária, pois poderia manchar a imagem do administrador diante do partido. Ainda que não feita menção à FRELIMO, é possível estabelecer uma analogia entre a situação representada no conto e os princípios que nortearam a atuação daquele partido antes e depois da independência de Moçambique.

Em 1970, Samora Machel, aquele que viria a ser o primeiro presidente de Moçambique, diria que a implantação das bases de uma economia próspera e avançada pressupunha a vitória da ciência sobre a superstição e que a conquista da união dos moçambicanos exigiria que, na consciência do povo, morresse a tribo para que nascesse a nação. Tal posicionamento teve, como observa Ungulani BaKa Khosa (2015), uma consequência negativa:

Os nossos filhos, especificamente os da faixa urbana, geração imediata à independência, perderam por completo o contacto com as línguas maternas dos pais ou avós; as âncoras da identificação cultural circunscrevem-se, a título de exemplo, aos modismos culturais hoje em voga, como o lobolo praticado nos casamentos modernos, os ritos de iniciação na floresta do cimento, as oferendas aos espíritos em árvores tornadas sagradas nas inaugurações de edifícios públicos e outros empreendimentos de cariz económico e social, e pouco mais (KHOSA, 2015, p. 131).

² Os ossos do primeiro colono que morreu de uma diarreia crônica, as armas enferrujadas de encher pelo cano e as polainas dos caçadores de pretos revoltados.

A legitimação da uniformização cultural e ideológica como caminho para a unidade nacional conduziu ao alheamento às tradições locais. Aliás, Ungulani Ba Ka Khosa observa que, desde a independência não constam nos currículos escolares os provérbios e contos que espelham o universo cultural moçambicano. De acordo com o escritor,

Várias explicações têm vindo à tona para este alheamento às realidades culturais locais. Em muitos há o medo de se perder o chão da moçambicanidade, pois temem que ao se falar da tradição, se esteja a falar da pretização das instituições, da balcanização de um país que se pauta pelo princípio da universalidade e igualdade inscrita nos direitos, deveres e liberdades fundamentais, consagrados na Constituição. Para este grupo, falar da tradição é um retrocesso, um nacionalismo redutor (KHOSA, 2015, p. 131).

As tradições pertencentes à esfera da religiosidade foram as mais rotuladas. Não por acaso, o administrador, no conto “Exorcismo”, depois de decidir-se por recorrer aos conhecimentos do curandeiro, adverte os homens:

Não quero cartas de leitores nem relatórios falsos às estruturas centrais. O que vamos fazer aqui não deve sair deste distrito. Não quero ouvir histórias. Não quero intriguistas, boateiros, reacionários, contra-revolucionários, inimigos da pátria, ouviram? Aqui não entra superstição, curandeirismo! O que vamos fazer, camaradas, enquadra-se nas experiências revolucionárias. Entenderam? (KHOSA, 2008, p. 79).

Era necessário o primado da hipocrisia para que todos acreditassem que o recurso aos poderes do curandeiro se enquadrava em uma experiência revolucionária, que não feria os princípios do partido.

Chamado, Simamba iniciou o ritual, que envolveu batuques e interrogatórios aos crocodilos. Depois, pediu ao administrador que lhe entregasse os documentos de Pedro, os papéis que identificavam-no como cidadão da pátria. No dia seguinte, o dirigente colocou diante do curandeiro os cinco quilos de papéis, que foram queimados por Simamba:

A chama elevou-se pelos ares da manhã e o fumo, em novelos espaçados, dirigiu-se às águas no momento em que o tantã acordava os espíritos adormecidos nas escamas dos crocodilos que choravam, enquanto abanavam as caudas em movimentos contínuos e compassados (KHOSA, 2008, p. 82).

A partir daí, do direcionamento da fumaça – resultante da queima da burocracia sufocadora do indivíduo – às águas, começa o momento de maior tensão do conto: “[...] a terra estremeceu desde os alicerces insondáveis. A lua desapareceu, assustada [...]” (KHOSA, 2008, p. 82). Elemento fundamental, segundo Cortázar (1974), em todo conto, esta tensão conduzirá ao clímax da narrativa.

Ao fim da tarde, todos esperavam, até que viram, a meio das águas o corpo de Pedro flutuando. Os homens que, em canoas, foram em direção ao corpo, quando se aproximaram, não puderam conter o grito de espanto, diante do fio de sangue, sinal de que a morte há pouco o tocara. No instante em que içam o corpo de Pedro, Hanifa, que, da

margem, acompanhara, ao longo dos dias, as buscas, está morta.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Michel Pollak (1989) salienta a importância dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e a inserem na memória da coletividade a qual pertencemos. Entre estes pontos estão as datas e personagens históricos, as tradições, os costumes e a música. Essa memória coletiva, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça o sentimento de pertencimento e, conseqüentemente, interfere na identidade da nação.

Logo após a independência, a FRELIMO tratou de pôr em prática o seu projeto de, sobre as ruínas do Estado colonial, construir um Estado marxista. Para tanto, além de empreender a transformação das estruturas do poder colonial, reprimiu os valores tradicionais, o que teve, segundo Bouene (2005), consequência nefasta tanto para o governo – já que diminuiu a sua base de apoio – quanto para a sociedade – porque as comunidades perdem o equilíbrio psicológico.

Entre os bantos, o equilíbrio é alcançado através da harmonia com a terra e com os antepassados, e nisto as cerimônias religiosas têm grande importância. Ocorre que, em 1975, o governo decide extinguir a regedorias, estruturas consideradas conflitantes com o poder popular. Ao mesmo tempo, eram eliminadas as chefias das sociedades tradicionais, sem uma análise profunda da questão. Em seguida, a fim de facilitar a produção coletiva e de desestruturar a organização tradicional das populações, o governo instaurou as aldeias comunais, o que forçou as pessoas ao abandono das suas casas e, por conseguinte, acarretou a perda dos símbolos, entre os quais estavam os locais de homenagem aos mortos, vistos pela FRELIMO como mostras de obscurantismo. Contudo, apesar do interdito ao culto à tradição, as pessoas continuaram recorrendo às autoridades tradicionais e seguiram realizando as cerimônias clandestinamente.

O conto “Exorcismo” ilustra de modo eficaz a interdição aos ritos tradicionais e mostra também o quanto a comunidade permanece vinculada aos mesmos, apesar da repressão advinda do discurso oficial. A coexistência da tradição com as mudanças, resultantes do colonialismo e, depois, da independência, figura em “Morte inesperada”, o que indica que os valores do passado não podem ser simplesmente lançados fora ou substituídos de modo forçado. Nesse sentido, a escrita de Ungulani Ba Ka Khosa sugere a necessidade de, para encontrar o caminho, ouvir as vozes que vinham das furnas do tempo, da ancestralidade, exatamente o que fora negligenciado pelos homens do poder.

Para Ungulani Ba Ka Khosa, o alheamento às tradições foi um fator determinante para que o Estado não conseguisse cumprir o seu papel de condutor à cidadania plena:

Moçambique não se encontrou. Devo dizer, embora existam teorias em

contrário, que o papel do Estado é fundamental na libertação de iniciativas que conduzam a cidadania plena. E os primeiros anos de independência foram fulcrais na definição da pauta da nossa sinfonia cultural. Esmagamos as notas da diversidade, silenciámos as vozes que vinham das furnas do tempo e, movidos por pretensões ideológicas de difícil sustentação, tentamos erigir um corpo, permitam-me o empréstimo, sem ADN, incaracterístico, inosso, descolorido, de voz monótona, desenraizada, totalmente à deriva. Perdemos, na euforia da libertação, a oportunidade de libertar a memória e de traçar, com inteira liberdade, o nosso destino cultural (KHOSA, 2015, p. 129-130).

O corpo inosso é a identidade inautêntica, desenraizada, forjada. E é contra esta identidade, resultante da negação dos valores tradicionais, que a escrita de Ungulani Ba Khosa se insurge.

REFERÊNCIAS

BOUENE, Felizardo. Moçambique: 30 anos depois da independência. **Africana Studia**, Porto, Portugal, n. 8, p. 69-84, 2005. Disponível em: http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS08_069.pdf. Acesso em: 18 abr. 2020.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. **Vaise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KHOSA. Ungulani Ba Ka. Memórias perdidas, identidades sem cidadania. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 106, p. 127-132, maio 2015. Disponível em: <http://rccs.revues.org/5911#text>. Acesso em: 20 abr. 2020.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. O passado não se impõe com medidas inquisitórias. **Moçambique para Todos**, Maputo, 05 fev. 2010. Disponível em: http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2010/02/o-passado-n%C3%A3o-seimp%C3%B5e-com-medidas-inquisit%C3%B3rias.html. Acesso em: 20 abr. 2020.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Orgia dos loucos**. Maputo: Alcance Editores, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2. n. 3, p. 315, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CAPÍTULO 12

AS TRÊS IRMÃS, DE MIA COUTO: ANÁLISE LITERÁRIA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 12/01/2021

Wagner Lopes da Silva

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
Juiz de Fora – MG
<http://lattes.cnpq.br/8374912333476729>

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise literária do conto “As três irmãs”, do autor Moçambicano Mia Couto, tomando como base o roteiro preconizado pela pesquisadora Candida Villares Gancho, na obra *Como analisar narrativas*. Tem como objetivo oferecer subsídios para a análise literária de textos narrativos. O método de pesquisa será qualitativo e bibliográfico. A partir da análise dos dados, pretendemos demonstrar a utilidade do livro-texto de Gancho como auxílio ao professor de Língua portuguesa na atividade de leitura e produção de textos.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa - análise. Narrativa - roteiro. Mia Couto.

AS TRÊS IRMÃS, BY MIA COUTO: LITERARY ANALYSIS

ABSTRACT: The present work aims to carry out a literary analysis of the short story “As Três irmãs”, by the Mozambican author Mia Couto, based on the script recommended by the researcher Candida Villares Gancho, in the work *Como analisar narrativas*. It aims to offer subsidies for the literary analysis of narrative

texts. The research method will be qualitative and bibliographic. Based on the data analysis, we intend to demonstrate the usefulness of Gancho’s textbook as an aid to the Portuguese language teacher in the activity of reading and producing texts.

KEYWORDS: Narrative - analysis. Narrative - script. Mia Couto.

1 | INTRODUÇÃO

Contar histórias sempre foi uma atividade praticada pelo ser humano. As pinturas rupestres dos homens primitivos, os mitos que foram transmitidos pelos povos através de gerações; e até mesmo a criação do mundo está narrada, contada na Bíblia.

Durante séculos, a memória viva dos povos foi perpetuada pela ação de contar e ouvir histórias. Ou seja, a atividade narrativa sempre se fez presente na civilização humana.

Dito isto, o propósito fundamental desta comunicação, então, é oferecer subsídios para a leitura e interpretação de textos do tipo narrativo, pois saber ler e interpretar um texto adequadamente é condição essencial para a questão da cidadania.

A docente Olga de Sá (2007) observa que alunos de graduação em Letras não dominam o mínimo indispensável de metodologia para apresentar uma análise literária, e obviamente uma interpretação desses textos.

Segundo Massaud Moisés (2007, p.

13), a análise literária consiste em “fragmentar o texto literário com vistas a conhecê-lo nas partes que o estruturam”. Já Olga de Sá afirma que analisar é decompor em partes fundamentais (Sá, 2007).

A professora Candida Villares Gancho (2006, p.4) afirma que o seu texto pode ser visto como uma contribuição para quem está iniciando na atividade de análise literária, particularmente o jovem professor que necessite de ajuda pra lidar com o cotidiano da sala de aula.

A referida docente traça um roteiro, onde mostra como deve ser feita uma análise literária. Partindo dessa premissa, nos questionamos: .O livro-texto de Candida Gancho (2006), de fato, serve como instrumento de auxílio ao professor que está iniciando na atividade de análise literária? Qual o grau de dificuldade em compreender as informações presentes nesse texto? Tomando como ponto de partida esse mesmo roteiro, é possível fazer análise de narrativas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa?

Entre os objetivos da presente comunicação, pode-se destacar como objetivo geral: analisar o conto **As três irmãs**, do autor Moçambicano Mia Couto; e como objetivos específicos: a) discorrer sobre as características do tipo textual narrativo e do gênero textual conto; e b) apresentar um panorama sobre a vida e a obra do escritor Mia Couto.

O tema é relevante, pois poderemos manter contato com a literatura africana de língua portuguesa, que se situa no contexto da Lei 10.639/2003, onde é ressaltada a importância de se ensinar a história e a cultura afro-brasileira e africana na educação básica; além de trabalharmos um conteúdo indispensável na formação de qualquer aluno da área de Letras.

Esta comunicação será dividida em quatro seções. Na próxima seção, é feita uma revisão de literatura acerca da conceituação de narrativa enquanto tipo textual e o conceito do gênero textual conto. Na seção três, traça-se uma breve biografia sobre o autor Mia Couto. Por fim, na seção quatro, será feita a análise literária do conto **As três irmãs**.

2 | REFERENCIAL TEÓRICO

Para o desenvolvimento deste trabalho, acreditamos que seja necessário conceituarmos o tipo textual narração e o gênero textual conto. Começaremos trabalhando o termo narração.

Jonathan Culler (1999) afirma que as estruturas narrativas estão em toda parte e “há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias. Muito cedo, as crianças desenvolvem o que se poderia chamar de uma competência narrativa” (CULLER, 1999, p. 85).

Segundo Reis e Lopes (2007), o termo narrativa pode ser entendido por diversas acepções:

1 Narrativa enquanto enunciado; 2 Narrativa como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado; 3 Narrativa como acto de os relatar e; 4 Ainda, narrativa como modo, termo de uma tríade de 'universais' (lírica, narrativa e drama) que desde a Antiguidade tem sido adoptada por diversos teorizadores (REIS E LOPES, 2007, p. 270).

É nesta última acepção que o conceito de narrativa nos interessa. Porém, antes é importante lembrarmos que na **Arte Poética**, Aristóteles ao se referir a esta tríade a denomina de lírica, épico e drama. Modernamente, alguns teóricos afirmam que aquela definição é mais coerente, pois podemos englobar outros subgrupos (conto, romance, novela, crônica etc.) enquanto neste ficaríamos muito restrito ao texto épico (epopeia).

Segundo Leite (2007), narrar é uma ação praticada pelos homens há muito tempo e refletir sobre o ato de narrar também; remonta à Aristóteles na Antiguidade Clássica.

Em outra reflexão, Fiorin e Savioli (2007) define texto narrativo como “aquele que relata mudanças progressivas de estado que vão ocorrendo com as pessoas e as coisas através do tempo” (FIORIN; SAVIOLI, 2007, p. 289). Tal definição é corroborada por Proença Filho (2007) ao afirmar que “por narração compreende-se a sucessão de fatos, imagens ou acontecimentos que, numa sequência ordenada, se configura num texto literário; é o modo como a narrativa se organiza” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 56).

Charaudeau e Maingueneau (2008), discorrendo sobre a narratividade, afirmam que:

Para que haja narrativa, inicialmente é preciso a representação de uma sucessão temporal de ações; em seguida, que uma transformação mais ou menos importante de certas propriedades iniciais dos actantes seja bem sucedida ou fracassada, enfim, é preciso que uma elaboração da intriga estruture e dê sentido a essa sucessão de ações e de eventos no tempo. A realização desta última condição (intriga) permite não confundir uma narrativa propriamente dita e uma simples descrição ou relação de ações (CHARAudeau; MAINGUENEAU, 2008, p. 342).

Ou seja, já temos aqui todos os elementos necessários para que aconteça a atividade narrativa: é preciso que haja alguém (narrador) que queira contar algo (enredo), que tenha acontecido em algum lugar (espaço) e tempo. Este contador de história, visando prender a atenção do ouvinte (narratário) deve criar algumas situações, às quais chamaremos de conflito, que ao final da narrativa deve ter uma solução, um desfecho.

A narrativa é caracterizada por uma sequência de conflitos que se resolvem ou não. Esta ação se situa, no nível do enredo, que envolve o que ocorre com os personagens (SOARES, 2007).

Podemos, então, afirmar que a narrativa é dinâmica; exige ação; ao contrário da descrição, que é estática. Na narração, temos uma sucessão de fatos acontecendo, isto fará com que a narrativa progrida.

Entendemos por narrativa, “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária

como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e espaço determinados” (D’ONOFRIO, 2007, p 46).

Por tudo que foi exposto, podemos afirmar que toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais não pode existir. São eles: enredo, espaço, tempo, narrador e ponto de vista. A partir de agora, vamos discorrer sobre tais elementos.

2.1 Enredo

É o desenrolar dos acontecimentos. Pode-se dizer que seja o centro da narrativa. O conjunto dos fatos de uma história é conhecido por muitos nomes: intriga, história, assunto, argumento, trama, fábula, ação, estória (GANCHO, 2006). É a história –ou estórias – que serão contadas, narradas.

Corroborando com esta definição, Mesquita (2003) acrescenta:

A palavra enredo pode assumir (...) algumas variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de arranjo de uma história: a apresentação/ representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final – o desfecho do enredo. Podemos dizer que essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa (MESQUITA, 2003, p. 7).

Sob a ótica de Gancho (2006), devemos observar dois aspectos quando estudamos o enredo em uma narrativa: a verossimilhança e as partes que o compõem.

Entende-se por verossimilhança a lógica interna do enredo, e as partes que compõem um enredo são: Exposição (introdução ou apresentação), complicação (desenvolvimento), clímax e desfecho (desenlace ou conclusão).

A Exposição coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, as personagens, às vezes, o tempo e o espaço. A complicação é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito. O Clímax é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. E, o desfecho é a solução dos conflitos.

Aristóteles (*apud* CULLER, 1999) diz que o enredo é o traço mais básico da narrativa, todas as histórias devem ter um começo, um meio e um fim e que elas darão prazer justamente, por causa do seu ritmo e de sua ordenação.

2.2 Espaço

É o lugar onde decorre a ação do enredo. Suas principais funções são: situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, às vezes influenciando suas atitudes, ou emoções, às vezes sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. Soares (2007) afirma que este elemento é imprescindível, “pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo,

unindo-se ao tempo” (SOARES, 2007, p. 51).

O termo espaço, só dá conta do espaço físico onde as ações da história se passam; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, ou econômico, emprega-se o termo ambiente.

2.3 Tempo

A narrativa desenrola-se, sempre, dentro de um determinado período temporal. Shelley (*apud* PROENÇA FILHO, 2007, p. 57), define tempo como “a nossa consciência da sucessão das ideias em nossa mente”.

Vieira de Bem (2013) atesta a importância do elemento tempo ao afirmar que “a temporalidade narrativa é um dos fatores de coesão textual”, e continua, afirmando que “a cronologia que é inscrita no texto é o que cria uma intriga (trama, enredo) que evolui na direção de uma resolução, de um desenlace que atribui sentido ao mundo assim ordenado” (VIEIRA DO BEM, 2013, p. 152). Ou seja, é o tratamento temporal que vai trazer a noção de anterioridade e posterioridade, imprescindíveis à narrativa. Pode-se afirmar que a progressão textual acontecerá por intermédio do elemento temporal.

Para Gancho (2006, p. 24), as ações de um enredo ligam-se ao tempo em dois níveis, quais sejam: o tempo cronológico e o tempo psicológico. O tempo cronológico é mensurável em horas, dias, meses, séculos, estações do ano. O enredo segue uma ordem temporal dos acontecimentos, do início para o fim. Por sua vez, o tempo psicológico altera a ordem natural dos acontecimentos. Não é pautado pela ordem dos fatos, mas “pelas impressões do narrador e das personagens envolvidas no enredo” (SILVA, 2014, p. 90). O tempo psicológico “ênfatiza o modo como a personagem experimenta subjetivamente a passagem do tempo cronológico” (VIEIRA DE BEM, 2013, p.152). Ou seja, o tempo psicológico transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou das personagens, não respeitando a linearidade dos acontecimentos.

2.4 Narrador

Não existe narrativa sem narrador, pois “ele é o elemento estruturador da história” (GANCHO, 2006, p. 22). Convencionou-se dizer que “toda narrativa tem um narrador, que pode se colocar fora da história ou ser um personagem dentro dela” (CULLER, 1999, p. 87-88). Narrador é aquele que conta a história. É o narrador quem estabelece o ponto de vista a partir do qual a história será contada.

Existem dois tipos de narrador: o narrador em terceira pessoa e o narrador em primeira pessoa. O narrador em terceira pessoa é o narrador observador, por estar distante dos fatos narrados, tende a ser mais imparcial. Ele não participa da história. Suas principais características são: a) onisciência: sabe tudo a respeito da história, inclusive os pensamentos das personagens, e b) onipresença: está presente em todos os lugares da história. Já o narrador em primeira pessoa é o narrador que participa diretamente do enredo como qualquer outro personagem. É mais subjetivo, pois está envolvido emocionalmente

na ação.

Culler (1999) tece alguns comentários acerca da relação autor e leitor:

O autor cria um texto que é lido pelos leitores. Os leitores inferem a partir do texto um narrador, uma voz que fala. O narrador se dirige a ouvintes que às vezes são subentendidos ou construídos, às vezes explicitamente identificados. O público do narrador é muitas vezes chamado de narratário. Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica (CULLER, 1999, p. 88).

Grande parte dos teóricos faz questão de afirmar a distância existente entre autor e narrador. É importante saber distinguir o “eu lírico” (o narrador, invenção do autor) do “eu biográfico” (autor).

2.5 Ponto de vista

Soares (2007, p. 67) afirma que “por ponto de vista, foco narrativo ou focalização entendemos a relação entre o narrador e o universo diegético e ainda entre o narrador e o narratário”. Ponto de vista, então, é a perspectiva por meio da qual o narrador relata os acontecimentos. Quando lemos uma narrativa, temos sempre que descobrir a partir de qual foco narrativo os fatos são narrados.

Por fim, Gancho (2006) acrescenta que, além de observarmos os cinco elementos estruturantes da narrativa; também devemos ter preocupação em indicar o tema, o assunto e a mensagem da narrativa; bem como os discursos predominantes (discurso direto, discurso indireto ou discurso indireto livre).

Uma vez que já tenhamos discorrido sobre o tipo textual narrativo, passamos agora a conceituar o gênero textual conto, visto que a análise literária será feita em um texto pertencente a este gênero.

Soares (2007) informa que conto “é a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais” (SOARES, 2007, p. 54).

O conto oferece uma amostra da vida, através de um episódio ou um momento singular e representativo. Constitui-se de uma história curta, simples, com economia de meios, concentração da ação, do tempo e do espaço (PROENÇA FILHO, 2007).

Gancho (2006), por sua vez, define conto como “uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens” (GANCHO, 2006, p. 10).

Por fim, acrescentamos a definição de Vieira de Bem (2013) que arrola todas as características de um conto. Ela define conto como gênero textual onde “há um único conflito, desenvolvido num período muito curto de tempo na vida da personagem, que, em linhas gerais, desenvolve uma única ação completa” (VIEIRA DE BEM, 2013, p. 155).

Podemos sintetizar, então, que conto é uma narrativa curta, onde quase sempre desenvolvemos um único conflito, com um número pequeno de personagens, em um espaço muito curto de tempo. Como todas estas características são encontradas no texto analisado, podemos afirmar que o texto **As três irmãs** é um conto.

Na próxima seção, estão registradas informações acerca da biografia do autor Moçambicano Mia Couto.

3 | MIA COUTO

Na literatura moçambicana contemporânea, o nome que se destaca é o de Mia Couto. Antônio Emílio Leite Couto nasceu em 05 de julho de 1955, na Beira, a segunda cidade mais populosa de Moçambique. Em 1971, Mia Couto deixou a Beira e foi para Lourenço Marques estudar Medicina. Envolveu-se, então, no movimento estudantil, ligando-se em 1973 à FRELIMO, que em 1975, com a Independência tomou o poder. Em 1974, abandonou os estudos de Medicina e se dedicou inteiramente ao jornalismo. Filho do poeta e jornalista português Fernando Couto, herdara do pai a veia jornalística e literária.

Em Moçambique, os escritores não podem viver só de livros, tendo também de se dedicarem a outros ofícios. Mia Couto, por exemplo, simultaneamente à atividade de escritor, trabalha como biólogo numa firma de consultoria, projetos e estudos ambientais; leciona Biologia na Universidade Eduardo Mondlane; integra o grupo teatral moçambicano Mutumbela Gogo; colabora para a TVM (televisão de Moçambique) e para vários jornais, entre os quais **O público**, de Lisboa.

O autor iniciou sua vida literária com a publicação de poemas no jornal **Notícias da Beira**, quando tinha 14 anos. Sua primeira obra é o livro de poemas **Raiz de Orvalho** (1983), e seu primeiro romance é **Terra Sonâmbula** (1992), que é considerado um dos doze melhores livros africanos do Século XX.

Pela diversidade temática e inventividade literária, Mia Couto tornou-se o autor africano mais lido na atualidade, sendo bem recebido em toda a Europa e no Brasil. São temas essenciais na obra de Couto: a criatividade e a inventividade da língua, elaborando uma discussão sobre o instrumento de dominação colonial, do que o autor se apropria para inverter a ordem de submissão; o realismo, que o leva a discutir de forma impressionante os quadros sociais de sua terra; o imaginário e o fantástico fundamentados no conceito de ancestralidade; o humor, presente tanto em situações adversas transformadas pelo homem moçambicano, quanto na construção dos personagens e na enunciação (pela reconstrução da linguagem).

Além dos livros já citados, é autor de vários livros de narrativas curtas (contos e crônicas) e de vários romances: **Cronicando** (1988); **Cada homem é uma raça** (1990); **Estórias Abensonhadas** (1994); **A varanda do frangipani** (1996); **Contos do nascer da terra** (1997); **Vinte e Zinco** (1999); **Mar me quer** (2000); **Na berma de nenhuma estrada**

(2001); **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (2002); **O Fio das missangas** (2003); **O País do queijo andar** (2005); **Pensamentos** (2005); e **O Outro pé da sereia** (2006).

Passemos, então, a análise literária propriamente dita.

4 | ANÁLISE LITERÁRIA

A partir deste momento, passamos a análise propriamente dita. Vale lembrar que, conforme já afirmado anteriormente, tomamos como referencial teórico, o roteiro sugerido por Candida Villares Gancho (2006). Porém, devemos acrescentar os ensinamentos de Massaud Moisés (2007) ao afirmar que para fazermos análise de textos em prosa, devemos atentar para dois níveis: “1) a análise microscópica, ou microanálise, que visa ao exame das microestruturas, e 2) a análise macroscópica, ou macroanálise, que se volta para a análise das macroestruturas” (MOISÉS, 2007, p. 1342).

E prossegue, afirmando que na microanálise, devemos estudar o texto palavra a palavra, e podemos fazê-lo em dois planos: “1) em que a análise se contenta com o pormenor, quase olvidando por completo o conjunto da obra, e 2) em que a análise ‘sobe’ para a consideração particularizada dos ingredientes da prosa de ficção, ou seja, as personagens, o tempo, o lugar, a ação, o ponto de vista narrativo, os expedientes da linguagem” (MOISÉS, 2007, p. 1342)).

Neste trabalho, usaremos esta segunda consideração de Massaud Moisés (2007), onde é afirmado que estas estruturas constituem as categorias fundamentais da prosa de ficção, ou microestruturas. Feitas estas considerações, passemos à análise.

O conto “**As três irmãs**” retrata a história de Gilda, Flornela e Evelina, que após a morte da mãe se mudam com o pai Rosaldo para um lugar muito distante. Cada uma delas tem um dom que a define: uma sabe rimar, a outra é cozinheira, a terceira é bordadeira. Elas crescem sem conhecer o mundo.

Certo dia, chega à localidade onde moram, um formoso jovem. As meninas ficam perdidas, e passam a nutrir um desejo secreto por esse jovem. Rosaldo logo nota essa mudança de comportamento das filhas; até que, em uma certa noite, o viúvo segue o belo rapaz, sendo acompanhado pelas filhas.

As meninas, obviamente, estão temendo que Rosaldo possa acabar com a vida do rapaz, porém o que acontece é inusitado: o jovem e seu pai se beijam. As moças assistem a esta cena e ficam perplexas. O final não é claro, porém o autor dá a entender que as meninas mataram os dois.

O texto é narrado em terceira pessoa, com um narrador onisciente, utilizando as três irmãs como foco narrativo. É a partir delas que tudo é contado. Esse narrador conhece tudo, até os pensamentos e sentimentos dos personagens. Comenta, analisa e critica tudo. É como se pairasse acima dos acontecimentos e tudo visse.

O tempo e o espaço são imprecisos. Não há personagens tipo e caricatura. Os personagens principais são as irmãs: Gilda, Flornela e Evelina. Os antagonistas são Rosaldo e o formoso jovem. Somente o jovem é um personagem plano, os demais são redondos – tendo cada uma das protagonistas, uma seção descritiva, onde são detalhadas suas características.

O conflito do conto gira em torno de uma relação amorosa homossexual, o tema é a homoafetividade. Nesta comunicação, quando retirarmos exemplos do conto analisado, eles estarão em itálico e entre aspas.

Já vimos que o enredo é formado por quatro momentos. Vamos a eles:

1) Exposição: de “Eram três” até “Evelina chorava sua própria morte”. Do primeiro ao décimo terceiro parágrafo.

Gilda, Flornela e Evelina são três irmãs, filhas do viúvo Rosaldo que vivem isoladas de tudo. Cada menina tem um dom, um afazer que a define. Gilda, a mais velha sabia rimar, e passava os dias no jardim de casa fazendo rimas. Porém, como não conseguia ter sentimentos (coração) não fazia poesia, apenas versos. Estavam sempre inacabados: *“Contudo, a rima não gerava poema. Ao contrário, cumpria a função de afastar a poesia, essa que morava onde havia coração”*.

Flornela, a do meio, sabia cozinhar e passava todo o tempo escrevendo receitas culinárias: *“Flornela, se gastava em culinárias ocupações”*.

Evelina, a mais nova, sabia bordar. Era bonita. Os seus desejos de viver, de voar, ela passava para os bordados: *“Dizem que bordava aves como se, no tecido, ela transferisse o seu calçado voo”*.

As três meninas são muito tristes e introspectivas, e crescem sem conhecer o mundo; sem nunca terem amado e sem terem sido amadas: *“As irmãs nem deram conta do seu crescer: virgens, sem amores, nem paixões”*.

Elas são criadas para suprir as necessidades de Rosalvo e têm o seu destino traçado pelo pai. O único e exclusivo destino delas é esse: serem filhas: *“O destino que Rosaldo semeara nelas: serem filhas exclusivas e definitivas. Assim postas e não expostas, as meninas dele seriam sempre e para sempre. Suas três filhas, cada uma feita para um socorro: saudade, frio e fome”*.

É como se fosse proibido às meninas pensarem em viver: *“De quando em quando, uma brisa desarrumava os arbustos. E o coração de Gilda se despenteava. Mas logo ela se compunha. (...) Por vezes, seus seios se agitavam (...). E até, de quando em quando, o esboço de um cantar lhe surgia. Mas [Flornela] apagava a voz como quem baixa o fogo. (...) Certa vez, [Evelina] se riu e foi tão tardio, que se corrigiu como se alma estrangeira à boca lhe tivesse aflorado”*.

2. Complicação: de “Mas eis:” até “E preparava-se para o desfecho do adiado destino”. Décimo quarto e décimo quinto parágrafos.

Neste trecho, a aparente monotonia na vida das irmãs é quebrada quando aparece o formoso jovem, as meninas ficam desorientadas; perdem a tranquilidade: “*Gilda rimou ‘vida’ com ‘nudez’, Flornela condimentou afrodisiacamente; Evelina transparentou o vestido. (...) Tremeu a agulha de Evelina, queimou-se o guisado de Flornela, desrimou-se o coração de Gilda*”.

Aqui podemos fazer uma importante observação acerca do trabalho com a linguagem realizada pelo autor: durante a exposição é usada a próclise, que passa a imagem de que as meninas são agentes, elas praticam ações (em relação aos dons, porém nunca olham para si): “*Gilda se despenteava. Mas logo ela se compunha (...) Flornela se gastava em culinárias ocupações (...) Depois se erguia (...) Por vezes seus seios se agitavam (...) Certa vez, [Evelina], se riu e foi tão tardio que se corrigiu*”.

A partir da complicação, porém, o autor se vale da ênclise, usando a voz passiva e a voz reflexiva, promovendo uma alteração na leitura do texto. A partir deste ponto, as meninas passam a se cuidar, esquecendo seus dons. A mudança da colocação pronominal proclítica para a ênclise é a responsável por essa configuração: “*As jovens banharam-se, pentearam-se, aromaram-se*”. Essa mudança de atitude já fora pronunciada pelo narrador, no segundo parágrafo, antes de começar a descrição das protagonistas: “*Olhemos as meninas, uma por uma, espreitemos o seu silencioso e adiado ser*”.

Ou seja, o narrador primeiro faz uma descrição como pessoas que não veem sentido na vida, esta vontade de viver só aparece com a presença do forasteiro. A falta de vontade de viver está presente na descrição das três meninas: “*Sem saber, Gilda estava cometendo suicídio. (...) No escuro úmido da cozinha, [Flornela] copiava as velhas receitas, uma a uma. Redigia palavra por palavra, devagar, como quem põe flores em caixão. (...) Em outras ocasiões, (...) Evelina chorava a sua própria morte*”.

3 Clímax: de: “Logo-logo” até “secreta congeminação de vingança”. Décimo-sexto ao décimo-nono parágrafo.

Com a chegada do jovem, Rosaldo começa a perceber a mudança de atitude das filhas e passa a seguir o rapaz. As irmãs percebem essa situação. Numa certa noite, quando o belo jovem vai até uma frondosa figueira, Rosaldo o segue. Gilda, Flornela e Evelina, temerosas, correram e seguiram a cena à distância, pois acreditavam que o pai poderia acabar com a vida do rapaz. Entretanto, o que se passa é uma surpresa (reviravolta): o pai e o visitante se beijam, enquanto as meninas assistem a cena: “*E os dois homens se beijaram, terna e eternamente. Estrelas e espantos brilharam nos olhos das três irmãs, nas mãos que se apertaram em secreta congeminação de vingança*”.

Nesse momento, o pai que roubara e prendera toda a vida e juventude das meninas, acabara de roubar também, a única luz de esperança que elas já haviam tido, a primeira vez que elas se sentiram vivas de verdade.

4 Desfecho: Todo o vigésimo parágrafo.

O final não é claro, porém o autor deixa a entender que as três irmãs mataram os dois (o pai e o jovem). Elas matam o homem que as privou de conhecer o mundo (o pai) e o homem que poderia trazer um novo sentido à vida delas (o jovem). Esse final, que rompe com as expectativas do leitor, dá às protagonistas do conto, um desfecho totalmente diferente do esperado: “*Há muitos sóis. Dias é que há só um. Para Rosaldo e o visitante, esse foi o dia. O derradeiro*”.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A capacidade de compreender textos com autonomia é indispensável para acompanhar os constantes e rápidos avanços do conhecimento. Compete à escola empenhar-se para melhorar cada vez mais o desempenho do aluno na compreensão e na produção de textos.

Com o nosso trabalho, pudemos constatar que o livro-texto da Professora Candida Villares Gancho, é sim um auxiliar indispensável para o trabalho de análise de narrativas, e obviamente pode ser utilizado para ajudar os alunos na tarefa de compreensão de textos, atividade importantíssima a ser realizada por qualquer docente de Língua Portuguesa.

O roteiro de análise preconizado pela autora - pudemos observar que é baseado nos livros de Othon Moacyr Garcia (2010) e Massaud Moisés (2007) - pode ser utilizado para análise de obras das literaturas africanas de língua portuguesa, visto que as narrativas seguem um modelo universal.

Enfim, acreditamos que com a ajuda deste livro didático é completamente possível trabalhar questões de leitura e interpretação de textos narrativos nas aulas de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

CHARADEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

COUTO, Mia. As três irmãs. In: ----- . **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. P. 9-13.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 2007.

GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática. 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Lisboa: Almedina, 2007.

SÁ, Olga de. Análise literária: percursos básicos. **Ângulo**. São Paulo, v. 110, jul./set. 2007, p. 15-19.

SILVA, Pedro (Org.). **Teoria da Literatura II**. São Paulo: Pearson, 2014.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2007.

VIEIRA DE BEM, Isabella. Textos narrativos. In: LEMES, Adriana et al. **Língua Portuguesa**: classes gramaticais e texto narrativo. Curitiba: Intersaberes, 2013. P. 131-169

CAPÍTULO 13

ENTRE O CONTINGENTE E O TRANSCENDENTE: UM BREVE ESTUDO DAS OBRAS *APARIÇÃO E ALEGRIA BREVE*, DE VERGÍLIO FERREIRA

Data de aceite: 30/03/2021

Maria José Pinto de Carvalho

Instituto Federal de Brasília *Campus* São
Sebastião
<http://lattes.cnpq.br/7875272623791718>

Daniele dos Santos Rosa

Instituto Federal de Brasília *Campus* São
Sebastião

CARVALHO, Maria José Pinto de. **Entre o contingente e o transcendente: um breve estudo das obras *Aparição e Alegria breve*, de Vergílio Ferreira.** Artigo. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras/Português pelo Instituto Federal de Brasília/IFB, *Campus* São Sebastião, em 5 de dezembro de 2017.

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo estudar as obras: *Aparição* (1959) e *Alegria Breve* (1965), do escritor português Vergílio Ferreira, a partir da relação entre a forma literária e o conteúdo social nelas transfigurados. Para tanto, se faz necessário uma abordagem detalhada do narrador e o que chamamos de tríade vergiliana (tempo, espaço e memória). Neste trabalho, iremos abordar as correspondências e divergências dos narradores de *Aparição* e *Alegria Breve*, e tentaremos determinar como a problemática filosófico-existencial se dá, não somente pela construção do pensamento abstrato, mas se realiza nos fatos, nos acontecimentos dentro das narrativas, marcados por uma busca interior que vai da contingência para a transcendência do ser, além de mostrar como o princípio da arte fundamenta

estes romances.

PALAVRAS-CHAVE: Existencialismo, Realismo, Narrador, *Aparição*, *Alegria Breve*.

BETWEEN THE CONTINGENT AND THE TRANSCENDENT: A BRIEF STUDY OF THE WORKS *APARIÇÃO E ALEGRIA BREVE*, BY VERGÍLIO FERREIRA

ABSTRACT: This work aims to study the works: *Aparição* (1959) and *Alegria Breve* (1965), by the Portuguese writer Vergílio Ferreira, under the analysis of the relationship between the literary form and the social content transfigured in them. This requires a detailed approach by the narrator and what we call the vergilian triad (time, space, and memory). In this work, we will address the correspondences and divergences of the narrators of *Aparição* and *Alegria Breve*, and try to determine how the philosophical-existential problematic occurs, not only by the construction of abstract thought, but is realized in the facts, in the events within the narratives, marked by an inner search that goes from contingency to the transcendence of being, as well as showing how the principle of art underlies these novels.

KEYWORDS: Existentialism, Realism, Narrator, *Aparição*, *Brief Joy*.

E, todavia, sei-o hoje, só há um problema para a vida, que é o de saber, saber a minha condição, e de restaurar a partir daí a plenitude e a autenticidade de tudo – da alegria, do heroísmo, da amargura, de cada gesto.

(FERREIRA, *Aparição*, 1971, p.10)

INTRODUÇÃO

Filho de António Augusto Ferreira e de Josefa Ferreira, Vergílio Ferreira nasceu em 28 de janeiro de 1916, em Melo, na Serra da Estrela. Em 1920, os pais de Vergílio Ferreira emigram para os Estados Unidos, deixando-o, com seus irmãos, aos cuidados da sua avó e duas tias maternas. Aos 10 anos frequentou o seminário do Fundão, licenciou-se em Filologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Foi professor do Liceu em Faro, no ano de 1942. Passou por Bragança e fixou-se em Évora em 1945. Lecionou no Liceu de Camões, em Lisboa, em 1959.

O seu primeiro romance data do ano de 1943: *O Caminho Fica Longe*, seguindo seu trabalho com obras como: *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944), *Vagão “J”* (1946). Inicialmente próximo aos neorrealistas, Vergílio Ferreira logo foi influenciado por existencialistas franceses (André Malraux e Jean Paul Sartre) e, assim, começou a trilhar um caminho próprio a partir da obra *Mudança* (1949), que é considerada um dos marcos da sua carreira.

Neste mesmo ano, 1949, publicou o ensaio “Redenção”. Vergílio Ferreira publicou, ainda, um volume de contos – *A face Sangrenta* (1953), o romance *Manhã Submersa* (1954), publicando mais dois livros de ensaios: *Do Mundo Original* (1957) e *Carta ao Futuro* (1958). No ano de 1959 escreve *Aparição* e ganha o prêmio Camilo Castelo Branco da Sociedade Portuguesa de escritores. Em 1960 publicou *Cântico Final*, seguindo 1962 com o romance *Estrela Polar* e o ensaio *Da Fenomenologia a Sartre*. Em 1963, publica um novo ensaio *André Malraux (Interrogação ao Destino)*, vindo a publicar em 1965 o romance *Alegria Breve*, um dos mais importantes romances da sua produção, e a coletânea de ensaios *Espaço do Invisível*. Em 1969, publica *Invocação ao Meu Corpo*. No ano de 1971, o romance *Nítido Nulo* é publicado. Vergílio Ferreira morre em Lisboa, no dia 1º de março de 1996 e é sepultado em Melo.

Vergílio Ferreira inovou a historiografia literária portuguesa ao chamar atenção para a crise do romance espetáculo, que, segundo o autor, tratava-se apenas de uma obra que conta uma história, a qual deveria ser substituída pelo “**romance de ideias**” ou “**romance-problema**” (GODINHO, 2017), que designa uma obra em que as ideias são as protagonistas, possibilitando se experimentar novas soluções estéticas, ou seja, a criação de um novo tipo de romance, como discutiremos posteriormente, tendo como base os pressupostos teóricos de Antonio Candido, Décio, Rodrigues e Azinheira. Seu brilhantismo pode ser comprovado não só por sua autenticidade quando produziu ficção, mas também pela sua maneira peculiar de escrever romances, os chamados “romances problema” que circulam entre a ficção e o ensaio.

Vergílio iniciou sua obra falando do que acontecia em Portugal, como era a sociedade da sua época, como destaca Rodrigues (2000, p. 19): “**o início da vida literária de Vergílio Ferreira foi marcado pelo despertar de uma arte de caráter social**”, mas ao longo da sua carreira foi se aproximando mais do ideário Existencialista, pois para Ferreira

um escritor deve comprometer-se, acima de tudo, com sua arte.

De forma similar, Antonio Candido, importante crítico brasileiro, também defende esse pensamento de que as obras literárias existem como resultado do fazer artístico, cuja relação com o meio social se dá *a posteriori*, já que a arte se constitui a partir de uma relação dialética entre a sua autonomia e a sua referência social. Por isso, cabe ao crítico:

Averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. (CANDIDO, 2000, p. 1)

Assim, as obras de arte acabam estabelecendo uma relação entre a literatura e a sociedade: a arte influenciando o meio social e o meio social influenciando arte. Nas palavras do próprio crítico:

Veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra. (CANDIDO, 2006, p. 25)

É importante ressaltar que, quando Vergílio afirma que seu princípio é a arte, o autor está tratando da questão da autonomia da arte, desse momento em que a arte se constitui como um mundo à parte, separado da vida factual. Porém, essa separação, mesmo necessária, se dá de forma contraditória, pois a obra de arte é essencialmente humana, é a vida humana ali encenada, reestabelecendo assim sua conexão com mundo, como bem ressaltado por Candido. Assim, trata-se da autonomização da arte, que em movimento dialético e contínuo se separa e se aproxima constantemente da vida social. Por isso, o trabalho do crítico é, essencialmente, descrever e captar essa relação dialética.

Nesse sentido, apenas como forma de evidenciação dessa problemática, já que isso será melhor trabalhado no decorrer do artigo, em *Aparição*, a relação entre a arte e a vida social se estabelece através do cotidiano de seus personagens, principalmente quando trata da degradação do homem, na figura de Bailote, e, em *Alegria Breve*, isto acontece com o progresso contraditório e com algo que nos chamou bastante atenção, que são as presenças estilísticas. Encontra-se, assim, nas obras vergilianas uma contradição fundante entre forma literária e processo social que merece ser investigada, conforme se fará aqui.

Com um tom ensaístico, Vergílio Ferreira percorre sua obra com o discurso da solidão, do silêncio, da ponderação divina. Aqui vamos falar de dois romances que são considerados grandes marcos na carreira deste escritor português, devido à busca pela essência do ser que perpassa as obras deste autor, o qual lança mão da temática do Existencialismo para permitir que seus romances circulem entre o contingente, com o máximo de materialidade e concretude na vida de seus personagens, e o transcendente, com monólogos frequentes e reflexões na primeira pessoa. Cabe pontuar que seus protagonistas são também os narradores (que serão analisados posteriormente com base

em teóricos como: Ligia Chiapinni e Maria Lucia Dal Farra) e, antes de qualquer outro adjetivo, são questionadores.

Nesse sentido, de acordo com Décio,

Da problemática essencialista resultam os termos existencialistas do romance, por exemplo, a morte com toda sua carga de inverosimilhança lança o homem ao desespero, à busca de uma interpretação dramática da vida. (DÉCIO, 2001, p. 40)

É com esse pensamento que Vergílio Ferreira dá vida aos professores Alberto Soares, de *Aparição* (1971), e Jaime Faria, de *Alegria Breve* (1969), bem como a problemática existencialista que irá percorrer várias obras ao longo da sua brilhante carreira, como iremos analisar.

Ao escrever, Vergílio Ferreira traça um painel crítico sobre as transformações que ocorriam na Europa, tanto em relação às mudanças políticas e sociais, como a reação à monarquia e à ditadura, como no âmbito da arte: Neorrealismo Português, que foi a tendência literária que buscou representar a realidade em movimento.

Em busca pelo caráter social da arte, a obra vergiliana, segundo a crítica, pode ser dividida em dois grandes momentos: a) um se relaciona com o início da sua carreira, próximo aos neorrealistas, b) e o outro momento está marcado pela problemática existencialista. Essa divisão faz muito sentido quando se percebe a obra vergiliana como um todo, contudo tal divisão se torna tênue quando verificamos que em todos os seus romances se manifesta, como princípio organizador, a problemática da vida humana, está resultado e constituição da relação entre vida social e pensamento humano.

Nesse sentido, vemos como o escritor português envolve-se com os problemas sociais da sua época mostrando através de seus romances a revolta e as denúncias do governo português por meio do cotidiano de seus personagens, além de projetar no seu romance um novo olhar que vai ao encontro da valorização do ser consciente e de sua liberdade, assim Vergílio Ferreira transita entre o que é mais característico do Neorrealismo para uma preocupação que alcança a metafísica, investigando dessa forma a realidade que fundamenta e que transcende a experiência visível.

Foi a ditadura salazarista e a Guerra Fria nas décadas de 1940 e 1950 na Europa que o levaram a refletir sobre o Existencialismo, tema que é o pilar de sustentação de várias obras vergilianas. Essa forma de pensamento punha em xeque as concepções religiosas e morais, e trazia em si a proposta de ver o homem e sua realidade sob uma nova ótica, que seria tornar-se consciente, senhor de si e do seu destino. Mas, ao assumir essa perspectiva, Vergílio percebe que não é possível pensá-la abandonando a vida social concreta, por isso o autor não abandona a questão social, e é esse o grande embate das obras, conforme analisaremos posteriormente.

Escrita em 1959, *Aparição* pode ser considerado um romance-problema que, conforme o próprio autor, designa obras que

devesse sobretudo representar uma sensibilidade, uma inquietação, uma visão de mundo e a tudo questionar, tudo isso problematizar, sem perder de vista a representação da emoção, do belo, do poético... a realização da arte. (PAIVA, 2007, p. 47)

Assim, neste romance Vergílio Ferreira transfigura o impasse e a problemática do Existencialismo e da questão social, ao buscar por um novo tipo de romance que trata do específico “fazer artístico e contenha a inquietação própria da vida humana.

Nesse sentido, em *Aparição*, a história se faz *in media res*, ou seja, se inicia pelo fim, e da “pulos” ou saltos temporais o tempo todo. A obra inicia e termina com a mesma citação: **“Sento-me aqui nessa sala vazia e relembro” (FERREIRA, 1971, p. 9 e 189).**

Além disso, começa e termina falando da morte, a princípio do pai de Alberto, e finaliza com a morte da mãe do personagem. O personagem principal é o narrador Alberto Soares, engenheiro e professor do Liceu. Com a morte do seu pai, Alberto vai para Évora lecionar Língua Portuguesa no Liceu, onde reencontra seus dois irmãos: Tomás e Evaristo. Este é um episódio muito marcante no romance, pois toda obra se desencadeia a partir daí: Alberto busca encontrar a verdade da vida e a resposta às suas perguntas mais subjetivas, como: quem somos afinal? São esses elementos que fazem surgir um problema metafísico, que busca compreender a experiência palpável, o contingente, e vai ao encontro da busca por uma razão para a vida e para a morte, para o transcendente.

Ao chegar em Évora, Alberto vai relacionar-se com a família do Dr. Moura, um antigo amigo de seu pai. Este tem três filhas: Ana (Mulher de Alfredo Cinqueira), Sofia (torna-se sua aluna particular de latim, e é uma mulher problemática, que vive intensamente e com quem Alberto vem a ter um relacionamento conturbado) e Cristina (uma doce e cândida criança, que por meio de sua música faz Alberto transcender ao ser).

Moura é o seu “passaporte para a pequena burguesia”, por meio deste é que Alberto virá a conhecer várias figuras da cidade, como o engenheiro Chico, (que se torna seu amigo, com Alberto discutirá e refletirá os problemas de ordem política e filosófico-existencial) e Carolino, o Bexiguinha (jovem aluno que seguirá os preceitos de Alberto). Ana e Sofia são mais próximas da personagem principal por participarem das suas reflexões.

Outro momento marcante da narrativa é a morte do semeador Bailote, que traz em si um grande significado para a obra, pois desencadeia mais uma série de perguntas, como: **“Que fazemos nós da vida?” (FERREIRA, 1971, p. 46).** E neste momento se encena na obra a sua contradição fundante: como podemos saber o que é a vida e a morte? Vemos que a resposta não estará apenas na sequência de perguntas e reflexões de Alberto, nem exclusivamente na vida social de um agricultor que perde sua serventia após a modernização do campo, mas parece se encontrar na relação contraditória entre esses dois movimentos, essencialmente humanos.

À medida que o tempo passa a cidade antes hospitaleira começa a tornar-se hostil. O Diretor do Liceu repreende Alberto pelo tom filosófico nada apropriado que faz parte de

suas aulas. Chico passa a discordar de Alberto com relação às suas ideias existencialistas e Sofia começa um relacionamento com Carolino, mas continua a se insinuar para o professor em suas constantes visitas. Cristina morre em um acidente de carro, dirigido por Alberto, aumentando ainda mais a hostilidade do ambiente.

Movido por sua paixão, Carolino começa a ter um comportamento violento com ciúmes de Alberto e Sofia, e após tentar matar a Alberto, vinga-se matando Sofia.

Não suportando mais a vida em Évora, Alberto muda-se para Faro, uma cidade que fica ao sul de Portugal, e lá constitui uma família e envelhece. Sua mãe morre e ao visitar a casa que pertencia a sua família, a narração volta-se para o início da obra.

Nesta obra, verifica-se como Vergílio Ferreira tenta soluções para a problemática filosófica-existencial, em termos do contingente, sob uma ótica que prioriza o movimento que se dá entre o transcendente e a vida material, que supera tudo aquilo que é meramente social ou meramente abstrato. Movimento semelhante se estabelece em *Alegria Breve*.

Assim como *Aparição*, *Alegria Breve* é considerado um romance-problema e um dos livros mais importantes da literatura portuguesa contemporânea. Publicado 1969, também se apresenta *in media res* e desde as suas primeiras páginas nos revela o silêncio, a solidão e o isolamento que não abandona o personagem principal e também narrador, Jaime Faria.

A narrativa acontece em uma aldeia:

numa pequena plataforma, no cimo de um tronco de cone. É um cone suficientemente destacado, unido ao corpo da montanha por uma espécie de ponte, digamos, por um "istimo". Um caminho percorre essa espécie de ponte. Depois continua no flanco da montanha, ultrapassa-a ainda e vai dar à terra mais próxima que é a vila e fica a uns dez quilômetros. (FERREIRA, 1965, p. 36)

A narrativa vai se desenvolver em vários planos temporais: o presente, onde o narrador recorda o passado; um passado próximo, o tempo onde se desenvolve os acontecimentos mais importantes do romance; e um passado mais distante, em que são narrados eventos da vida do narrador desde o seu nascimento: **"Nasci a 28 de Janeiro de 19..., às três da tarde de uma sexta-feira..."** (FERREIRA, 1965, p. 32), e um futuro incerto que se desdobra a partir da espera do filho que nunca vem: **"Possivelmente meu filho virá um dia. Possivelmente saberá que é meu filho. E pensará: "vou ter com ele, vou recomeçar a vida desde o princípio"** (FERREIRA, 1965, p. 37).

Alegria Breve conta a história de Jaime Faria, um professor que assiste à ruína da aldeia onde morra com sua esposa. Jaime vê as pessoas morrendo, e outras indo embora, levando a aldeia à completa dissolução, mas, com a esperança da volta do filho, ele permanece preso àquele lugar, cercado de montanhas que fazem com que o espaço o aprisione ainda mais (como veremos posteriormente ao analisar o espaço em relação à personagem Águeda, com os pressupostos de Paiva, 1984).

Enquanto a existência humana vai se evadindo, Jaime continua com a esperança de recriar o mundo, mesmo depois da morte da sua esposa que o torna o último habitante da aldeia. Ele vive a procura de um significado para os problemas mais graves de sua existência: a inverosimilhança da morte, o absurdo da vida.

No entanto, a trajetória de Jaime é assustadora. O personagem comete violências constantes, demonstrando, em seus atos, um desprezo imenso às pessoas que o circundam, entre elas sua própria esposa. Assim, juntamente aos seus questionamentos existenciais, baseados na solidão e no confronto entre a vida e a morte, tem-se uma grande violência factual que determina os passos desse personagem.

De forma ainda muito geral, verifica-se como se formula nos romances *Aparição e Alegria Breve* um movimento contraditório entre a reflexão existencial de um narrador e a vida social ali encenada. É esse problema estético, interno às obras, mas que avança para um problema da historiografia literária portuguesa, que analisaremos nos romances mencionados.

A fim de perceber esse movimento, faremos uma análise minuciosa do narrador, **“do contexto informativo e como narrador personagem dos eventos da história narrada” (MENDONÇA, 1982, p. 39)**, somada a uma análise da tríade vergiliana (tempo, espaço e memória), embasados nas discursões de Alisson Alves da Hora (2011), Osman Lins (1976), Benedito Nunes (1995) e José Rodrigues Paiva (1984), além de fazer uma profunda reflexão das obras como ensaio ficcional com vista nos estudos de Aniceta de Mendonça (1978), James Wood (2008), e um apanhado geral sobre a narrativa com base nos estudos de Roland Barthes (2011).

Com base em tudo que já foi dito passaremos a analisar a seguir *Aparição e Alegria Breve* na tentativa mostrar como as obras se aproximam e distanciam, com base na investigação do narrador e na tríade vergiliana (tempo, espaço, memória).

A “UNIDADE DO SER” – APONTAMENTOS INICIAIS

A essência do nosso trabalho é a análise dos narradores-personagens vergilianos, mas antes de iniciarmos nossa proposta de investigação, se faz necessário um breve panorama acerca da Fenomenologia e do Existencialismo para que possamos entender como pensam e agem os narradores-personagens que iremos estudar.

As obras de Vergílio Ferreira estão diretamente ligadas com as contribuições da Fenomenologia e do Existencialismo, ambos buscam a consciência, mas o que vem a ser Fenomenologia e Existencialismo?

De acordo com Terry Eagleton:

Tudo o que não seja “imaneente” à consciência deve ser rigorosamente excluído: todas as realidades devem ser tratadas como puros “fenômenos”, e em termos de como eles se apresentam em nossa mente, sendo o único dado

Nesse sentido, Fenomenologia é a ciência da consciência humana, ela não se questiona sobre uma forma particular de conhecimento, mas sobre as condições que tornam possível o conhecimento, sendo assim a fenomenologia busca a investigação transcendental dos fenômenos que se apresentam a percepção, na consciência individual e na relação que estabelecemos com os outros.

Partes e todo, identidades em multiplicidades e presença e ausência são as três estruturas formais da Fenomenologia, elas se relacionam, mas não podem ser reduzidas. Assim, as “partes e todo” se compõem de pedaços e momentos, sendo que **“pedaços podem ser separados do todo, entretanto guardam, a sua condição de independentes. Mas reagrupados, podem vir a ser um todo novamente” (HORA, 2011, p. 20)**. E os “momentos” são elementos que não podem ser separados do todo.

Por sua vez, a questão da identidade em multiplicidades pode ser explicada se tomarmos como exemplo a linguagem. Podemos expressar um pensamento em nosso idioma e corremos o risco de sermos ou não compreendidos. Assim temos como objeto dessa questão a estrutura de identidade em multiplicidades, afinal:

Nós nos configuramos exatamente como uma autoidentidade que se apresenta através de certas peculiaridades de manifestações, cujas relações com outras identidades e manifestações vão ser marcadas, indefectivelmente, por certos estabelecimentos de juízos de valor que terão como centro de identificação senão nós mesmos. (HORA, 2011, p. 22)

Por sua vez, “Presença e ausência” se relaciona com a questão de presença (intenções cheias) e ausência (intenções vazias), a intenção vazia tem como alvo algo que não está aí, ou seja, algo ausente, já a intenção cheia tem como alvo algo que está aí, no presente. De acordo com Hora (2011), essas intenções **“estão intimamente ligadas às nossas experiências de mundo e suas correlações com a memória, que nos dirá o que deve ou não estar presente e ausente no jogo da existência” (HORA, 2011, p. 23)**. E é a intuição que irá selecionar o que é pertinente a nossa vivência.

A Fenomenologia se relaciona com Existencialismo moderno com base em três elementos: a) Percepção (implica o conceito de presença e ausência, nem sempre vemos o todo, a nossa percepção se vincula à visão que nos é apresentada de um objeto); b) Memória (também está inserido no contexto presença e ausência,

Ela [a memória] não reativa apenas um objeto, mas um objeto como se estivesse no contexto da sua manifestação original, não é apenas lembrança – é atividade de reviver. Embora o contexto de tempo e espaço evocado sejam outros, assume-se uma manifestação de “aqui – agora”, bem como a sua camada de passado. (HORA, 2011, p.27).

Por fim, a c) imaginação, que tem uma estrutura semelhante à memória, o que faz com elas frequentemente se misturem, mas elas se diferenciam, pois, a memória tem o

tempo e um quando especificado, já na imaginação não há um espaço predeterminado e não há tempo.

Como já foi dito, a Fenomenologia está relacionada ao Existencialismo moderno tendo como base os três elementos explicados acima, mas o que é Existencialismo?

Existencialismo diz respeito à análise da existência, este tipo de análise só foi possível com o conceito de Fenomenologia de Husserl (1859-1938), que elaborou a formulação acerca do transcendente. Assim, podemos afirmar que:

Costuma-se indicar por esse termo [existencialismo], desde 1930 aproximadamente, um conjunto de filosofias cuja marca comum não são os pressupostos e as conclusões (que são diferentes), mas o instrumento de que se valem: a análise da existência [...] como o modo de ser próprio do homem enquanto é um modo de ser no mundo, em determinada situação, analisável em termos de possibilidade. (ABBAGNANO, 2007, p. 468)

É importante ressaltar como o Existencialismo, como conjunto de filosofias, não retira o homem de sua materialidade. Ao contrário, analisa-se o ser “no mundo”, em determinada situação, ou seja, em sua íntima relação com o factual, com a vida social.

Nesse sentido, o “existir” não é uma abstração, é sim o “relacionar-se com o mundo”, isto é, a interação entre homem e homem na vida social, bem como entre os homens, os objetos criados e a natureza. Assim, Husserl estabelece o conceito de “transcendência”, segundo o qual:

Nas relações entre sujeito cognoscente e objeto conhecido ou, em geral, entre sujeito e objeto (não só no conhecimento, mas também no desejo, na volição, etc.), o objeto não está dentro do sujeito, mas permanece fora, e dá-se a ele ‘em carne e osso’ [...] as relações entre o *Dasein* (isto é, o que existe, o homem) e o mundo sempre se configuraram como transcendência. (ABBAGNANO, 2007, p. 468)

Sob estes parâmetros, Vergílio Ferreira buscou colocar o homem em primeiro lugar, mas sem fugir das questões que sempre o afligiram, buscando assim compreender a vida e o mundo que nos rodeia: **“E é aí que encontramos o princípio do elogio, ou da defesa ferreiriana à fenomenologia: o homem tem de se colocar com a sua consciência no mundo para compreendê-lo” (HORA, 2011, p. 32).**

Ferreira explora a fundo a ideia do Existencialismo, ao transfigurar a vida humana nos personagens Alberto Soares e Jaime Faria e, assim, investiga o ser humano como uma realidade finita, real, e que faz as coisas por sua conta e risco.

Hora afirma que:

o homem frente à morte é a preocupação, mais significativa de Vergílio Ferreira (facilmente identificável nos seus principais romances) porque para ele, além do conflito homem X Deus, o conflito homem X morte é dos que fundamentam a própria verdade humana. (HORA, 2011, p. 40).

Contudo, não podemos nos esquecer de que há mortes diferentes nos romances: diferentes por causa da vida social concreta. O suicídio de Bailote não é a mesma “morte” que a morte dos pais do narrador. Está aí o peso da vida concreta, que quando se pensa na “morte” como elemento existencial precisa se considerar.

A morte não é tratada nos romances de Ferreira apenas como uma abstração, mas sim encarada como um grande problema humano. Nos romances há a perspectiva da morte como resultado do sofrimento humano, causado pela vida em sociedade, ou seja, a morte não é uma fatalidade natural da existência somente, porque se torna concreta quando é resultado da vida social. Assim, o romance amplia as reflexões próprias do Existencialismo para ser arte, ou seja, cumprir o seu papel de compreensão da história da humanidade.

Por isso, para os narradores-personagens de Ferreira, encarar a morte é tão importante quanto encarar a vida. Analisando os pressupostos teóricos de Aniceta de Mendonça (1978) temos como frequência do ciclo existencial, três projetos principais:



Figura 1 – Ciclo Existencial

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

A base para este ciclo existencial está na relação entre homem e mundo, ou seja, o “relacionar-se”, como mencionado anteriormente. Assim, a unidade do ser só é possível no vínculo estabelecido com o mundo que o rodeia, possibilitando assim o conhecimento necessário para se justificar seja a vida, seja a morte.

Em *Aparição*, percebemos esse “ser-em” quando Alberto e Bexiguinha gritam juntos: **“Eu estou vivo, EU SOU”** (FERREIRA, 1959, p. 49) e no início do livro quando Alberto Soares diz: **“esta totalização de mim a mim próprio que não me deixa ver os meus olhos, pensar o meu pensamento, esta verdade que me queima quando vejo o**

absurdo da morte...” (FERREIRA, 1959, p. 10).

Não somente em *Aparição* podemos notar esse primeiro projeto do ciclo existencialista, mas também em *Alegria Breve*, no breve monólogo de Jaime. O personagem, imerso em seus pensamentos, reflete: **“Penso-o, aliás, para tudo. Os actos surgem, a pessoa que somos estabelecem-se em nós, e só depois as razões proliferam como erva num cemitério” (FERREIRA, 1965, p.124)**, ou quando cansando reflete: **“Qual tua verdade Final?” (FERREIRA, 1965, p. 25).**

Esses pequenos fragmentos das obras analisadas nos deixa claro o ser- em, a presença da unidade do ser, os questionamentos e afirmações do personagem e de tudo que o cerca.

Já “o ser-para-a-morte” é bem explorada pelo protagonista *de Aparição*, como no trecho: **“Portanto, eu tinha um problema: Justificar a vida em face da inverosimilhança da morte” (FERREIRA, 1959, p. 35).** Neste romance, a morte surge como forma de remendar o mundo, como oportunidade de renascer: **“Nada mais há na vida do que beber até ao fim o vinho da iluminação e renascer outra vez” (FERREIRA, 1959, p. 35).** Assim, o homem é na verdade um ser-para-a- morte, porque antecipando-se a si próprio o homem descobre a morte como uma situação limite:

A morte surge assim como uma possibilidade inultrapassável, certa, embora indeterminada, é simultaneamente a única situação, verdadeiramente única, em que o homem está só (*Pascal on mourra Seul*) ela representa a prova, um ser-para-a- morte, por ser a morte o limite de uma cadeia de possíveis, e ainda porque o futuro nos esclarece o presente, nos determinamos não de hoje para amanhã, mas ao invés, já que o homem é a antecipação de si. Assumir a morte, porém envolve um problema que deriva justamente de o homem ser antecipação. (FERREIRA, s.d., p. 83)

Acerca do “ser-com-alguém”, Aniceta Mendonça aponta que:

A existência humana tem um vínculo com o mundo, está essencialmente ligada ao mundo, o que significa que em cada homem existe sempre uma dependência. Se ele é um *Dasein*, ele é simultaneamente um *Mitsein*: seu ser-em é também uma existência-com, quer dizer, um ser-com-alguém, para o qual tende, para com quem possui uma simpatia, única possibilidade de ser-em-comum. (MENDONÇA, 1978, p. 25)

Essa existência-com, encontra-se em *Aparição* e *Alegria Breve*, mas de maneiras diferentes, pela visão e sentimento do narrador-personagem em relação aos outros personagens, que são em sua essência muito diferentes, como veremos mais adiante.

É assim que os protagonistas de *Aparição* e *Alegria Breve* se interrogam sobre os problemas e fazem uma investigação da essência do ser, contrastando com a impossibilidade de se resolver o mistério, do absurdo da vida, está impregnada da vida concreta e material.

A “UNIDADE DO SER” – OS NARRADORES EM *APARIÇÃO E ALEGRIA BREVE*

Os narradores de Vergílio Ferreira se caracterizam pelo fato de serem autodiegéticos, ou seja, o narrador narra a sua própria história, seus anseios, as experiências, seus medos, como personagem principal, o herói da história, como nos termos de Del Farra (1978), narradores ensimesmados.

A esse tipo de narrativa estão atrelados muitos elementos como memória, tempo, espaço, organizados pelo protagonista, que os manipula de maneira que o ajude a contar a história pretendida. No caso das obras analisadas, temos uma narrativa em primeira pessoa, na visão prosaica, tende a **“perder a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados” (CHIAPPINI, 2002, p. 13).**

Por meio deste tipo de narrador, Ferreira consegue expor os problemas que se apresentam como um tripé vergiliano, sob o qual toda a obra se fixa. Como podemos ver, o narrador é peça chave para o sucesso dos romances vergilianos, não apenas pelo fato de ser o dono da voz que narra os fatos que acontecem ao longo da narrativa, mas por revelar a contradição entre a temática existencialista e o factual que percorre toda obra por meio das reflexões do narrador.

Os narradores de *Aparição e Alegria Breve* se aproximam em alguns pontos, mas se divergem em outros. Ambos apresentam frequentemente monólogos, que nos causam uma profunda reflexão, também apresentam uma ponderação divina, se preocupam em resolver o problema de vida *versus* morte, da degradação humana e, ainda, apresentam a sua relação com as pessoas e mundo que os cerca.

Alberto Soares é o nosso narrador em *Aparição*. Ele é um ser sensível, que a partir da morte do pai começa a refletir sobre o absurdo da vida e a inverosimilhança da morte, onde fica visível a presença da filosofia Existencialista, como a busca constante de Alberto pelo “eu” verdadeiro, como explica Azinheira: **“o existencialismo projeta uma filosofia segundo a qual o sujeito está implicado vitalmente na sua reflexão, não se limitando a uma mera objectivação abstracta do real” (AZINHEIRA, 1995, p. 21).**

Dessa forma, se encena no romance uma investigação da essência do ser contrastando com a impossibilidade de se resolver o mistério do absurdo da vida, bem como a angústia humana, a busca pela vida e a aparição do ser a ele mesmo, além da negação de mitos como Deus e a religião, como podemos identificar no trecho a seguir:

E nunca até hoje eu soube inventar outro. De que poderia falar na conferência? Nada mais há na vida do que beber até o fim o vinho da iluminação e renascer outra vez. Riqueza ou miséria, ciência ou glória, vexame, e a política e até a arte para tantos artistas, conhecimento do homem no corpo e no espírito – quantos modos de esquecer ou de não saber ainda o pequeno problema fundamental. (FERREIRA, 1971, p. 13)

Todos esses elementos contribuem para a busca interior, para a identificação da essência dos personagens, principalmente para Alberto Soares, que sente essa necessidade constante de encontrar a si mesmo; de encontrar um significado para sua existência:

Conheço-me o deus que recriou o mundo, o transformou, mora- me a infinidade de quantos sonhos, ideia, memórias, realizei em mim um prodígio de invenções, descobertas, que só eu sei, recriei á minha imagem tanta coisa bela e inverossímil. (FERREIRA,1971, p. 10)

Para o personagem-narrador, a pesquisa existencialista surge através de diversos acontecimentos e sentimentos presentes no cotidiano da sociedade de Évora. Esse princípio, essencialmente material de suas reflexões, também torna- se o princípio de investigação dessa pesquisa, já que, como Candido nos mostra, **“o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós” (CANDIDO, 2006, p.25).**

Assim, em *Aparição* os questionamentos existenciais são evocados por um cotidiano essencialmente factual, como se dá a partir do encontro do protagonista com a figura degradada de Bailote, um semeador que já não tem as mãos tão boas como antes para semear e, desesperado, enforca-se.

Nesse sentido, o romance encena os impasses humanos, apontando os limites da condição humana, entre eles os limites impostos pelo processo modernizador, como podemos observar na fala de Décio: **“Alberto aparece na narrativa para abrir os olhos dos que estariam vendo pouco ou nada do ser e dos seus conflitos” (DECIO, 2001, p. 111)**, levando-nos a refletir sobre a incapacidade humana de resolvê-los, como na fala de Bailote:

– Quando foi da sementeira, o patrão Arnaldo disse-me “Ó Bailote, tu já não tens a mesma mão para semear”. Porque eu, doutor, tive sempre uma mão funda, assim grande, como um cocho de cortiça. Eu metia a mão ao saco e vinha cheia de semente. Atirava-a à terra e semeava uma jeira num ar. [...]
– Agora o patrão diz que eu já não tenho mão.

E mostra a sua desgraçada mão, envelhecida, carbonizada de anos e soalheira. (FERREIRA, 1971, p. 43-44)

Neste trecho de *Aparição*, temos o exemplo do desprezo dado ao velho agricultor que é substituído pela maquinaria moderna, isso deixa Alberto muito perturbado:

Senti-me embrutecido, atordoado em todo o corpo. Era espanto e fúria e terror. Era essa indizível e total suspensão em que a absurda evidência nos esmaga pela absoluta certeza e absoluta impossibilidade. Sei e recuso. Uma violência iluminada incha-me no cérebro, estala-me o crânio como uma massa solar. (FERREIRA, 1971, p. 46)

A degradação do homem, o desprezo pelo velho e a contradição do processo modernizador são os motes que desencadeiam a reflexão realizada pelo narrador-

personagem. Além de chamarem a atenção do leitor para problemas sociais, serão estes fatos que mobilizarão e intensificarão os questionamentos sobre a vida e a morte feitos por Alberto:

Essa cena, de grande força, assume no romance uma posição dialética: ao mesmo tempo em que é um fato secundário, pois o centro do romance são os questionamentos sobre a existência humana do narrador; torna-se também um elemento primordial, pois todas as questões formuladas por Alberto sobre a vida e a morte terão como base esse acontecimento, o qual se repete constantemente no livro, ou seja, retorna de forma circular na memória do narrador e conduz sua própria narrativa. (ROSA, 2010, p. 8)

Dessa forma, podemos perceber que Alberto Soares é um ser preocupado em resolver os seus problemas existenciais, em sua íntima relação com o social, percebemos assim que se trata de um “ser-com-alguém”, como explicitado por Aniceta de Mendonça (1978). O protagonista está conectado com o mundo que o cerca, e não apenas isto: ele se preocupa com este mundo. É uma existência com; isto fica bem claro sob a ótica do narrador-personagem, como ele se relaciona com outros.

Ao observar a relação de Alberto com as mulheres percebemos que ele as trata com delicadeza. Com Ana temos a amizade, com Sofia o amor e, ainda, o erotismo.

Ana e Sofia são personagens muito importantes, com quem o narrador mantém uma boa relação: Ana lhe oferece sua amizade, fiel, total e desinteressada. Alberto aceita e é uma relação de carinho; o narrador preocupa-se com ela, e a ajuda a resolver seus problemas de vida:

Com Ana a relação é de curto espectro, pois depois de ter adotado duas crianças (filhos de Bailote), resolve seu problema de vida, enquanto Alberto continua sua busca incessante, num plano mais profundo e existencial (DECIO, 1977, p. 73).

Na relação do narrador com Sofia podemos observar um amor erótico. Sofia representa a busca de um amor. Alberto é sensível e a trata muito bem, às vezes pensa nela com saudade:

Sofia. À luz do meu inverno, eis que te lembro no teu corpo esguio, no teu olhar ácido de pecado... Domingos de Primavera pelos campos, noites quentes de Verão no Alto de São Bento, a planície banhada de uma lua enorme. (FERREIRA, 1959, p. 24)

Dessa forma, podemos perceber como o narrador se envolve com os personagens, como ele os vê e como se estabelece uma relação entre eles.

Em *Alegria Breve*, a questão existencial também é um dos pilares. A busca do ser que quer reconhecer a si próprio é muito semelhante entre Alberto e Jaime. Isso pode ser percebido quando Jaime reflete nos estilhaços de um espelho, que ele mesmo acabou de quebrar:

Ah, por que não grito? Há um pudor que me reprime – um pudor? Estou cansado. Uma fadiga. E todavia vou à lenha. Cumpro os gestos animais todos, quase todos. Um olhar vago longo. Quebrou-se o espelho – foi bom? Para que quero eu um espelho? O espelho é o maior palco da vida, representamos nele o que queremos que vejam em nós. Mas a mim ninguém vê. (FERREIRA, 1965, p. 43)

O espelho, como um símbolo de autoconhecimento, nos mostra a nós mesmos, é um momento de encontro, e não tem como negar ou fingir o que sentimos a nós mesmos. Dessa forma, o narrador faz uma investigação de si mesmo, este objeto contribui para sua busca interior, para a identificação da essência do personagem, que sente a necessidade constante e premente de encontrar a si mesmo; de encontrar um significado para sua existência.

Assim como em *Aparição*, a temática existencialista surge através de diversos acontecimentos e sentimentos presentes no cotidiano da sociedade.

Neste caso, esses problemas fazem surgir muitas reflexões:

Havia um caminho aí a escolher entre os muitos caminhos que daí partiam e levavam ao desespero, ao esquecimento perdulário e mecânico

– Mas que é que há-de-ficar? Fica a miséria do dia comum, fica o que tem de apodrecer ou ao grito horrível da loucura, à interrogação muda aos céus desertos, à renúncia de quem não quer ver nem ouvir e bate às portas da infância. (FERREIRA, 1965, p.184)

A partir das reflexões do personagem, podemos ver claramente questionamentos existencialistas e sociais, mas o que mais chama atenção aqui é o que chamamos de presença estilística, ou seja, a forma como o autor escreveu este texto, nota-se a falta de pontuação, a quebra entre a quinta e a sexta linha. Isso ocorre várias vezes nos trechos do livro, principalmente quando o narrador personagem faz reflexões sobre a vida, chamando nossa atenção para problemas que julga ser de extrema importância. Vejamos mais um trecho onde isto acontece:

O erro viera apenas de que... O erro fora acreditar-se num mais além do que já era um fim.

– O erro fora perguntar-se um homem: e depois? e agora?

precisamente quando atingira a plenitude e já não havia nenhum depois. (FERREIRA, 1965, p.184)

Essa presença estilística é o que, juntamente com *Candido*, chamamos de relação entre forma e conteúdo. Verifica-se que a partir desses fragmentos o autor nos proporciona uma maior reflexão sobre os problemas que o afligiam na época, sob os olhares atentos do narrador, é a forma como ele escreve que dá ênfase para o conteúdo:

Em todos estes casos, o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de idéias, fornecendo elementos para determinar a

sua validade e o seu efeito sobre nós. Num plano menos explícito e mais sutil, mencionemos a tentativa de Erich Auerbach, fundindo os processos estilísticos com os métodos histórico-sociológicos para investigar os fatos da literatura. (CANDIDO, 2006, p. 25)

Como podemos perceber, essas quebras servem para destacar pontos de reflexão importantes na obra, momentos de ápice entre a forma e o conteúdo, unindo-se assim para dar um significado ao todo.

Ainda em *Alegria Breve*, podemos trazer uma questão no mínimo curiosa, que é a voz que surge quando menos se espera e que está sempre a emitir ordens ao narrador-personagem, e ao mesmo tempo aconselhando: **“Descansa, não me matarei. Por enquanto não”** e **“– Recomeça. A terra é nua e espera-te no silêncio”** (FERREIRA, 1965, p.152).

Esta voz é construída internamente aos monólogos interiores, em um momento que toma um tom imperativo, de segunda pessoa, ora internamente na frase do narrador, ora distanciado, quase que de forma autônoma. Como já mencionado, *Alegria Breve* é um romance construído em primeira pessoa, mas quando essa voz surge percebe-se uma extensão do próprio narrador, ou seja, é o EU transfigurando-se no TU, é como se fosse uma outra pessoa no discurso, mas que ao se analisar atentamente percebemos que é o próprio narrador- personagem que interpela a si mesmo, levando-nos, leitores e críticos, a questionar a obra e a vida em si.

Em *Alegria Breve*, temos um narrador que está muito incomodado com as transformações que estão ocorrendo devido à exploração de volfrâmio, a mecanização e as consequências que estes acontecimentos trouxeram para a aldeia:

São filhos do aço, e das pontas dos dedos saem-lhes arames que vão cruzando pelas ruas, tecnificando em linhas rectas a aldeia toda. São extremamente eficazes e plausíveis, tecnificam tudo, sabem tudo, simplificam tudo. São admiráveis, a aldeia gosta doidamente deles. Vão às tradições, às leis ancestrais, à linguagem, aos sonhos, aos usos e costumes e eletrificam-nos.” (FERREIRA, 1965, p. 47)

Assim como Bailote de *Aparição*, muitos foram substituídos por máquinas em *Alegria Breve*, o que gera muitas reflexões no narrador. Nesse momento, o protagonista é sensível e preocupa-se em criar um estatuto de base, que iria ajudar muitos operários que têm horas suplementares mal pagas, como, por exemplo, o Carmo:

[...] o Carmo adoeceu, infiltração de água, horas suplementares – não tento entender, nada há que entender a não ser o que em mim se me revela nas palavras do sujeito [...]

Não creio. Não se pretende uma solução de emergência, mas um estatuto de base que aliás... que aliás existia e era preciso antes forjar exactamente o que?

Sei – o hoje, porque não interessava sequer o “estatuto de base” – e

rapidamente encontrei-me com a vida a menos, quero dizer, com uma redução imensa de vida disponível [...] (FERREIRA, 1965, p. 95)

Essa “redução imensa da vida disponível” é a encenação da degradação do homem, da incapacidade humana, como aponta Rodrigues:

O problema da definição do outro, da morte e da decadência da vida humana, a que se associam questões como a velhice e a solidão, o sentimento de incomunicabilidade do homem, a doença e a dissolução do corpo. (RODRIGUES, 2000, p. 22)

Mas, essa sensibilidade do narrador-personagem não é constante, pois ele apresenta um profundo desprezo pelo velho: “**Estás velho, na velhice não se discute. Uma pequena ideia basta, nem chega a ser ideia**” (FERREIRA, 1965, p. 214). Nesta afirmação, podemos ver o desprezo pelo velho, que não pode discutir, não tem vez, nem voz, o narrador antes sensível com o mundo a sua volta, agora mostra-se implacável com relação ao velho, como se este não fosse tão necessitado quanto o Carmo. A problemática humana está, assim, bem evidenciada com o descontentamento e desesperança do narrador em relação ao velho, que é ele próprio.

O narrador de *Alegria Breve* se assemelha com o de *Aparição* em relação aos seus anseios em se justificar com os problemas de morte *versus* vida, mas suas relações com os demais personagens são muito diferentes, principalmente quando falamos da maneira que cada um trata as mulheres.

Jaime Faria é um homem tosco, rude que vive em busca do prazer doentio, a erotização do corpo, como um ser selvagem que age por impulso e não se preocupa com o que o outro sente, e assim comete uma violência contra a Águeda, a mulher que ele diz amar:

Quem era tu? Que tinhas tu com isso? Obscura imagem da minha violência vã. Tomei Águeda em meus braços, tu olhaste-me surpresa, ofendida, quase com desprezo, e violentei-a, violentei-a, violentei-a. Ela voltava a face de lado, chorando. Magra, envelhecida. (FERREIRA, 1965, p. 65)

Existe ainda mais duas mulheres que se relacionam com Jaime, Ema e Vanda. Ema é um amor erótico e submisso que empresta o seu corpo quando

Jaime deseja: “– **Posso emprestar-lhe meu corpo, enquanto fumo um cigarro.**” (FERREIRA, 1965, p. 248). Vanda é sua amante, com ela Jaime tem um caso e o filho que ele nunca viu, mas que é sua esperança de reconstruir o mundo, mesmo sendo Vanda “**maravilhosa. Um corpo cáldo, cerrado, fechadíssimo.**” (FERREIRA, 1965, p. 120) como afirma Luíz Barreto, seu esposo, ao exaltar a esposa e sua fúria sexual. Jaime apenas usa o corpo da mesma, mas deixa claro o que pensa dela: “**Tinha o corpo coberto de rugas, e os seios flácidos, com pelancas**” (FERREIRA, 1965, p. 210). E como resposta a suas atitudes, ele diz:

– O Homem é bruto – teimei ainda. – Não precisa de justificar nada.

E todavia, gosta de o ouvir. Mas como ser verdade?

Possivelmente o animal tem a voz primeira e última. Entre as duas, a do homem mas só para legitimar o animal do fim – o animal que morde, da coices, mas que perdeu a inocência com que os dava, conservando o gosto de os dar. (FERREIRA, 1965, p. 243)

Por fim, a personagem Águeda, esposa do protagonista, sempre teve o sonho de sair daquela aldeia, mas é como se as montanhas que cercavam aquele lugar a aprisionasse (PAIVA, 1984). Ela até se relacionou com Aristides pois via nele sua esperança de sair dali, mas isto não ocorreu, então ela vivia a observar “um certo sítio ao pé do muro” que dá para o caminho que vai para fora da aldeia, e quando estava prestes a morrer faz um pedido a Jaime: “– **Enterra-me ao pé do muro. O que dá para o caminho, [...]**” (FERREIRA, 1965, p. 329).

Jaime, com toda sua insensibilidade, não atende ao pedido de Águeda e a enterra no quintal da casa debaixo de uma velha figueira. Todos os atos repulsivos de Jaime justificam as últimas palavras de Águeda: “– **Des... gra... ça...do...**” (FERREIRA, 1965, p. 327).

Como podemos ver, os narradores de *Aparição* e *Alegria Breve* se aproximam e se distanciam em vários aspectos, e a maneira como eles tratam os demais personagens, principalmente as mulheres, é a maior diferença entre eles, mas eles se aproximam muito no contexto social e político, levando em consideração que as obras tratam de problemas sociais da época que foram escritas, mas indicam uma ótica diferente sob a maneira de ver uma mesma realidade.

Neste sentido, retomando o princípio de Vergílio Ferreira, verificamos como se trata da realização de uma obra de arte que é, em si, essencialmente humana, pois tanto em *Aparição* como em *Alegria Breve*, o que temos é a vida humana ali encenada, reestabelecendo pelo fazer artístico a conexão com mundo. Assim, a relação entre a arte e a vida social nestes romances se estabelece por meio do cotidiano de seus personagens, seja pela degradação do homem, pela morte, ou pelo progresso contraditório, nos quais a contradição fundante entre forma literária e processo social torna-se, como pretendemos mostrar, matéria viva.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AZINHEIRA, Teresa; COELHO, Conceição. *Uma leitura de Aparição de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1999.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. *O foco Narrativo*. São Paulo: ática, 2002.

DECIO, João. *A ficção e o ensaio/ João Décio*. – Blumenau: Edifurb, 2001.

DEL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado* (o Foco Narrativo Em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Verbo, 1959/1971.

_____. *Alegria breve*. Lisboa: Verbo, 1965.

_____. Da Fenomenologia a Sartre (1963). In: SARTE, Jean Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Lisboa: Presença, s.d.

GODINHO, Helder. *O Essencial Sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: INCM, 2017.

HORA, Alisson Alves da. *Estrela Polar e Alegria Breve: visões de um mundo caótico e absurdo*. Recife: O Autor, 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. Assis: ILHPA; HUCITEC, 1978.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: ática, 1995.

PAIVA, José Rodrigues de. *O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Publisher Encontro, 1984.

_____. Vergílio Ferreira – *Para Sempre*, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional. Recife: UFPE, 2007.

RODRIGUES, Isabel Cristina. *A poética do romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

ROSA, Daniele. “O mundo existia em retalhos”: um estudo da problemática da arte na literatura brasileira e portuguesa. In: *Revista Crioula*, São Paulo, n. 8, 2010.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac, 2012.

CAPÍTULO 14

O GUARANI – UM OLHAR PARA O PASSADO PARA A COMPREENSÃO DO PRESENTE

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 04/02/2021

Monique Berwanger

Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia de Santa Catarina
São Miguel do Oeste – Santa Catarina
<http://lattes.cnpq.br/9068863930657402>

Maristella Letícia Selli

Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia de Santa Catarina
Jaraguá do Sul - Santa Catarina
<http://lattes.cnpq.br/7383366214579732>

RESUMO: O objetivo deste trabalho foi analisar as dinâmicas sociais problemáticas envolvendo as personagens femininas presentes na obra *O Guarani* de José de Alencar sob a ótica da crítica feminista envolvendo também o viés histórico da sociedade. Foram pesquisadas/estudadas autoras pertinentes para a discussão de gênero, principalmente Simone de Beauvoir e Judith Butler e o livro de José de Alencar no qual são encontrados traços sociais presentes na realidade atual que dizem respeito ao machismo, ao patriarcalismo e a desigualdade de gênero. Por isso é de suma importância que ocorra uma análise da ótica literária sob o viés do cânone, pois dessa maneira abre-se uma possibilidade de discussão entre discentes do Ensino Médio para determinadas dinâmicas sociais como o patriarcalismo e o machismo que continuam presentes nas relações cotidianas. No romance

indianista as personagens que melhor ilustram esse cenário são as mulheres: Cecília, Isabel e D. Lauriana. As três vivem sob um regime patriarcal que limita importantes questões como as relações matrimoniais, as questões étnicas e de classe. Os resultados obtidos conferem que as personagens estudadas tiveram suas vidas conduzidas para que não pudessem ter autonomia necessária no comando da própria vida.

PALAVRAS-CHAVE: Relações de gênero; machismo; patriarcalismo; obra literária.

GUARANI - A LOOK TO THE PAST FOR UNDERSTANDING THE PRESENT

ABSTRACT: The objective of this work was to analyze the problematic social dynamics involving the female characters present in the work *O Guarani* by José de Alencar, from the point of view of feminist criticism, also involving the historical bias of society. Relevant authors for gender discussion were studied, mainly Simone de Beauvoir and Judith Butler. José de Alencar's book as primary source, presents the social traits in the realm that relate to sexism, patriarchy and gender inequality. For this reason, an analysis of the literary perspective under the bias of the canon is of the utmost importance, since it provides a possibility of discussion for students of Secondary School of certain social dynamics, such as patriarchy and chauvinism, that remain in everyday relationships. In the novel *Indianista*, the characters that best illustrate this scenario are the women: Cecilia, Isabel and D. Lauriana. All of them live under a patriarchal system that limits important matters, such as marital relations,

ethnic and class issues. The obtained results imply that the studied characters had their lives driven so that they could not have the necessary autonomy in the command of their own lives
KEYWORDS: Feminist criticism; Chauvinism; *O Guarani*; Patriarchy.

Protetor das mulheres e humildes. Fora da lei, perseguido pela Justiça, anulador de leis injustas e defensor dos pobres. Robin Hood foi um personagem de romances medievais da Inglaterra, no século XIV.

Um herói medieval tem em si todos os atributos necessários para seus grandes feitos; coragem, bravura, bondade, humildade. Homens que, apesar de idealizados, são bons exemplos morais e contribuíram para a formação de uma identidade nacional, traço fundamental para a construção de uma sociedade unida e fortalecida. No Brasil, entretanto, por ser uma nação jovem, explorada por séculos e diminuída aos olhos de outros países, existem poucos traços de uma nacionalidade ou patriotismo consolidados, tampouco histórias de heróis da pátria, tanto é que as cédulas do real brasileiro não possuem personalidades e ícones do país, e sim, animais.

No século XIX, durante o período do Romantismo, houveram algumas tentativas de criar esse herói nacional. Os principais idealizadores desse projeto foram os autores românticos José de Alencar e Gonçalves Dias. Em sua obra “O Guarani – 1857”, José de Alencar buscou atribuir todas as características de um salvador da pátria na figura mais brasileira possível, o índio.

O protagonista da obra é chamado de Peri, um índio da tribo Goitacá, “que dominava o território entre o Cabo de São Tomé e Cabo Frio, povo guerreiro, valente e destemido, que por diversas vezes fizera sentir aos conquistadores a força de suas armas”. (ALENCAR; José de, 2005, p.106). “Com pele de cobre, cabelos pretos cortados rentes, tez lisa, olhos grandes, pupila negra, boca forte, modelada e com dentes brancos e rosto oval davam a beleza inculta da graça, da força e da inteligência”. (ALENCAR; José de, 2005, p.21). No romance, Peri é o herói da família do fidalgo português D. Antônio de Mariz, responsável por, em diversos momentos, conservar a segurança e bem-estar dos integrantes dessa família. Ele é retratado como um homem forte e capaz de feitos extraordinários, como por exemplo, o momento em que sozinho e com as próprias mãos, capturou uma onça e teve sua força comparada a dela: “(a onça) tinha em frente um inimigo digno dela”, (ALENCAR; José de, 2005, p.23).

Quando o animal, quase asfixiado pela estrangulação, já não fazia senão uma fraca resistência, o selvagem, segurando sempre a forquilha, meteu a mão debaixo da túnica e tirou uma corda (...) que passou nas patas dianteiras, (...) depois fez o mesmo com as pernas, e acabou por amarrar as duas mandíbulas, de modo que a onça não pudesse abrir a boca. (ALENCAR; José de, 1829, p.24).

Durante o romance, Peri realizou diversos outros atos heroicos e corajosos em

nome de sua senhora, uma moça chamada Cecília, filha do fidalgo português D. Antônio de Mariz. Cecília era uma menina alva, loira de olhos azuis, com bochechas coradas e lábios avermelhados: “(...) tinha dezoito anos, era a deusa desse pequeno mundo que ela iluminava com seu sorriso, e alegrava com seu gênio doce e a sua mimosa faceirice”. (ALENCAR; José de, 2005, p.14). Sua graça e desenvoltura eram constantemente enaltecidas, e era adjetivada como sendo singular, de tão bela e agradável. O filósofo prussiano Immanuel Kant (KANT, Immanuel, 1790) teorizou a beleza e o juízo estético, dividindo-os em dois: a beleza pura ou livre e a beleza induzida, ou dependente. A beleza dependente é aquela fundamentada em conceitos pré-existentes, que precisa satisfazer algum padrão e/ou necessidade do sujeito para ser considerada bela. Já a beleza pura baseia-se somente em um conceito inicial, geralmente fundamentado na “apreciação de primeira vista”, que independe de quaisquer outros conceitos para ser considerada bela. Nesse sentido, pode-se inferir que existe uma antítese quanto a beleza de Cecília. O autor define que ela possui uma beleza pura e única, mas, considerando a sociedade e o período da história na qual ele estava inserido, suas afirmações tornam-se questionáveis. Sendo o padrão de beleza da época indiscutivelmente baseado em traços da etnia branca, (o que ainda hoje, infelizmente acontece) percebe-se que o autor indianista fora sim, influenciado, e como consequência disso seu julgamento estético deixou de ser puro, perdendo parte de seu valor.

Cecília era a razão do viver de Peri; vivia por ela, e para ela. Durante todo o romance, o desejo do índio fora conservar Cecília intacta, feliz e plenamente satisfeita, sem que o menor dos infortúnios a atingisse: desde o menor e mais inofensivo inseto, até as maiores dores que pudessem vir a assolar a alma da moça. Peri faria por ela, literalmente, o impossível, desde que esse fosse satisfazê-la. “O pobre selvagem ergueu os olhos ao céu num assomo de desespero, como para ver se, colocado duzentos palmos acima da terra, poderia estender a mão e colher estrelas que deitasse aos pés de Cecília” (ALENCAR; José de, 2005, p.47). Motivado sempre pelo bem-estar da moça, Peri chegou até mesmo arriscar sua vida: “altivo, nobre, radiante de coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança” (ALENCAR; José de, 2005, p.240).

O imensurável afeto que o indígena sentia por sua senhora é curiosamente semelhante às situações vividas pelas personagens das cantigas do período Trovadoresco, no século XI. (RAMOS, Rogério de, 2013) A principal temática das cantigas de amor era justamente essa, o amor inabalável e inalcançável do homem por uma mulher, que era vista como uma deusa, inquestionavelmente superior ao seu admirador. Havia tradicionalmente uma relação de disparidade erudita, social e emocional entre os dois, que garantia a crença da impossibilidade de viver esse amor. A situação vivida por esse homem é chamada de coita amorosa.

Nesse romance, a figura de Peri era completamente idealizada, tanto é que na sua

primeira aparição, ele está vestido com uma túnica de algodão e falando palavras em português. Por inúmeras vezes, são atribuídas ao índio diversas qualidades que enalteciam seu intelecto; inteligência, sagacidade, esperteza. Era citado como sendo um “cavalheiro português no corpo de um selvagem”, (ALENCAR; José de, 2005, p.41). A idealização desse índio é construída inteiramente sobre o olhar europeu, cristão, patriarcal e branco. A tentativa de José de Alencar de criar um herói brasileiro na figura do índio, torna-se contraditória, visto que é baseada em ideais europeus. Para além disso, a servidão por Cecília na qual Peri se pusera, demonstra a superioridade que a moça branca exercia sobre o índio, vista até os dias de hoje. A afeição que Peri sentia por Cecília é semelhante a Síndrome de Estocolmo, na qual a vítima apaixona-se pelo seu agressor.

Em decorrência da sua prestatividade por Cecília, Peri acabou desenvolvendo afeto pelo pai da moça, D. Antônio de Mariz. Esse colonizador teria sido um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, “um homem de valor, experimentado na guerra, ativo” (ALENCAR; José de, 2005, p.11). Um senhor de certa idade com barba e cabelos brancos, que era respeitado por todos ao seu redor, impunha deveres e exalava características de liderança, sabedoria e generosidade. O fidalgo português vivia com sua família em uma sesmaria na Serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro, dada a ele pelo rei de Portugal em 1593, e a história se passa alguns anos após isso: “Corria o mês de março de 1603. Era, portanto, um ano antes do dia em que se abriu essa história” (ALENCAR; José de, 2005, p.87). Nesse trecho observa-se que o tempo da história é cronológico, visto que segue uma sequência de acontecimentos temporais. Além disso, nesse mesmo trecho pode-se perceber o uso de flashbacks e retornos na história pelo autor. A casa na qual vivia a família de D. Antônio de Mariz ficava as margens de um esbelto rio, chamado Paquequer. Todo o romance se passa ao redor desse cenário; nele o enredo se inicia, e nele se acaba. A história é retratada em um período da história do Brasil em que ocorreram as bandeiras e/ou entradas, que foram expedições pelo interior brasileiro com objetivo de explorar possíveis jazidas de ouro e pedras preciosas, além de coletar as drogas do sertão.

A família de D. Antônio de Mariz se constituía da seguinte maneira: Seus filhos legítimos, Cecília e D. Diogo; um moço na flor da idade que no futuro sucederia seu pai e o sobrenome da família, sua filha ilegítima Isabel; e sua esposa, Lauriana.

Lauriana era a mãe de Cecília e D. Diogo, “uma senhora de cinqüenta e cinco anos, magra, mas forte e conservada como seu marido”. (ALENCAR; José de, 2005, p.34). A esposa de D. Antônio viera de uma família patriarcal, que a educou de forma extremamente rígida e severa, tendo a “moral” e os “bons costumes” muito bem preservados. “Imbuída de todos os prejuízos da fidalguia e de todas as abusões religiosas” (ALENCAR; José de, 2005, p.14), Lauriana carregava consigo o repúdio por indivíduos diferentes de sua cor e religião, inclusive Peri. “Via no índio um cão fiel que tinha um momento prestado um serviço à família e a quem se pagava com um naco de pão” (ALENCAR; José de, 2005, p.101). Em diversos trechos do romance, Lauriana tenta livrar-se da presença do indígena,

persuadindo seu marido e transmitindo aos seus filhos toda sua repulsa.

A reprodução do preconceito racial, étnico e religioso de Lauriana para os filhos pode ser explicada a partir de uma teoria, criada pelo sociólogo francês Pierre de Bourdieu. A teoria do Habitus (SILVA, 2001) explica que a sociedade (Lauriana) tende a incorporar determinadas estruturas sociais (preconceitos) que são impostos à sua realidade (criação de Lauriana). Após a incorporação, tais estruturas são naturalizadas, e por fim, passam a ser reproduzidas ao longo do tempo, (aos filhos) gerando uma herança histórico-cultural. Devido a isso, Cecília tem certa dificuldade em retribuir todo o afeto de Peri, pois sente-se violando a educação dada por sua mãe:

Apesar do reconhecimento que lhe inspirava a sua dedicação por ela, não podia vencer o receio que sentia vendo um desses selvagens de quem sua mãe lhe fazia tão feia descrição, e de cujo nome se servia para meter-lhe medo quando criança. (ALENCAR; José de, 2005, p. 101).

Embora isso, ao longo do romance a moça consegue livrar-se de seus receios: “Teu bom coração (o de Cecília) não olha a cor do rosto para conhecer a alma” (ALENCAR; José de, 2005, p.29) “(...)era a gratidão por Peri, que defendera sua vida de tantos perigos, e a quem ela queria retribuir salvando sua alma”. (ALENCAR; José de, 2005, p.179).

Isabel era a filha ilegítima de D. Antônio de Mariz, fruto de uma paixão por uma índia fora de seu casamento. A consciência do velho fidalgo não permitiu que ele abandonasse a menina e por isso a manteve consigo. Porém, para evitar comentários e julgamentos ácidos, D. Antônio tratava a moça como sendo sua sobrinha. “Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos...” (ALENCAR; José de, 2005, p. 27).

Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade. (ALENCAR; José de, 2005, p. 27)

Por vezes, as descrições do narrador acerca das características físicas e psicológicas de Isabel vêm acompanhadas de determinados adjetivos que além de demonstrarem o juízo de valor dado pelo autor, também induzem o leitor a tirar certas conclusões e adotar algumas concepções. Percebe-se que o corpo de Isabel é constantemente sexualizado, e certas atitudes, maliciadas:

Sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistível (...). Estava bela de melancolia, e languidez que prostrava o seu corpo num enlevo sedutor, fazendo realçar as linhas harmoniosas do seu talhe gracioso. (ALENCAR; José de, 2005, p.134).

Ademais, as comparações feitas entre Isabel e Cecília, demonstram (mesmo que em entrelinhas) o pensamento que se tinha na época perante às mulheres brancas e as mulheres índias. Cecília era um ícone de beleza associada à inocência e pureza, já Isabel

era vista como uma fonte de sedução e satisfação de desejos. A visão sexualizada sobre a indígena resultou em uma “miscigenação” forçada fundamentada principalmente no estupro, que possui conseqüências até os dias atuais, conferidas na cultura do estupro (predominante sob a etnia negra e indígena) e em diversas outras questões sociais, pertinentes e reincidentes.

Também, a partir das descrições dadas, pode-se classificar o narrador como: **heterodiegético**; que não faz parte da história, não participa dos fatos e é neutro perante os acontecimentos: “A tarde declinava; as primeiras estrelas luziam. A família, acompanhada por Peri, dirigiu-se a casa e subiu a esplanada” (ALENCAR; José de, 2005, p.100), **omnisciente**; conhecendo até mesmo os sentimentos e pensamentos não omitidos pelas personagens: “Uma lembrança triste, porém o assaltou; vendo os lindos objetos que a moça recebera, pensou que podia dar-lhe a sua vida, mas que não tinha primores como aqueles para ofertar-lhe. ” (ALENCAR; José de, 2005, p.46), **e intruso**; inferindo juízos de valor, como nos exemplos citados anteriormente a respeito de Isabel.

Quem conta a história é muito provavelmente o próprio autor José de Alencar, e este não se manifesta nem dialoga com o leitor.

Durante o romance José de Alencar utiliza uma linguagem formal tanto nos pronunciamentos do narrador quanto nas falas das personagens, exemplificados a seguir: “Fr. Ângelo conhecia o coração humano, e por isso apenas iniciado no regimento da banda, avaliou o caráter dos aventureiros” (ALENCAR; José de, 2005, p.104).

— Falai! Dizia Álvaro; falai! Sois boa; e não me deixeis sofrer assim, quando uma palavra vossa pode dar-me a calma e o sossego.

— E se essa palavra vos fizesse odiar-me? Balbuciu a moça. ” (ALENCAR; José de, 2005, p.152)

Não há registros de vocabulário coloquial e/ou chulo, tampouco termos de baixo calão.

Na obra há a presença de discursos diretos, representados por meio de travessões:

“Ele chegou-se para D. Antônio de Mariz e disse:

— Peri vai partir” (ALENCAR; José de, 2005, p.107)

Também são expressados por aspas:

“Ele começou:

“Quando Arerê deitou seu corpo sobre a terra para não tornar a erguê-lo, chamou Peri. ” (ALENCAR; José de, 2005, p.267)

Além de discursos diretos, existem os discursos indiretos:

“Álvaro tinha deitado um joelho em terra, e tomando a mão da moça implorava dela a palavra que devia explicar-lhe o ato de Cecília, e revelar-lhe a razão que tivera a menina para rejeitar a prenda que ele havia dado. ” (ALENCAR; José de, 2005, p. 152)

E discursos indiretos livres:

Cada vez o mistério se obscurecia mais; a princípio Isabel dizia que tinham escarnecido dela; agora dava a entender que era culpada: o cavalheiro resolveu a todo transe penetrar o que para ele era um enigma.

— D. Isabel! A moça tirou as mãos do rosto; tinha as faces inundadas de lágrimas.

— Por que chorais? perguntou Álvaro surpreso.

— Não mo pergunteis!...

— Escondeis-me tudo! Deixais-me na mesma dúvida! O que me fizestes vós? Dizei!

— Quereis saber? perguntou a moça com exaltação.

— Tanto tempo há que suplico-vos!

Álvaro tomara as duas mãos da moça, e com os olhos fitos nos dela esperava enfim uma resposta. Isabel estava branca como a cambraia do seu vestido; sentia a pressão das mãos do moço nas suas e o seu hálito que vinha bafejar-lhe as faces. (ALENCAR; José de, 2005, p. 153)

Outro recurso linguístico utilizado por José de Alencar em sua obra são as figuras de linguagem:

Comparações: “É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se *como uma serpente*”. “O soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, *como um tigre sobre a presa*” (ALENCAR; José de, 2005, p.7)

Sinestésias: “A menina não respondeu; estava embebida a contemplar o moço; saciava-se de olhá-lo, de senti-lo junto de si” (ALENCAR; José de, 2005, p. 218)

E hipérbolos: “E eu daria a minha vida para ter tua alvura, Cecília” (ALENCAR; José de, 2005, p.31)

Uma personagem muito relevante na história é Álvaro de Sá, um jovem aventureiro de vinte e oito anos que realizava expedições pelo interior dos sertões. Álvaro possuía o apreço de D. Antônio de Mariz pelo fato de ser respeitoso, honrado, cortês e cavalheiro. Na história, o rapaz era apaixonado por Cecília: “(...) o sentimento (de Álvaro) era uma afeição nobre e pura, cheia de graciosa timidez que perfuma as primeiras flores do coração (...)”. (ALENCAR; José de, 2005, p.48). Álvaro recebia certa reciprocidade da moça, embora pareça que não com a mesma intensidade. Contudo, no decorrer da trama, o aventureiro tem seu coração tomado pela paixão que Isabel sentia por ele:

Álvaro não podia eximir-se à impressão poderosa que causara nele a paixão de Isabel; era preciso que não fosse homem para não se sentir profundamente comovido pelo amor ardente de uma mulher bela, e pelas palavras de fogo que corriam dos lábios de Isabel impregnadas de perfume e sentimento” (ALENCAR; José de, 2005, p.184).

Álvaro sentia-se confuso e desleal. Havia jurado à D. Antônio de Mariz que cuidaria de Cecília e que daria sua mão a ela.

Os principais conflitos e o desenrolar do enredo iniciam quando surge na trama o antagonista principal: um suposto aventureiro italiano “de rosto moreno, coberto por uma longa barba negra”, “e um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita.” (ALENCAR; José de, 2005, p. 15). Esse homem era chamado de Loredano, e tinha em si a maior representação da perversidade, malícia, sagacidade, perspicácia e pragmatismo. Com desejos e anseios sombrios, o italiano tornou-se um dos maiores empecilhos para a família de D. Antônio de Mariz.

A figura de Loredano nasceu a partir do momento em que o italiano abandonou sua antiga vida: um frade carmelita chamado Ângelo di Luca, responsável pela catequese e pela “cura de almas”. Depois de descobrir um pergaminho que revelava a localização da mina de um grande tesouro, Ângelo foi tomado pela ambição e utilizou-se de uma das suas maiores características: o pragmatismo. Enterrando seu burel de frade, seu passado e seu nome, o homem transformou-se em Loredano.

Os principais objetivos do italiano eram destruir D. Antônio de Mariz e tomar toda sua fortuna. Porém, esses anseios se expandiram no momento em que o italiano vira a doce Cecília. “A imagem da bela menina, casta e inocente, produziu naquela organização ardente e por muito tempo comprimida o mesmo efeito da faísca sobre a pólvora”. (ALENCAR; José de, 2005, p.104).

Diante desse fato, os objetivos de Loredano ampliaram-se: “contava tornar-se senhor da bandam apoderar-se de Cecília, ir às minas encantadas, carregar tanta prata quanta pudesse levar, dirigir-se à Bahia, assaltar uma nau espanhola, toma-la de abordagem, e fazer-se de vela para a Europa” (ALENCAR; José de, 2005, p.104).

Durante a trama, Loredano uniu-se a dois outros aventureiros, cujo nomes eram Rui Soeiro e Bento Simões. O caráter desses homens era desprovido de nobreza, lealdade e honestidade; movidos pela ambição, submeteram-se às chantagens do italiano e o ajudaram nos seus feitos.

Percebe-se no romance três situações completamente diferentes envolvendo Cecília, mas que apesar disso, tinham algo em comum: o encanto imensurável pela menina. “Era uma coisa singular na vida dessa menina; todas as paixões, todos os sentimentos que a envolviam sofriam a influência de sua inocência, e iam a pouco e pouco depurando-se e tomando um quer que seja de ideal, um cunho de adoração” (ALENCAR; José de, 2005, p.261) Peri sentia pela moça a mais pura e intensa adoração, e sentia-se disposto a fazer qualquer coisa pelo seu bem-estar: “Tudo quanto a natureza permitia à inteligência e ao poder do homem, ele tinha feito (Por Cecília)” (ALENCAR; José de, 2005, p.305) Álvaro tinha um sentimento de afeição, um encanto cavalheiresco que lhe transbordava o peito: “A sua alma nobre sentia ainda pela mulher a quem votara os seus primeiros sonhos, uma afeição pura, respeitosa, uma espécie de culto” (ALENCAR; José de, 2005, p.261) E por último, Loredano, que sentia a mais carnal das sensações: o desejo. Cecília aflorava

nesse homem um instinto que a muito estava guardado e um desejo animalesco somado a uma espécie de sede, que só aumentava devido a impossibilidade de saciá-la. Loredano “sentiu que essa mulher era tão necessária à sua existência, como o tesouro que sonhava” (ALENCAR; José de, 2005, p.104)

Durante uma expedição em meio a mata, o filho de D. Antônio de Mariz, D. Diogo, cometera um assassinato não intencional contra uma índia da tribo Aimoré: “O moço ia atirar a um pássaro, e a índia que passava nesse momento, recebera a carga da espingarda e caíra morta” (ALENCAR; José de, 2005, p. 74). A morte da pobre índia gerou na tribo dos Aimorés um sentimento de revolta, de vingança irreversível. O clímax da história se deu quando a tribo inimiga invadiu a esplanada da casa da família Mariz, que apesar de ter uma resistência inexpugnável, ainda assim sofreu as mais intensas demonstrações de violência. Desejosos de vingança, os Aimorés tentaram destruir toda a família de D. Antônio.

Concomitante a isso, Loredano buscou realizar seu plano nesse mesmo momento, o que dificultou a situação para Peri, pois além de preocupar-se com a tribo indígena inimiga, ainda precisaria livrar sua senhora das injúrias do italiano.

Contudo, sendo Peri um verdadeiro salvador da pátria dotado de inteligência e força, descobriu com antecedência as intenções de Loredano, e com isso conseguiu desestruturar seus planos. Para resolver o conflito e salvar Cecília e sua família, Peri realizou uma insanidade que custaria sua vida: deixou a segurança da casa de D. Antônio de Mariz e dirigiu-se para onde estavam os inimigos, lutando bravamente e destruindo muitos. Porém, seu plano não se resumia somente a isso. Peri contava com algo muito mais grandioso, que além de acabar com a ameaça que eram os Aimorés também colocaria um fim em Loredano e seus companheiros. O indígena conhecia que a tribo possuía um ritual específico destinado aos inimigos, que continha atos de canibalismo. Sabendo disso, Peri envenenou o próprio corpo, e quando os membros da tribo o consumissem, acabariam todos mortos, livrando a família de D. Antônio de Mariz dos problemas que a assolavam. Porém, antes que seu plano se concretizasse, o índio fora resgatado por Álvaro e outros homens de confiança.

Em dado momento, Álvaro é ferido e cai morto ao chão. Peri o resgata e o leva de volta à casa de D. Antônio de Mariz. Embora todos sentissem afeição por Álvaro, quem sofreu a maior dor de sua partida fora Isabel, que tomada por todo o desespero que uma mulher apaixonada possa sentir, cometeu a sua maior prova de amor à Álvaro. No leito em que se encontrava o rapaz, Isabel decidiu que não mais viveria em um mundo sem ele, e, portanto, consumiu o que a mataria: um veneno deixado pela sua mãe, o qual ela guardava desde a infância. “Louca, perdida, alucinada, ela ergueu-se, seu seio dilatou-se, e sua boca, entreabrindo-se, colou-se aos lábios frios e gelados do seu amante; era o primeiro e último beijo, o seu beijo de noiva” (ALENCAR; José de, 2005, p.287). Ela orou e pediu a Deus “a eternidade e a ventura do seu amor, que tinha passado tão rápido pela terra” (ALENCAR; José de, 2005, p.286). O amor ardente de Isabel por Álvaro custou sua vida, e

a pobre moça foi uma Julieta de Shakespeare, com olhos de cigana oblíqua e dissimulada de Machado de Assis, escrita por José de Alencar em pleno século XIX.

Durante o conflito, D. Antônio de Mariz já havia se conformado com o inevitável destino de si e sua família e estava disposto a morrer honrado e de cabeça erguida. Apesar disso, sentia uma dor arrebatadora por saber que sua doce Cecília poderia viver, pelo fato de ter o amor de Peri. Então, decidiu que o índio poderia salvar a donzela contanto que jurasse a deixar em segurança no Rio de Janeiro, e só depois de tornar-se cristão. Esse fato fora mais uma das provas de amor de Peri por Cecília e também demonstra a aculturação que fora imposta aos indígenas da época.

Peri realizou o desejo de D. Antônio de Mariz, e antes que as chamas das flechas dos Aimorés os atingissem, o índio e sua senhora escaparam. Durante todo o romance, Cecília fora uma menina extremamente sensível, rodeada por mimos e com toda a estruturação possível. Os sentimentos que ela nutria por seu pai, seus irmãos, Álvaro e Peri e que ela cultivava em seu coração, “eram toda sua vida; no meio deles sentia-se feliz; nada lhe faltava: também nada mais ambicionava” (ALENCAR; José de, 2005, p.128). Contudo, com o desfecho da guerra com os Aimorés, Cecília compreendeu que estava só no mundo, não possuía mais tudo aquilo que antes ela acreditava ser a razão de seu viver, e a única coisa que lhe restava era seu nobre e fiel companheiro, Peri. Enquanto a moça e o indígena desciam o rio a fim de chegar à tribo, Cecília tomou a maior decisão de sua vida, cujas consequências definiriam seus dias a partir dali. A moça pensou a respeito de seu futuro em relação ao seu passado, relembando todos os doces momentos que havia vivido desde então.

Refletiu sobre sua existência e sua posição no mundo, e descobriu que o mundo em que vivia “era muito maior que o seu quarto” (RENY, 2000)

Segundo a teórica feminista Simone de Beauvoir:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (BEAUVOIR, S. 1980).

Nesse contexto, pode-se afirmar que Cecília transformou-se durante o sofrimento que passava. Ela fora criada por uma família em condições patriarcais e machistas, onde seu pai, D. Antônio de Mariz, claramente exercia a função de chefe da família. A partir do momento em que Cecília se reconecta consigo mesma e reflete sobre o que realmente quer para si, desperta para a vida, para a liberdade e para a plenitude de sua existência.

Toda a sua vida estava mudada: a desgraça tinha operado essa revolução repentina, e um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da mulher. Em torno dela tudo se ressentia dessa mudança; as cores tinham tons harmoniosos, o ar perfumes inebriantes, a luz reflexos aveludados, que seus sentidos não conheciam. (ALENCAR; José de, 2005, p. 304)

E então, movida por uma mistura de intensos sentimentos dentro de si, decidiu que passaria o resto de seus dias junto de Peri, nas imensas florestas brasileiras.

José de Alencar, ao escrever esse romance, trouxe consigo não somente uma inédita literatura para o Brasil, mas também um grande avanço em alguns aspectos sociais. O principal deles foi ter falado sobre um índio - embora idealizado - em pleno século XIX, sendo que até hoje a figura desse povo é escondida, omitida e mistificada. As obras de Alencar foram um grande passo para a literatura nacional, que abriram margem para outros escritores e conduziram o leitor a adotar alguma afeição pela própria pátria. Uma das principais características dessa fase do Romantismo foi a exaltação do amor pela nação e o enaltecimento de suas qualidades. Diante disso, torna-se um valor humano transmitido pela obra a capacidade de enxergar e valorizar os aspectos positivos da nação brasileira, principalmente em um momento como o atual, quando a crise política e socioeconômica assola todo o país.

Ao analisar a transformação que a sociedade do período teve até a contemporaneidade, atrela-se o pensamento errôneo e equivocado, de que ela tenha evoluído completamente. Apesar disso, é de fundamental importância que se tenha consciência dos diversos quesitos sociais nos quais houveram retrocessos ou estagnações. Aplicando esse contexto à obra, percebe-se que embora tenham ocorrido avanços para a literatura e um enorme passo para a cidadania e humanidade, não se exclui a repulsiva reprodução de aspectos racistas, étnicos, religiosos e sobretudo machistas e de desigualdade de gênero, tão presentes na sociedade atual.

A cinemática da Física comprova que uma roldana solta possui o dobro da capacidade de uma roldana fixa, quando se trata de dobrar um cabo.

Faz-se essa analogia à mulher. Quando presas e “fixas”, não conseguem exercer todo seu potencial, força e empoderamento. Talvez, o receio da sociedade patriarcal sejam as consequências de toda a capacidade de ascensão feminina, e para tanto, seria esse um motivo para tanta repressão à mulher e a persistência da supremacia masculina, que é tão violenta e prejudicial às relações humanas. O resultado disso é a incompreensão da necessidade de igualdade enquanto seres humanos, que deveriam possuir direitos iguais visto que possuem também, iguais capacidades.

É necessário que o termo “sororidade” entre tanto para o dicionário, quanto para a consciência feminina. Esse neologismo significa a união entre as mulheres, construída sobre a empatia umas com as outras e com o objetivo de alcançar anseios comuns a todas.

Portanto, por mais que existam de fato evoluções e grandes passos na obra, não se pode deixar passar despercebido ou dito como evolução tais retrocessos sociais relacionados ao machismo e a desigualdade de gênero.

REFERÊNCIAS

ALENCAR; J. 2005. *O Guarani*. São Paulo: Paulus.

BEAUVOIR, S. 1980. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. 1982. **A reprodução: Elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BUTLER, Judith. 2011. **Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: MACEDO, Ana Gabriela;

RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus.

KANT, I. 2008. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

TNT. 2003. O mundo é maior que o teu quarto. In: **TNT ao vivo** [CD]. Porto Alegre, BR.: Orbeat Music.

RIBEIRO, D. 2016. **Feminismo negro para um novo marco civilizatório**. Revista Internacional de Direitos Humanos. v.13, n.24.

CAPÍTULO 15

A IRONIA E O SUICÍDIO COMO FIGURAS DE LINGUAGEM NA LITERATURA E NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR

Data de aceite: 30/03/2021

André Luís de Araújo

<http://lattes.cnpq.br/2868576979298620>

RESUMO: A poética de Ana Cristina Cesar recoloca questões de direito. O direito às manifestações múltiplas e performáticas do corpo, da voz e do sexo, num primeiro momento, mas também discussões acerca do direito à vida e do direito à morte. O direito de dispor do que se tem, de dispor do que se é, na busca de seguir avançando, sempre em devir, sempre em movimento. Estamos, pois, num esforço de compreensão de relações irônicas em que a vida e a morte dialogam como faces de uma mesma moeda. O que nos importa analisar é a subjetividade literária, antes de tudo, e a construção de seus dispositivos e mecanismos de subjetivação.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; Suicídio; Ana Cristina Cesar.

IRONY AND SUICIDE AS FIGURES OF SPEECH IN ANA CRISTINA CESAR'S LITERATURE AND POETICS

ABSTRACT: Ana Cristina Cesar's poetics raises questions of law. The right to multiple and performative manifestations of body, voice and sex, at first, but also discussions about the right to life and the right to death. The right to dispose of what one has, to dispose of what one is, seeking to keep moving, always becoming, always moving. We are, therefore, in an effort to

understand ironic relationships in which life and death dialogue as sides of the same coin. What matters to us is to analyze literary subjectivity, first of all, and the construction of its devices and mechanisms of subjectivation.

KEYWORDS: Irony; Suicide; Ana Cristina Cesar.

LA IRONÍA Y EL SUICIDIO COMO FIGURAS DE LENGUAJE EN LA LITERATURA Y EN LA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR

RESUMEN: La poética de Ana Cristina Cesar recoloca cuestiones de derecho. El derecho a las manifestaciones múltiples y performativas del cuerpo, de la voz y del sexo, en un primer momento, pero también discusiones acerca del derecho a la vida y el derecho a la muerte. El derecho de disponer de lo que tenemos, de lo que somos, en búsqueda de seguir avanzando, siempre en devenir, siempre en movimiento. Estamos, pues, en un esfuerzo de comprensión de relaciones irónicas en las que la vida y la muerte dialogan como caras de una misma moneda. Lo que nos importa analizar es la subjetividad literaria, ante todo, y la construcción de sus dispositivos y mecanismos de subjetivación.

PALAVRAS-CHAVE: Ironía; Suicidio; Ana Cristina Cesar.

INTRODUÇÃO

O psicanalista Christian Ingo Lenz Dunker, professor titular do Instituto de Psicologia da USP, afirmou, na Revista Continente, de setembro de 2018, que compreender a poética

de uma autora como Sylvia Plath é, antes de tudo, entender que o que torna o seu suicídio tão trágico é a forma como ela criou, com sua obra, uma mensagem que é, ao mesmo tempo, causa para viver e para morrer, dignamente. O mesmo se pode dizer da brasileira Ana Cristina Cesar. Ambas nutriram-se da própria morte e construíram com ela o sentido da vida.

São escritas em vias de transgressão. Promovem o instante em que a linguagem mostra o real parentesco entre escrita e morte, como salienta Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (1987). A carta poética deixada por Sylvia Plath evidencia isso: “A mulher está perfeita/ Seu corpo/ Morto enverga o sorriso de completude, A ilusão de necessidade”. Tanto a autora norte-americana como a brasileira Ana Cristina Cesar criam parâmetros para naturalizar a morte, mantendo-a no círculo da existência como um direito, como um acontecimento a mais. “ela quis/ queria me matar/ quererá ainda, querida?” (CESAR, 2002, p. 61).

A obra poética dessas mulheres instiga e eleva até as últimas consequências os questionamentos aterradores da existência humana. Por outro lado, tomar a obra de qualquer uma delas apenas sob o ângulo de visão do suicídio biográfico das autoras empobrece sobremaneira a discussão e pouco ou nada tem a ver com a figura do suicídio literário proposta nesta reflexão. Afinal, por mediações da linguagem, pode haver dispositivos e modos de subjetivação postos em jogo, como bem pontua Michel Foucault em suas análises literárias; ou a criação de personagens conceituais, como se vê na ótica dos *intercessores*, de Gilles Deleuze (1992)¹. Isto é: há outras forças e movimentos mais interessantes para analisar e reconstituir no embate da construção poético-filosófica, a buscar coincidências meramente biográficas. “Não sou idêntica a mim mesma/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista/ não sou divina, não tenho causa/ não tenho razão de ser e nem finalidade própria:/ sou a própria lógica circundante”. (CESAR, 1985, p. 59).

As reflexões teóricas sobre a consciência de um eu-lírico dotado de um corpo em devir e de uma voz que se vai silenciando em meio ao caos existencial, em Ana Cristina Cesar, por exemplo, permitirão que o estudo da ironia e do suicídio, como figuras literárias por excelência, para o âmbito desta reflexão, articule os pontos obscuros desse processo que se apoia no referencial literário. O gesto em busca de liberação da poeta ao escrever questiona, pois não se é fraco porque se morre; ao contrário, o movimento da despossessão inaugurado no espaço-tempo abertos pela morte, segundo Blanchot (1987), despoja-nos das coisas e de nós próprios, torna-nos leves, onde já não estamos mais abrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar e tempo onde nada nos retém.

1 Deleuze (1992), em seu texto *Os intercessores*, refere-se ao cineasta canadense Charles Perrault, referendando a necessidade de se constituir um processo fabulatório a partir de dois ou mais interlocutores. Forma-se um discurso de minoria, a dois ou em vários, mas não se fala sozinho, sob pena de parecer um intelectual diletante, reproduzindo a discursividade do senhor ou do colonizador. Capta-se o movimento que daí se origina e se constitui uma possibilidade, escapando ao pré-estabelecido.

A IRONIA DA EXISTÊNCIA

Se a ironia se apresenta sob uma categoria existencial, a metáfora e a metonímia constituem o instrumento mental a seu serviço. É mais fácil despertar um sentimento em linguagem indireta que falando diretamente, pois seu uso possui um tom intencional consciente e arraigado e perfaz uma necessidade linguística. A metáfora e a metonímia são, portanto, inevitáveis e se alojam entre os elementos estruturadores do sentido do discurso. Suprimi-las seria suprimir a linguagem; entretanto, sendo elas a condição necessária da linguagem, não são condição suficiente, uma vez que se necessita do sentido articulado por elas, para que o sistema de signos não seja uma matemática de signos formais pura e simplesmente.

Nessa perspectiva, como o ser humano é um ser de linguagem, o homem tem necessidade de comunicar-se e o faz indiretamente e com rodeios, conforme defende José Luis Ramírez, em conferência intitulada *La ironía de la existencia como existencia de la ironía*. Para o autor, toda objetividade é alienação e só podemos afirmar o que vemos porque aprendemos a ver nas impressões sensíveis o que os objetos ou realidades nos produzem. Consequentemente, todo conhecimento humano é cultura, interpretação, desvio, manipulação de sentido: ironia.

O homem se faz homem dentro de uma comunidade humana desenvolvendo-se a partir do corpo e da linguagem. Com eles, o ser humano lança mão de sua precariedade para ultrapassar o impossível e o renunciável, arremetendo contra os limites da linguagem e do corpóreo. Kirkegaard, em seus escritos iniciais sobre a ironia, datados de 1841, diria que, em sentido restrito, não nos é possível falar absolutamente de nada, nem sequer dos fatos do mundo objetivo; no entanto, nossa condição humana consiste em nos ver forçados a fazer o impossível, a transformar em possibilidade o que em princípio se apresenta como necessidade.

O sentimento trágico da vida é, desse modo, explicitado pela ironia kierkegaardiana. Para o filósofo, a subjetividade se constitui como uma articulação paradoxal entre o finito e o infinito, o transcendente e o contingente. A ironia supõe a exigência existencial de conjugar duas realidades incomensuráveis. O ser humano só pode consumir sua humanidade assumindo o paradoxo de sua existência.

O sentido, a linguagem, a ironia não são produtos em si, mas a força que produz vitalidades. Dizer que a linguagem são as palavras, que o sentido é a essência independente e objetiva das coisas e que a ironia é a expressão do sentido desviado e subentendido são formas secundárias e derivadas de falar, puro desvio metonímico. As palavras não são propriamente a linguagem, mas a materialidade de sua atividade expressiva, sendo as expressões linguísticas o resultado dessa atividade. O sentido é propriamente o ato de iluminação que o homem dá às coisas para fazê-las participar do mundo humano. E a frase de sentido tergiversado ou final trágico não é propriamente a ironia, mas o testemunho,

respectivamente linguístico e histórico, de que a existência humana é uma ponte estendida sobre um abismo difícil de franquear.

Assim, com o material das palavras, o homem constrói um mundo de instituições e de relações. A ironia começa a ser percebida, então, como a tensão de um ser que é ao mesmo tempo corpo e espírito, infinitude e contingência. Essa tensão trata de dar sentido ao mundo material, a partir do corporal, como expressão do sentido do mundo gerado na história individual de cada ser.

A ironia da existência humana está irremediavelmente ancorada em um paradoxo e vemo-nos compelidos a utilizar categorias materiais e finitas como signo de algo que, muitas vezes, ultrapassa-nos. O ser humano encontra e escolhe, assim, no mundo e na linguagem, a forma de expressão que vai realizar o sentido de sua própria existência.

Nesse sentido, ser homem ou ser mulher supõe pertencer a uma comunidade de sentido que nos faça entender e crer, interpretar, ainda que falemos por desvios. A ironia não consiste, pois, simplesmente na incompatibilidade entre o transcendente e o finito, tampouco na incongruência entre uma atividade espiritual e um mundo de coisas materiais; a ironia é a base da linguagem mesma, pelo simples fato de que cada ato de expressão se realiza ante uma situação totalmente nova e única.

Ramírez comenta que somente uma linguagem que criasse suas palavras para cada situação concreta seria capaz de expressar sentidos diretamente. Entretanto, por isso mesmo, deixaria de ser linguagem, já que um signo que se esgota em um único uso e não tenha a capacidade de ser usado repetidas vezes não pode ser reconhecido como signo.

O ser humano, por sua vez, deparando-se com variadas situações, procura encontrar possibilidades inusitadas dos instrumentos com os quais maneja, sejam eles: linguísticos, corpóreos, visuais, vocais..., para vestir e recheiar os contextos com seu espírito criador, sabendo que se encaminha para a morte e que aí, sim, reside a maior das ironias: a ironia da existência que atinge sua negação, para alcançar seu sentido.

Dessa longa exposição, baseada em *O conceito de ironia*, de Kierkegaard, apoiando-nos, ainda, em José Luis Ramírez, depreende-se que o nosso objetivo terá sido cumprido se nos ativermos ao fato de que a poética de Ana Cristina Cesar encontra aí um terreno fértil, pois lança mão da relação corpo/voz – indumentária da ironia – com suas pretensões de verdade.

Minha boca também
está seca
deste ar seco do planalto
bebemos litros d'água
Brasília está tombada
iluminada

como o mundo real
pouso a mão no teu peito
mapa de navegação
desta varanda
hoje sou eu que
estou te livrando
da verdade

(CESAR, 2002, p. 59).

A verdade vai sendo desconstruída, porque também ela se articula nessa linha tênue que percorre o tecido literário e participa do jogo, às vezes desarticulado, mas, nem por isso, vazio de sentidos, proposto pela linguagem. De tal modo que da existência da ironia à ironia da existência é um passo. Itinerário cumprido a cada vez que a autora faz a vida voltar sobre si mesma e inaugura e abre seu espaço de enunciação; falar da morte é naturalizar em si os acontecimentos da própria vida: “Querida falar da morte/ e sua juventude me afagava./ Uma estabanada, alvíssima,/ um palito. Entre dentes/ não maldizia a distração/ elétrica, beleza ossuda/ al mare. Afogava-me”. (CESAR, 2002, p. 77).

A POESIA PODE ME ESPERAR?

Ana Cristina enche-nos de perguntas: será que haverá tempo? Será que as categorias de temporalidade vão dar conta de uma ocorrência anacrônica, de tão intensa? A pergunta parece soar como um resgate. Resgate da própria impossibilidade de se fixar, de permitir um confinamento. Haverá um momento em que a poesia acompanhará o ritmo da subjetividade e se produzirá uma sincronia, um rearranjo do caos? Ou quando isso acontecer estaremos próximos do fim? Fim de quê se há sempre um ponto final que se converte em início: devir?! “Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do peso do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos”. (CESAR, 1985, p. 192).

É sob essa perspectiva que a poesia de Ana Cristina quer trabalhar nas questões de morte e na produção de um suicídio literário evidente. É de Blanchot que vem a advertência:

[...] não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso que ninguém entende ou não comove ninguém. (BLANCHOT, 1987, p. 87).

O corpo que sobe e as rédeas assumidas para a ordenação do caos convertem-se

nos primeiros sinais de uma subjetividade que permanece inelutavelmente sóbria diante da morte. Não há controle perdido, não há nada contido. Há uma afirmação contundente de que se opta por assumir uma existência marcada pela presença da consciência ardente do desejo de ser e continuar sendo muito além da barreira: vida-morte.

ENQUANTO

Que dentadas tão pragmáticas.

Moscas não existem.

O à toa de hoje, de ontem,

não

existe.

Só sou se sendo sou sido

Que espiadelas cancerosas.

Que que que sem inteiro.

Acintosos passos em direção a outros passos.

De grau em degrau,

relativos nos engolimos como sopa.

Ó costelas de minh alma

acastelai-vos na quarentena de munições,

mil lições arcaicas.

Reis, coisas e cães,

uma novíssima muralha vos espera.

(CESAR, 1985, p. 56).

[...] Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça. (CESAR, 2002, p. 57).

Escrever, então, é estar apto a morrer, de grau em degrau, entre espiadelas cancerosas, em quarentena, dando de cara com a muralha que espera. Mas é também fazer misérias nos caminhos do conhecer, é estar doente de tanta estupidez, é esperar ardentemente que alguma coisa divina aconteça. E é ainda buscar saídas justamente onde pareciam terminar os caminhos. Uma saída de vida? Uma saída da vida? A saída da vida? A saída de vida?

Parece que há uma saída exatamente aqui onde eu pensava que todos os caminhos terminavam. Uma saída de vida. Em pequenos passos, apesar da

batucada. Parece querer deixar rastros. Oh yea parece deixar. Agora que você chegou não preciso mais me roubar. E como farei com os versos que escrevi? (CESAR, 1985, p. 178).

Não está morrendo, doçura.

Assim como eu disse: daqui a dez anos estarei de volta.

Certeza de que um dia nos reencontramos.

Doçura, não está morrendo.

Barca, engalanada adernando,

mas fixa: doçura, não afoga.

(Ibidem, p. 179).

Como se vê, analisar a poesia de Ana Cristina não é tarefa fácil, pois há uma eclosão de sentidos. As coisas parecem mudar, à página seguinte, e há um jogo polifônico que aponta, de fato, para diversas possibilidades, mas, de algum modo, há uma saída de vida. Afinal, na sequência, nada acabou e ninguém está morrendo, pois daqui a dez anos se estará de volta, visto que existe *a certeza de que um dia nos reencontramos...*

A leitura da obra poética de Ana Cristina Cesar deixa entrever, assim, um pouco do que falava Blanchot quando dizia que a própria obra é uma experiência de morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à Obra e, pela obra, à morte, com quem se estabelece uma relação de liberdade. A relação de liberdade criada pela autora em seus poemas revela-se clara a cada novo sentido abstraído de suas construções. Ver a vida ou ver a morte em seus escritos faz parte do mesmo exercício de alguém que seguramente vai enganar-se se quiser fechar suas leituras com apenas uma das possibilidades.

Assim, a autora não se priva da morte em seus poemas. Ela sabe que não se privar da morte é o caminho mais curto do homem a si mesmo, é a manifestação máxima de sua insubordinação. Se se morre livremente, o homem experimenta e prova a si mesmo sua liberdade. Não existe a pretensão de dominá-la, mas de afirmar-se diante dela, demonstrar a sobriedade na hora das grandes agonias.

Por isso, morrer bem significa morrer com decência, afirma Blanchot, coerente consigo mesmo e no respeito dos vivos. Morrer bem é morrer em sua própria vida, voltado para ela, e essa boa morte indica mais delicadeza para com o mundo do que deferência pela profundidade do abismo. Afinal, “As horas fundamentais já nos visitaram” (CESAR, 1985, p. 133) – esse é o aviso que dá a poeta àqueles que continuam buscando no lugar errado a epifania, o grande momento, ou até o cataclismo. Não há mudanças tão drásticas de natureza, o que se pretende compreender é a afirmação da vida na própria morte.

Por isso, inquirir se a vida é possível não é a melhor pergunta, já que a figura do suicídio não aparece para pôr em xeque a vida. Ao contrário, o eu-lírico que se mata está ligado à esperança, a esperança de acabar; a esperança revela o desejo de começar, de

encontrar ainda o começo no fim, de inaugurar aí uma significação que é questionada, também, no momento em que se morre.

O momento, portanto, é de espera, não de desespero. Conforme continua Blanchot, quem desespera não pode esperar morrer nem voluntária nem naturalmente: falta-lhe tempo, falta-lhe o presente onde teria de apoiar-se para morrer. A poética suicida é, assim, a grande afirmadora do presente, do instante absoluto, o único que triunfará, que não passará e não será ultrapassado, a apoteose, a fagulha, a centelha dos místicos, a afirmação excepcional que escapa aos limites da premeditação. É o desejo mais forte de querer que o futuro seja sem segredo, tornado claro e legível, para que deixe de ter essa face obscura e indecifrável. Assim, não se pode escrever se a morte não se inscrever.

FAGULHA

Abri curiosa

o céu.

Assim, afastando de leve as cortinas.

Eu queria rir, chorar,

ou pelo menos sorrir

com a mesma leveza com

que os ares me beijavam.

Eu queria entrar,

coração ante coração,

inteiriça,

ou pelo menos mover-me um pouco,

com aquela parcimônia que caracterizava

as agitações me chamando.

Eu queria até mesmo

saber ver,

e num movimento redondo

como as ondas

que me circundavam, invisíveis,

abraçar com as retinas

cada pedacinho de matéria viva.

Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava.

Eu queria
apanhar uma braçada
do infinito em luz que a mim se misturava.

Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio.

Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las.

Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal.

(CESAR, 1985, p. 41).

Esse desejo e essa curiosidade de abrir de leve o céu e suas cortinas inauguram um espaço para falar da vida e da morte. Trazem à tona a consciência de que a matéria viva é perecível e, na impossibilidade de manter descerradas as cortinas, virando tudo pelo avesso, numa experiência mortal, descobre-se que, entre as coisas que são perecíveis, a subjetividade é a mais perecível delas. É, portanto, nessa fagulha, precisamente nesse espaço aberto para a discussão da morte e, conseqüentemente do suicídio como figura de leitura desse evento, que a autora transfigura seu corpo e sua voz, sua sexualidade, para estabelecer sua fala num ponto em que a palavra tem necessidade de acontecer para repercutir e ser compreendida. No dizer de Blanchot:

[...] é preciso partir, não mais das coisas a fim de tornar possível a abordagem da morte verdadeira, mas da profundidade da morte para me debruçar sobre a intimidade das coisas, para "vê-las" verdadeiramente, com o olhar desinteressado daquela que não se retém a si mesma, que não pode dizer "Eu" [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 153).

Apreciar o mundo é, então, debruçar-se sobre a intimidade das coisas para aprender a vê-las com outro olhar, uma visão mais desinteressada. É a arte de partir, um aprender a morrer que introduz na vida o êxtase, tornando possível a abordagem da morte verdadeira. As coisas se oferecem, assim, na fecundidade inesgotável de seus sentidos, que a nossa visão habitualmente ignora. Nessa perspectiva, como bem diria Rilke, não existe uma coisa na qual eu não me encontre, pois não é só a minha voz que canta: tudo ressoa.

Aquele que canta entrega-se, assim, totalmente ao jogo, compreendendo que enquanto fala pode desaparecer completamente. Tudo isso constitui a profundidade de um mesmo movimento: aproximando-se ou distanciando-se, a iminência da morte dissipa as seguranças entregando o ser a um espaço ilimitado, aberto ao mundo. Abertos ao mundo, o poema, o poeta e sua subjetividade encontram-se expostos sem reservas. O mundo, as coisas e o ser incessantemente transformados desde o interior configuram um movimento, aparentemente tranquilo e suave, que exige o abandono de toda a segurança exterior, sob os riscos de recomeçar, ininterruptamente, transformando a morte em uma tarefa sem fim.

Naturalizar a morte é, assim, um ponto forte para Ana Cristina. Pensar, escrever, agir implicam, conseqüentemente, a aprovação da vida na própria morte, como afirmaria Bataille (Cf. MORAES, 2002). Nesse fazer poético, a morte é signo da vida, abertura ao ilimitado. Vemos, pois, irromper uma subjetividade que aprendeu a viver na experiência da catástrofe, dando nova medida ao ser humano: do fundo de nossa ignorância animal pode nascer uma sensibilidade soberana que permita vislumbrar o extremo do possível no qual nada conta além do instante vivido. Despossuído de tudo, o ser poético torna-se, enfim, uma presença silenciosa que nenhum poder pode suprimir. É a vida e a morte comunicando-se para continuar sendo, indefinidamente, uma na outra.

QUARTETOS

Desdenho os teus passos

Retórica triste:

Sorriso e na alma

De ti nada existe

Eu morro e remorro

Na vida que passa

Eu ouço teus passos

Compasso infernal

Nasci para a vida

De morte vivi

Mas tudo se acaba

Silêncio. Morri.

(CESAR, 1985, p. 28).

A autora reverbera: “nasci para a vida/ de morte vivi”. Essa relação ressalta que não há um ponto tão contraditório como se pensava entre vida e morte, tampouco o que se exige é a conciliação pacífica de contrários. O que se nota é o devir, o fluxo que trabalha e jamais se extingue ou entra em repouso, nunca se fixa numa imagem ou num estágio acabados, mas promove leituras, instiga comportamentos. Onde há vida e onde há morte?

Nesse movimento, vida e morte encontram-se num princípio de tensão: “morro e remorro na vida que passa”. A autora explora, então, esse vasto campo em que as determinações contraditórias figuravam como o transtorno periódico para a existência dos homens, afirmando a instabilidade como forma de se apresentar uma reflexão: refazer o homem desrealizando-o, afim com a ideia de Bataille (Cf. MORAES, 2002), que diz que tudo exige em nós que a morte nos devaste.

Sua poética trabalha numa perspectiva corporal, carnal, visceral, ao mesmo tempo fina e sofisticada. Seus corpos inúmeros (matéria, voz, palavra, sexo, ironia...) inauguram espaços na linguagem e sua estética promove o questionamento da corporalidade, da noção de limites, das inquietudes. Não expõe meramente o corpo, a voz, o sexo, a morte; fala de nossas falências, de nosso padecer; disseca nossas experiências: decifra os gozos e as misérias através do sentimento, da devastação.

Leva a cabo a formulação de um erotismo que nomeia em alta voz o silencioso exercício cotidiano de saber viver morrendo e naturalizando o corpo, quando enfrenta o sangue sem estar ferida, quando dilacera as relações unívocas de sexo e reprodução. É a semiótica do corpo e seus humores, locus de enfrentamento com a paixão, a dor, o imaterial sem eufemismos. De forma direta e honesta, Ana Cristina dispara com seu discurso a flecha que a uns faz morrer e a outros reconduz à vida, incitando-nos a continuar seu devir, já que onde parecia concluir podemos começar nós: calçar-lhe as luvas e prosseguir!

SETE CHAVES

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história
passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate
incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me
aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou
tocada pelo fogo. Mais um román à clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio
silencioso e origem que não confesso – como quem apaga
seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o
ponto e as luvas.

(CESAR, 2002, p. 40).

Revela-se, pouco a pouco, uma grande história passional. Coração bate acelerado com mais um romance e uma história tocada pelo fogo. Não há respostas para algo tão novo, ainda que não seja dama nem mulher moderna. Não se conhece o interlocutor, mas é dessa relação que nascem seus versos e tamanha intimidade, de uma festa silenciosa de origem inconfessa. Passa o ponto sem constrangimentos. Retira-se e nos deixa calçar suas luvas. Convida-nos a mesma experiência.

A ausência liga-se, em Mallarmé, à subitaneidade do instante. Um instante, brilha a pureza do ser no momento em que tudo recai no nada. Um instante, a ausência universal faz-se pura presença e quando tudo desaparece, o desaparecimento aparece, é a pura claridade aparente, o ponto único onde existe luz algures na escuridão e dia de noite. (BLANCHOT, 1987, p. 158).

Subitamente brilha o ser no momento da ausência. Pura presença quando tudo desaparece e nos faz repensar a um só tempo toda a nossa existência a partir de coisas simples, de folhas brancas e limpas à nossa espera, de uma cama arrumada e de uma vida inteira por fazer, de instantes mudos, mas convidativos, gradativos.

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

Tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

Tenho uma vida branca
e limpa à minha espera:

(CESAR, 1985, p. 48).

A alvura da folha, da cama e da vida – limpas e à espera, convites mudos – constitui espaço aberto para relações novas e puras. Insiste-se na consciência e na espera, bem como na provocação. São chamados que instigam a escrever, a começar uma relação

ou a dar-se um tempo de repouso e de descanso, bem como a toda uma reconfiguração da história e da vida mesma por fazer e reordenar. Há uma liberdade aterradora: uma folha, uma cama e uma vida brancas e limpas à espera – mudo convite. Discreto convite à liberdade, poder de continuar avançando livremente. Entre as grandes agonias, a possibilidade do prazer branco e mudo. A autora dá o tom de todas as cores no branco e de todas as vozes na mudez.

Nada disfarça o apuro do amor.
Um carro em ré. Memória da água em movimento. Beijo.
Gosto particular da tua boca. Último trem subindo ao
céu.
Aguço o ouvido.
Os aparelhos que só fazem som ocupam o lugar
clandestino da felicidade.
Preciso me atar ao velame com as próprias mãos.
Sirgar.
Daqui ao fundo do horto florestal ouço coisas que
nunca ouvi, pássaros que gemem.

(Ibidem, p. 194).

Mas nada disfarça o apuro do amor. Assim, numa ré, num flash back, as lembranças da vida em retrospecto: o Rio, que nunca é o mesmo em que se banha – suas águas estão em movimento contínuo (devir?); o jornal em que se trabalhou, que acena com um “Beijo” apaixonado – gosto particular do beijo da pessoa amada; a última partida; os sentidos aguçados (diante da morte?); o som agudo dos aparelhos que ainda sinalizam o coração (lugar clandestino da felicidade?); “Ulisses” atado ao velame para sobreviver à sedução do Canto das Sereias; as despedidas, o horto, os gemidos, o sofrimento.

A sobreposição imagética anuncia um turbilhão de emoções. Será o enfrentamento com a morte? Rapidamente acorrem à memória cenas e fatos da vida num movimento que, de tão intenso, beira à alucinação. Tudo a um só tempo: sirgar! Bater em retirada, sair de cena, ser levado, exilar-se, ouvindo coisas que nunca se ouviu.

A ponto de partir, diz que os olhos sorriem na distância, no poema seguinte; pede, ainda, que não haja choro, no próximo, citando, também, Emily Dickinson; reitera que a espere, no subsequente; termina os relatos com “cartas-diário”, aparentemente do CTI de um hospital. Assim, de poema em poema, a autora parece (d)escrever os últimos dias de alguém que continua acreditando que haverá tempo para novas descobertas cada vez que se ousar com a própria vida: este é o seu testemunho!

A ponto de/ partir, já sei/ que nossos olhos/ sorriam para sempre/ na distância./ Parece pouco?/ Chão de sal grosso e ouro que se racha./ A ponto de partir, já sei que/ nossos olhos sorriem na distância./ Lentes escuríssimas sob os pilotis. (Ibidem, p. 195).

Estou sirgando, mas/ o velame foge./ Te digo: não chores não./ Aqui é mais calmo, é suave ardor/ que se pode namorar à distância./ Não é teu corpo./ É a possibilidade da sombra./ Que se recorta e recobre./ Eles se desencaminham./ mas não se pode fazer por menos./ Querida, lembra nossas soluções?/ Nossas bandeiras levantadas?/ O verão?/ O recorte dos ritmos, intacto?/ É para você que escrevo, é para/ você./ “My life closed twice before its close” Emily Dickinson. (Ibidem, p. 196).

Volto para você./ Sempre estive aqui,/ nunca me afastei do ouro de Itabira./ A mulher barbada me espia com olhos de Lúcifer./ Fala em Kardec, e eu me reviro em agonia:/ já não, agora não,/ a água ainda não está no ponto./ Me espere. (Ibidem, p. 197).

CONCLUSÃO

A poética de Ana Cristina Cesar recoloca questões de direito. O direito às manifestações múltiplas e performáticas do corpo, da voz e do sexo, num primeiro momento, mas também discussões acerca do direito à vida e do direito à morte. O direito de dispor do que se tem, de dispor do que se é, na busca de seguir avançando, sempre em devir, sempre em movimento.

Nesse sentido, o suicídio, como mais uma figura de análise para os estudos literários, emerge com força na tentativa de compreensão das escolhas feitas pela subjetividade inscrita em seus poemas. “Angústia é fala entupida” (CESAR, 1985, p. 138) – dirá um dos seus poemas – talvez por isso, ficamos com a impressão tocante de infelicidade angustiada e intolerável, em um primeiro momento, para, em seguida, despertarmos para o uso incondicional do direito de se dispor ou indispor livremente do que quer que seja.

Não se trata, assim, de um ato inconsequente que pudesse dizer: agora vão me levar a sério. Não estamos querendo validar espontaneamente nosso argumento ao dizer que a radicalidade da escolha suicida funciona, para nós, como garantia da qualidade dos textos. Tampouco estamos no terreno da apologia ao suicídio. Estamos, sim, num esforço de compreensão de relações irônicas em que a vida e a morte dialogam como faces de uma mesma moeda.

Além disso, a figura do suicídio literário, aqui exposto, teve como cuidado principal evitar o campo da coincidência biográfica, uma vez que só aparentemente os textos de Ana Cristina nos fazem revelações entre o sujeito biográfico e o sujeito dos poemas e dos diários. Não fizemos transposição de pessoa real para imagem construída. Uma já se encontra refratada na outra e, nessa fusão de facetas, não há centro ou miolo a ser revelado. A advertência vem da própria poesia: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina

na mão” (CESAR, 2002, p. 128).

É preciso, ainda, ajustar o foco e não se esquecer da luva! Afinal, se há um ser representado num texto que se pode dizer autobiográfico, sua identidade é formada tanto pelas mediações da linguagem e da escrita literária quanto pela personalidade do autor, que é, ela mesma, também, uma representação conceitual, como afirma Ana Cláudia Coutinho Viegas em seu livro *Bliss & Blue: segredos de Ana C.* (1998). Calçando e descalçando as luvas, escrevendo ou inscrevendo-se, o que nos importa analisar é a subjetividade literária, antes de tudo, e a construção de seus dispositivos e mecanismos de subjetivação.

Certamente, a questão mais importante não emana dos poemas de Ana Cristina, de suas obras, de sua liberdade e autenticidade ao escrever, uma vez que seu texto vem crescendo brutalmente, sobretudo depois de sua morte. A questão mais relevante emerge de nossa relação com o suicídio e com a temática da morte, mais precisamente, de nossa relação com nossas questões existenciais. Portanto, mais que procurar explicações para o ato suicida pela via literária ou descrições patológicas de uma subjetividade, na confusão ou na facilidade de correspondências ingenuamente biográficas, cabe a pergunta: que problemática autoras como Ana Cristina Cesar ou Sylvia Plath, entre outras, levantam sobre a qualidade de nossas vidas e sobre questões de direito?

Coloquemos, assim, a questão em perspectiva, pois o sofrimento e a incompreensão do ato suicida já é muito exigente, dado que pode atestar o nosso fracasso ou evidenciar a nossa impotência, bem como dificuldades de perdão que questionam nosso jeito próprio de ser e de viver. Aproveitemos para reconhecer a dignidade ética dos sujeitos, a sua coragem ou a sua covardia extrema, sem julgamentos, ponderando bem nossa disposição para o acolhimento e para o respeito pelo sofrimento de tantas pessoas. Não coloquemos na morte o peso que ratifica ou não a qualidade de uma vida.

Com Ana Cristina Cesar, vimos que morte e vida são faces de uma mesma moeda, aquela com que se paga o preço de se arriscar a resgatar o humano no humano. É viver ora uma face, ora outra, tentando acertar e reorganizar o caos. Com ela, esperamos que tenhamos aprendido a ousar e a ir adiante, não como quem persegue cegamente seus passos, mas como quem constrói seu próprio caminho. Assim, pelas margens, vamos encontrando seus poemas que sinalizam seu itinerário e suas descobertas e os testemunhos de quem a conheceu e via em seus olhos a imensa vontade de acertar...

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e Dispersos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Últimas palavras. In: **Continente**. Setembro 2018.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RAMÍREZ, José Luis. **La existencia de la ironía como ironía de la existencia**. In: SEMINARIO DE ANTROPOLOGÍA DE LA CONDUCTA, Universidad de Verano, San Roque, Cádiz, 1992.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. **Bliss & Blue: segredos de Ana C.** São Paulo: Annablume, 1998.

CAPÍTULO 16

O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NEGRA NAS PERSONAGENS PECOLA DE “O OLHO MAIS AZUL” E IFEMELU EM “AMERICANAH”

Data de aceite: 30/03/2021

Bianca de Carvalho Lopes Barros

Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE)

RESUMO: O presente estudo visa a análise da influência da noção de pertencimento na construção das identidades femininas negras das protagonistas dos livros “Americanah” e “O Olho Mais Azul”. Para isso, partiremos da perspectiva de Stuart Hall (2006) sobre o sujeito pós-moderno e da identidade característica desta condição. Nos apoiaremos também nas discussões acerca do feminismo interseccional de Crenshaw (1991) por conjugarem espaços significativos para a construção da subjetividade feminina negra, bem como conceitos dos estudos pós-coloniais a respeito da subjetividade, da noção de subalterno e o silenciamento desse grupo, esses últimos na perspectiva de Spivak (1985). Por fim, utilizaremos a noção de “lugar de fala” sob a ótica de Djamila Ribeiro (2017) por entender que o lugar do qual falam as autoras dos livros legitima as vozes que são dadas as suas personagens. Percebemos que os espaços de interseccionalidade dentro dos quais estão inseridas as personagens contribuem significativamente para a construção de sentimento de não-pertencimento e, por consequência, para a constituição de identidades feminina e negra fragmentadas. Tais subjetividades correspondem a identidade plástica, fluida e não fixa, as quais propõe Hall, acompanhando as mudanças estruturais sociais de nossa época.

PALAVRAS - CHAVE: Pertencimento. Identidade feminina negra. Silenciamento. Interseccionalidade.

ABSTRACT: The present study aims to analyze the influence of the notion of belonging in the construction of black female identities of the main characters in the novels "Americanah" and "The Bluest Eye". For the analysis, Stuart Hall's (2006) perspective on the post-modern subject and the characteristic identity of such context will be used. Also as support for the analysis are the discussions of Crenshaw (1991) on intersectional feminism due to the understanding of them creating meaningful spaces for the establishment of black female subjectivity, as well as post-colonial studies' concepts regarding subjectivity, the subaltern and his or her silencing, the latter based on Spivak (1985). Finally, Djamila Ribeiro's (2017) idea of "place of speech" will be added to analysis given that the place from where the authors speak legitimates the voices of their characters. It can be noted that the intersectionality spaces in which the main characters are inserted contribute significantly to the construction of their non-belonging feeling and, by consequence, to the constitution of fragmented feminine and black identities. Such subjectivities are correlated to the plastic, fluid and non-fixed identity proposed by Hall and follow the structural social changes of our time.

KEYWORDS: Belonging. Black female identity. Silencing. Intersectionality.

INTRODUÇÃO

O processo de globalização que caracteriza fortemente os tempos modernos, tem inúmeras implicações nas relações econômicas, políticas, sociais e culturais. A modernidade, fruto desse processo, provoca mudanças quanto a produção, a distribuição e o compartilhamento de informações além de deslocar os limites de noções fixas (paradigmas), reconfigurar os espaços e as relações sociais e, reduzir, ao menos em tese, as distâncias entre os indivíduos.

Nesse contexto de mudança, muitas discussões são propostas nos mais diferentes âmbitos sociais a respeito dos paradigmas que orientam a vida em sociedade. Elementos culturais passam a se relacionar de maneira tensa e antagônica em espaços de entremeio ou de fronteira, dando origem a novas formas culturais (WALTER, 2015, p.8) e ressignificando paradigmas essenciais como os de cultura e identidade.

Em meio a tais espaços de entremeio, a Literatura se constitui enquanto esse espaço de possibilidade dialógica entre os elementos culturais e os paradigmas sociais por disponibilizar aspectos da vida diária (WALTER, 2015, p.3). Muitos dos debates gerados têm como principal pauta a configuração de identidade de um determinado grupo. Tal conceito, deixa de ser entendido como fixo e estável e estabelecido a partir da interação social para ser compreendido como algo fluído, elástico, plural e maleável (HALL, 1995, p.11).

Os debates envolvendo a questão racial, a comunidade negra e os múltiplos sistemas que a oprime em diversas localidades e culturas tem ganhado maior visibilidade neste cenário. Em particular, os debates sobre a questão feminina negra e os espaços de interseccionalidade que, de acordo com Crenshaw (1991), convergem os sistemas de raça e gênero para oprimir socialmente as mulheres negras têm seu espaço e sua voz potencializado pelas mídias sociais e suas possibilidades.

Em se tratando da reflexão a respeito da identidade feminina negra, no ambiente literário, as obras *O Olho Mais Azul* de Toni Morrison e *Americanah* de Chimamanda Adichie podem ser consideradas relevantes para levar a sociedade à reflexão sobre a constituição e a reconfiguração desse conceito a partir do lugar de fala feminino negro, embora ambas as obras foquem em contextos sociais e culturais específicos, no caso o americano e o nigeriano, respectivamente.

O Olho Mais Azul, publicado em 1970, é fruto da escrita de Toni Morrison para uma reunião de um clube de leitura do qual a autora fazia parte, só sendo retomado para publicação algum tempo depois e sucedendo no feito após algumas recusas. Ambientado em Lorain, Ohio em 1930, local e data de origem da autora, traz a história de uma menina negra de 11 anos que deseja ter o par de olhos mais azul. Ao tratar de temas como o racismo; a opressão, marginalização e silenciamento sofridos pelas mulheres negras e pela comunidade negra em si; a feminilidade; o ideal branco de beleza e superioridade além de símbolos e personagens que refletem e ao mesmo tempo configuram a identidade

e a realidade da mulher negra da época, Morrison traduz um princípio que cultivou durante sua carreira literária: o de escrever histórias como as que gostaria de ler sobre sua gente e assim, fazer ser ouvida a voz oprimida e marginalizada da sua comunidade.

Em *Americanah*, por sua vez, é possível identificar a presença dos mesmos temas, apesar do salto temporal de 43 anos que separam esta e a obra de Toni Morrison. Nesta obra de 2013, a autora traça uma ponte constante entre Nigéria e Estados Unidos, entre a Lagos e Princeton no século XXI e o espaço de interseccionalidade onde se encontram muitas das personagens, especialmente Ifemelu. No caso desta, o espaço de intersecção provoca um contínuo processo de choque, desconstrução e reconstrução de suas múltiplas identidades enquanto mulher e negra, enquanto africana, enquanto membro de uma família e enquanto profissional e pessoa.

A crise identitária pela qual passa Ifemelu e outras personagens africanas, permite evidenciar em diversos momentos, um sentimento de resignação com a posição Lacaniana de “outro” (com “o” minúsculo denotando a posição inferior, enquanto o termo “Outro”, por sua vez, denota a posição superior associada ao colonizador, branco e ocidental), de inferioridade e subalterno por ser africano (a) e negro (a) impostas pelo discurso imperialista e Eurocêntrico. A posição de subalterno, pressupõe, na perspectiva de Gayatri Spivak (1985, apud ALMEIDA, 2010, p.14), que este (a) que não pode ser ouvido (a), a não ser através do discurso hegemônico branco e sem perder sua identidade de subalterno.

Assim como os contextos da narrativa são relevantes para a discussão sobre a construção de identidade na comunidade negra, também são os contextos de produção das obras em razão da presença de movimentos sociais que dialogam diretamente com as questões da comunidade e em especial, das mulheres negras. No caso de *Olho Mais Azul*, o contexto da obra é permeado por movimentos sociais a favor dos negros nos Estados Unidos, por figuras importantes como Martin Luther King Jr e Malcolm X, e uma indústria cinematográfica que, na época, contribuiu fortemente para a reprodução de um imaginário a respeito dos Estados Unidos como o local certo para uma condição de vida melhor e para ideais americanos de beleza, estilo de vida e superioridade sempre associados à comunidade branca que possuía condições financeiras e raciais para acessá-los.

Além de tais movimentos, tem-se a também a forte presença da segunda onda do movimento feminista, que entre as décadas de 1960 e 1980 promoveu a associação das mulheres com outros grupos minoritários como negros e negras, homossexuais e mulheres de países de terceiro mundo para as discussões sobre as relações de poder em um mundo pós-colonial, porém ainda reprodutor do discurso imperial e capitalista (KROLØKKE & SØRENSEN, 2005, p.12).

Por tratarem do ponto de vista da comunidade negra, para apropriada análise, as referidas obras tornam necessário o aporte teórico de conceitos dos estudos pós-coloniais. Da mesma forma, a questão de gênero é posta em questão, o que, por sua vez, requer o suporte teórico dos estudos feminismo negro, a fim de lidar de forma apropriada e completa

com os temas e os símbolos abordados nas referidas discussões nos espaços sociais.

Apesar de locais de fala geograficamente distintos e de um significativo distanciamento temporal da produção dos referidos textos, as personagens, os símbolos e os temas trazidos em ambas as obras têm contribuído para a discussão sobre a configuração da identidade feminina negra e da opressão sofrida pela comunidade na cultura ocidental, mostrando que o discurso imperialista tem continuado enraizado culturalmente, possibilitando lugar de fala para esse grupo tão silenciado não apenas socialmente, mas também literariamente.

ANÁLISE DAS OBRAS

O contexto de mudanças estruturais que tem acompanhado as sociedades modernas atuais tem sido fortemente permeado por discussões a respeito dos ideais e das práticas sociais. Nesse contexto, vasto material literário ligado a temática tem sido produzido e contribuído, dessa forma, para reconfigurações conceituais, especialmente no tocante à cultura e identidade. É nesse ambiente que se encontram as obras **O Olho Mais Azul** de Toni Morrison e **Americanah** de Chimamanda Adichie, que, ainda que narrativas fictícias e cronologicamente distantes uma da outra, trazem personagens, temas e símbolos pertinentes à referida temática.

Apesar de abordar em comum temas como o racismo, a questão de classe, ideal de beleza e feminilidade, desejos sexuais, separação e conexão, dentre outros e de trazer símbolos como o cabelo afro e um par de olhos azuis, ambas as obras trazem a questão da identidade como tema central. Por essa razão, a correta e apropriada análise desses aspectos nas obras requer a consideração da categorização deste último na perspectiva de Stuart Hall (1995) além da maneira como se estruturam as sociedades nas respectivas narrativas.

No tocante à temática central de identidade, as narrativas chamam a atenção para a influência da contínua reprodução de um discurso imperialista na constituição da identidade negra. A partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais, é possível identificar que este discurso toma como base o conceito de raça para promover e reforçar a opressão e a marginalização do grupo, além de colocar em evidência as diferenças entre a comunidade negra e outros grupos sociais, sempre associando aspectos negativos aos negros e positivos aos brancos.

Ao evidenciar as diferenças entre os grupos, o discurso opressor contribui para a “separação binária” entre indivíduos, categorizando e constituindo os sujeitos ao redor de termos opostos como “colonizador x colonizado”. Os estudos pós-coloniais se apropriam ainda, da diferenciação Lacaniana entre os termos “Outro” x “outro” que, no que diz respeito à subjetividade, corresponde aos sujeitos “colonizador” e “colonizado” ou “superior e “inferior”, respectivamente. Tal discurso contribui ainda para a resignação da comunidade negra com sua posição de “subalterno”, termo este adotado por Antonio

Gramsci e revisitado por Gayatri Spivak. A posição de subalterno, implica, na perspectiva de Spivak, na diferença deste sujeito em relação a elite e na apropriação de sua voz pelo discurso dominante (ASHCROFT et al., 2007, p. 155).

Como as referidas obras evidenciam especificamente a formação da identidade feminina negra - ambas no contexto norte-americano e no caso de **Americanah**, no contexto nigeriano -, dando voz a este grupo também silenciado socialmente, é necessário que o lugar do qual as escritoras dão vozes as personagens Pecola e Ifemelu seja compatível com seus lugares de fala. Não se trata aqui de exigir que as autoras tenham tido experiências idênticas às de suas personagens nas narrativas para que estas sejam relevantes, mas de compreender, lugares de fala enquanto condições ou lugares sociais e que sua delimitação se faz necessária “[...] para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica.” (RIBEIRO, 2017, p.33). A especificidade do grupo em questão implica ainda na noção de interseccionalidade proposta por Kimberlé Crenshaw (1991) para tratar da violência e opressão a que são submetidas as mulheres em razão da confluência dos sistemas de raça e gênero.

Por fim, consideram-se em conjuntos com este suporte teórico as contribuições da própria Chimamanda Adichie para as discussões nos estudos pós-coloniais e feministas. Com relação ao primeiro campo de estudo, a autora chama a atenção na palestra “O perigo da história única” (2009) para a influência de uma única perspectiva (ou história) na formação de uma cultura e na identidade cultural de um povo. No contexto dos estudos pós-coloniais e a partir dos exemplos dados pela autora, pode-se associar à essa única perspectiva o discurso imperialista, que por repetidas vezes conta a história de culturas africanas e de outras culturas minoritárias formadas a partir do processo de colonização, como inferiores à cultura ocidental. Já na palestra “Nós deveríamos ser todos feministas” (2012) Chimamanda contribui com os estudos feministas ao apontar práticas discursivas masculinas e femininas como a atribuição de papéis e expectativas baseadas no gênero nos contextos familiar e social que reforçam a opressão e a marginalização das mulheres nas diferentes culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que no atual contexto de cultura global, há nas sociedades múltiplos movimentos em direção a ressignificações dos paradigmas que orientam a vida de seus participantes. A modernidade científica e tecnológica passa a permitir mais encontros entre diferentes localidades, nacionalidades, religiões, raças, credos, pensamentos, identidades e culturas a partir do surgimento de espaços de entremeio, de hibridismo ou de interseccionalidade.

A Literatura surge nesse contexto como um dos espaços de entremeio onde as diferenças podem se encontrar e dialogar entre si. Nesses espaços, há constante choque

e conflitos de perspectivas, o que tem levado diversas culturas e sociedades a questionar e ressignificar seus parâmetros como os de cultura e identidade, independentemente de sua natureza.

A subjetividade de um indivíduo ou de um grupo passa a ser compreendida como algo fluído, plástico e efêmero e é profundamente impactada pela característica mutante que acompanha o contexto no qual está inserida. Isso significa que não apenas o espaço físico tem impacto na constituição da identidade como também o tem a memória, as pessoas que constituem o grupo societário, as crenças e sentimentos como o de pertencimento.

É precisamente nesse ambiente fluído e efêmero que estão inseridas as personagens Pecola em *O Olho Mais Azul* (1970) e Ifemelu em *Americanah* (2013). Embora em contextos temporais diferentes, ambas as narrativas são construídas a partir do ponto de vista feminino e negro e direcionam o olhar do leitor para os espaços de interseccionalidade (entremeio) onde as mulheres negras são oprimidas por questões de gênero e raça concomitantemente.

Ainda que ao fim de cada narrativa tenhamos situações pontuais diferentes que impliquem na diferenciação das subjetividades “x” e “y”, podemos afirmar que Toni Morrison e Chimamanda Adichie conseguem nos levar a reflexão a respeito do impacto que os contextos histórico, social, econômico, político e cultural possuem na construção do sentimento de não-pertencimento e que, no caso de suas protagonistas femininas, na constituição de identidades enquanto mulher e negra profundamente fragmentadas.

Tais subjetividades correspondem a identidade plástica, fluida e não fixa proposta por Hall (1995) e acompanha as mudanças estruturais sociais de nossa época.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução de Julia Romeu. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALMEIDA, Sandra Regina. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, UFMG. 2010 (p. 7-18)

ASHCROFT, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *Post-colonial Studies: the key concepts*. 2nd Edition. London. New York: Routledge, 2007, p. 15-16; 18-19; 118-121; 154-158; 180-186.

CHEW, Shirley; RICHARDS, David. *A Concise Companion to Postcolonial Literature*. Blackwell Publishing, 2010, p. 9-28; 120-140.

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie: *The danger of a single story*. TED. Jul. 2009. 18min35s. Disponível em: www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=et. Acesso em: 9 nov. 2018.

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie: *we should all be feminists*. TED. Dez 2012. 29min21s. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists. Acesso em: 12 ago. 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp.1241-1299. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1229039>. Acesso em: 12 ago. 2019.

HALL, Stuart. Três conceitos de identidade. In: _____. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Lamparina, 1995, p. 11.

KROLØKKE, Charlotte; SØRENSEN, Anne Scott. Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls. In: _____. *Contemporary Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2005, p. 1-23.

MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Vintage books, 1970.

PLAIN, Gill; SELLER, Susan. *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge University Press, 2007, p. 168-182; 296-314.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte, MG. Editora Letramento, 2017.

THAO, Gaushia; DIPASQUALE, David; MEYER, Sarah; ROUZINA, Katya. Toni Morrison. *Voices from the Gaps*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11299/166281>. Acesso em: 12 ago. 2019.

WALTER, Roland. *Multitransintercultural: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica*. In: SEDYCIAS, João (Org). *Repensando a teoria literária*. Recife: Editora UFPE, 2015.

CAPÍTULO 17

A EMANCIPAÇÃO DA MULHER NA OBRA “A DIVORCIADÁ”, DE FRANCISCA CLOTILDE

Data de aceite: 30/03/2021

Erika Maria Albuquerque Sousa

Universidade Estadual do Maranhão- CESC/
UEMA
Caxias- MA
<http://lattes.cnpq.br/0839125211231662>

Solange Santana Guimarães Morais

Universidade Estadual do Maranhão – CESC/
UEMA
Caxias- MA
<http://lattes.cnpq.br/4146655251417443>

Trabalho publicado na revista Brazilian Journal of Development, podendo ser acessado por meio do link: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/21905/17480>

RESUMO: Diante de uma sociedade que se quer cogitava a ideia de uma separação conjugal, a cearense Francisca Clotilde, em 1902, escreve a obra “A Divorciada”. Sendo a pioneira a abordar o assunto, a autora causou assaz repercussão diante da sociedade cearense da época, pois a lei do divórcio só passou a ser vigorada, no Brasil, em 1977. O romance narra a história de Nazaré, que após ficar enferma e ter que ser levada para o interior para revitalizar sua saúde, acaba se apaixonando por Chiquinho, um matuto do povoado, mas não poderia ser desposada, pois já estava prometida ao primo bacharel, Arthur Pedrosa. Dessa forma, após muito lutar pelo seu casamento e ter consciência de ser uma obra perdida, Nazaré, separa-se, resigna-se e casa-se

novamente, só que desta vez, com o homem que sempre amou, Chiquinho. Destarte, o presente trabalho objetiva demonstrar a emancipação da mulher diante de uma sociedade machista, analisando o poder que o patriarcado exercia na vida de esposas e filhas. Possuindo caráter bibliográfico e descritivo, se vale da leitura de autores como: Xavier (1998), Silva (2016), Montenegro (1953) entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Divórcio, Francisca Clotilde, Mulheres, Emancipação.

THE EMANCIPATION OF WOMEN IN FRANCISCA CLOTILDE’S “THE DIVORCED” WORK

ABSTRACT: In the face of a society that wanted to consider the idea of a conjugal separation, Francisca Clotilde, from Ceará, wrote the work “The Divorced” in 1902. Being the pioneer to approach the subject, the author caused a lot of repercussion before the Ceará society of the time, because the divorce law only came into force in Brazil in 1977. The novel tells the story of Nazaré, who, after becoming ill and having to be taken inland to revitalize her health, ended up falling in love with Chiquinho, a village boy, but she couldn’t be married, as she was already promised to her cousin, Arthur Pedrosa. Thus, after much struggle for her marriage and being aware of being a lost work, Nazaré, separates, resigns and marries again, only this time, with the man she always loved, Chiquinho. Therefore, this work aims to demonstrate the emancipation of women in the face of a macho society, analyzing the power that patriarchy exercised in the lives of wives and daughters. Possessing a bibliographic

and descriptive character, it is worth reading authors such as: Xavier (1998), Silva (2016), Montenegro (1953) among others.

KEYWORDS: Divorce, Francisca Clotilde, Women, Emancipation.

1 | INTRODUÇÃO

Na virada no século XIX para o XX era muito comum que as mulheres fossem criadas e educadas para serem boas esposas e excelentes donas de casas. Os pais escolhiam seus futuros maridos valendo-se de suas condições sociais e partindo disso, firmava-se um casamento por interesses patrimoniais. Uma situação bastante comum à sociedade da época, demonstrando a força que o patriarcado exercia na vida das mulheres daquela sociedade.

Partindo desse pressuposto, e diante de uma sociedade que se quer cogitava a ideia de uma separação conjugal, a cearense Francisca Clotilde, em 1902, escreve sua obra “A Divorciada”. Sendo a pioneira a abordar o assunto, a autora causou grande repercussão diante da sociedade cearense da época, pois a lei do divórcio só passou a ser vigorada, no Brasil, em 1977. O que Otacílio Colares (1996) e Silva (2016) vieram a chamar de cinturão de Gelo:

Datado de 1902, *A Divorciada* é um romance de assaz difícil caracterização. Surgido quando, no Ceará, a escola realista-naturalista se encontrava no auge da preferência dos nossos ficcionistas mais válidos e atuantes, talvez com ele, ou melhor, por certo com ele aconteceu o que antes ocorrera a “*A Rainha do Ignoto*”, de Emília de Freitas: o estabelecimento de uma espécie de cinturão de gelo, um clima pior que o de combate – o da indiferença total e mesmo criminosa, porque significou omissão de toda a geração contemporânea da autora, determinando a quase total ignorância, por parte de várias gerações subsequentes (COLARES, 1996; Silva, 2016, p.2).

Dessa forma, o enredo composto por trinta e sete capítulos narra a história de Nazaré, filha do Coronel Pedrosa que depois de ficar viúvo dedicou todo amor e cuidados à filha mais nova. Esta por estar acometida por tuberculose, doença que não tinha muitos recursos para ser tratada no século XIX, é levada por seu pai e suas duas irmãs à Redenção, interior do Ceará, para revigorar sua saúde, pois acreditavam que o ar puro do campo e o contato com a natureza podiam fazer bem aos tuberculosos, livres da poluição da cidade o tratamento poderia ser mais eficaz.

Quando a moléstia atingiu-a e pesou sobre a casa uma tristeza de morte, um pressentimento negro de fatalidade, e o pai que a idolatrava, ainda mais depois da morte da esposa, curtiu longas torturas em noites de insônia, julgando perder a mais bela esperança de sua vida (CLOTILDE, 1902, p.16).

Durante sua estadia, Nazaré, devido à sua alma piedosa, ajuda as pessoas carentes da comunidade e nesse trabalho, acaba conhecendo Chiquinho, um matuto do povoado,

por quem se apaixonou. Tendo consciência que jamais poderia ser desposada por este por causa da diferença de suas classes sociais e, ainda, por estar prometida ao primo Bacharel, Arthur Pedrosa, Nazaré acaba sendo privada de viver seu grande amor, ficando obrigada a se casar com Arthur, sem nenhum sentimento, apenas por obrigação e obediência paterna.

Diante de uma pessoa tão pura e resignada, Abelardo Montenegro (1953), alcunha-lhe como “a primeira samaritana da literatura cearense”, pois mesmo estando doente, Nazaré procurava ajudar todos do povoado, e antes de se importar consigo, cumpria-lhe o dever de filha, cristã e boa samaritana.

Era uma criatura privilegiada, tinha uma alma de eleição sempre disposta à bondade, procurando ensejo para derramar consolações no sofrimento alheio. Chorava pelos outros, sentia pelas crianças infelizes uma ternura especial. As outras chamavam-na irmã de caridade e ela era realmente digna desse título quando sentava ao colo um pequerrucho que a desgraça orfanara bem cedo e cobria de beijos suas facezinhas esmaecidas onde timidamente apareciam sorrisos que se acentuavam à tepidez daquelas carícias nascidas ao influxo de caridade (CLOTILDE, 1902, p. 16).

Dessa forma, após o casamento, Artur apresenta-se um homem de péssimo caráter, viciado em jogos e bebidas. Afundado em dívidas, passa a roubar e, por isso, foge para o Norte com Glória, prima de Nazaré, deixando-a sozinha com seu filho pequeno para criar. Vivendo em um casamento difícil e pesaroso, destruído por vícios, jogos e bebidas, Nazaré tentava de todas as formas ser uma esposa resignada e esconder de todos o que vivia em casa, principalmente de seu pai.

Olha-o com uma expressão indefinível e não pode conter duas lágrimas impetuosas que lhe queimaram as faces. O marido voltava ao jogo, atirar-se de novo à embriaguez. E fora para salvá-lo desses vícios que ela se casara. Havia de salvá-lo de novo. Era o pai de seu filho contava que Deus havia de protegê-la.(...) Resignou-se a sofrer calada, e no outro dia ao entrar em casa do pai aparentou o mesmo ar prazenteiro dos bons tempos. Não queria absolutamente que ninguém desconfiasse do seu sofrimento (CLOTILDE, 1902, p.176).

No entanto, o pai vendo o sofrimento da filha e sentindo-se culpado por todo o mal e martírio que esta sofria, resolveu divorciá-la e trazê-la de volta ao aconchego do lar paterno. Mesmo Nazaré se recusando ao divórcio, por acreditar que era sua obrigação como esposa e mãe, ficar ao lado do pai de seu filho, aguentando todo o sofrimento que lhe era causado, com resignação e esperança que algum dia esta realidade mudasse.

- Devias requerer o divórcio rompendo de uma vez os laços que te prendem àquele miserável.

- Oh! Meu pai, não fale assim! Ele é o pai de meu filho e eu, no caráter de sua esposa, tenho o dever de socorrê-lo e de trata-lo em casos como este em que se encontra agora. Abandoná-lo quando ele expia os desvios de uma vida viciosa, à míngua do socorro dos homens, seria de minha parte uma ação

revoltante, e eu jamais praticarei assim (CLOTILDE, 1902, p. 250).

Pouco após a separação, Artur vem a falecer vitimado pela tuberculose, somente após dois anos viúva Nazaré casa-se com Chiquinho. Conseguindo enfim, emancipar-se de uma união infeliz e de toda preocupação que tinha sobre a repercussão que um segundo casamento poderia causar diante da sociedade cearense da época. Portanto, a realização deste trabalho valeu-se de estudos bibliográfico e descritivos, destacando-se teóricos como: Xavier (1998), Silva (2016), Montenegro (1953) entre outros.

2 | METODOLOGIA

Análise e discussão da obra, assim como pesquisa bibliográfica referente à autora e ao contexto em que o livro foi publicado. Realização de leituras de teóricos e referências que tratassem sobre os temas estudados, destacando-se entre eles o divórcio, a emancipação das mulheres, a literatura cearense e temas relacionados.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Francisca Clotilde inicia seu romance de uma forma bastante intrigante, alertando seu leitor benévolo que o enredo apresentado não é algo novo, que assim como todos os romances ela irá tratar sobre o amor de duas criaturas que se amaram com pureza e que antes de, finalmente, poderem comungar seus sentimentos, sofreram as consequências dessa paixão. Como pode ser observado no trecho:

Não pense o leitor benévolo que vai ter diante dos olhos um romance de cenas aparatosas, cheios de peripécias emocionantes e lances extraordinários. É uma história singela de duas criaturas que se amaram com pureza, e as quais o destino torturou acerbamente antes de dar-lhes a felicidade almejada (CLOTILDE, 1902, 10).

Dessa forma, alertando o leitor para que não se crie expectativas, a autora acaba instigando a leitura, pois ao reprimir, acaba incentivando o interesse em saber o que está por trás de tal fala. Diante disso, pode-se observar já no título do romance “A divorciada” e pelo contexto em que foi publicado, final do século XIX e início do século XX, que está permeado de uma crítica à sociedade da época.

De tal maneira, Francisca Clotilde aborda alguns pontos que eram muito comuns à época, como o consentimento e aceitação das decisões proferidas pelos pais e esposos, a mulher sendo vista como um objeto de enfeite, esquecendo – se que ela é um ser humano que possui livre arbítrio e que tem poder de escolha, a preservação do nome social sob quaisquer circunstâncias e, não obstante, o casamento por interesse. Pois,

O casamento, para a maioria dessas mulheres, era uma missão e não um ato amoroso que objetivasse o prazer. Aprendiam com as mães a serem

obedientes e submissas à vontade de seus pais, como teriam que ser, no futuro, à vontade de seus maridos. Sua felicidade consistia em ter levado essa missão até o fim e morrer cercada do carinho dos filhos e netos e do respeito de seu marido (LEAL, 2004, p. 171).

A autora critica também o preconceito entre classes sociais, pois como o Bacharel possuía nome e status, o pai de Nazaré, nem contestou a ideia do casamento, fazendo a filha casar-se com um homem a quem ela não amava. Sofrendo assim as consequências de um casamento ruim, destruído pelos vícios de jogos e bebidas. Uma situação muito comum não só na sociedade do século XX como também nos dias atuais.

Segundo Oliveira (2000), apesar de Nazaré emancipar-se de uma união pesarosa, isso não seria possível sem a figura de seu pai. Pois este decide o seu casamento e esse a separa, mostrando a força que o patriarcado exercia na vida de esposas e filhas. Demonstrando assim, que embora exista o desejo de mudança e emancipação por parte do feminino, isso só seria possível se o patriarcado tivesse compaixão e compartilhasse desse desejo de revolução e libertação.

No entanto, o divórcio, pioneiro como tema do romance cearense, somente ocorre, n^o A Divorciada, em condições extremas e, ainda assim, decido pelo pai da protagonista. Ou seja, apesar do título polêmico à época e dos dados biográficos de sua autora, trata-se de um romance conservador, que não rompe com o poder patriarcal. Um romance, enfim, profundamente marcado pelos cânones católicos, traduzidos também nas recompensas e castigos finais distribuídos, respectivamente aos personagens bons e maus” (Oliveira 2000, p. 113).

Por conseguinte, o papel da mulher resignada e católica aos preceitos bíblicos de uma boa esposa também reforçavam a atitude de passividade diante de circunstâncias como a que Nazaré se encontrava. A igreja estabelece princípios que devem ser seguidos “Honra teu pai e tua mãe, a fim de que tenhas vida longa na terra que o Senhor, o teu Deus, te dá (ÊXODO 20:12)”, e nessa interpretação está incumbido o respeito por suas decisões, também. Outrossim, Abelardo Montenegro destaca:

Implicitamente, o romance não faz apologia ao divórcio. Ao contrário, tacitamente condena-o. O drama conjugal encontra remédio na resignação cristã. A mulher deve confiar na justiça divina que pode tardar, mas chega finalmente (MONTENEGRO, 1953, p, 111).

Diante do contexto da época, final do século XIX e início do século XX, a mulher ainda não possuía tanto poder de voz e livre arbítrio, pois aquelas que tentassem desafiar as decisões do patriarcalismo eram vistas como rebeldes e por vezes acabavam sendo castigadas. Dessa forma, ser uma esposa/filha resignada era o que cabia à personagem, aguentando todo o martírio com paciência, porquanto, mantendo-se ainda a reputação de uma união feliz, saudável e livre de desconfianças.

Assim, mesmo inconformada com seu destino, Nazaré, buscava resignação na

fé, acreditando tacitamente na justiça divina, e por respeito ao seu pai, coronel Pedrosa, aceitava todas as negligências que Arthur apresentava como pai e marido. Ainda que amasse Chiquinho, resguardava seus pensamentos por encontrar consolo na religião.

Quantas súplicas levantadas todos os dias ao Deus bondoso para que desviasse o marido do mal! Ele não escutara a prece fervorosa, queria acrisolar su'alma virtuosa na adversidade. Era cristã, resignava- -se. Tinha de viver dali em diante totalmente sequestrada do mundo ocupando a mais triste posição na casa paterna. Quantos comentários se faziam a respeito dela! (CLOTILDE, 1902, p.206).

Destarte, segundo Fischer (2001), a religião assumiu um papel de fundamental importância para que preservasse a manutenção dos valores que compõem o sistema patriarcal, pois, valendo de suas restrições, acrescentou temores associados às consequências da desobediência, além da ideia de recompensa ou do castigo eterno (céu e inferno), uma vida em pecado poderia acarretar em uma série de punições e misérias, como consequência do castigo divino.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Francisca Clotilde foi o marco inicial a tratar sobre o direito das mulheres se separarem, em uma sociedade em que discutir ou propor o divórcio era considerado um escândalo e uma vergonha para os envolvidos. A frente de seu tempo e das ideias aceitas por aquela sociedade, a autora revelou por meio de seu livro toda a amargura que uma mulher precisa viver para se manter vinculada a um casamento difícil e pesaroso.

Divorciada! Esta palavra fatídica vinha ao espírito da Nazaré logo pela manhã quando despertava e o sorriso do filho lhe envia um bom dia dulcificante e cheio de esperanças e de paz. Quebrara todos os laços que a uniam ao marido; mas seu coração igualmente se despedaçara. Que terrível desenlace tivera o seu casamento! Perguntava a si mesma no silêncio, recolhia e desolada, o que havia feito para merecer tão rude castigo, e a sua consciência de nada a exprobase. Repousava serena na certeza do dever cumprido (CLOTILDE, 1902, p.220).

Dessa forma, a escritora defende a trajetória de sua própria vida, defendendo o direito das mulheres se separarem quando seus companheiros se apresentarem ausentes ao exercício de suas obrigações matrimoniais. Portanto, narrando um romance que apesar da personagem principal, Nazaré, se sentir incomodada com a situação, só consegue sair deste porque o pai interviu e a livrou. Representando assim, como a força do patriarcalismo era presente, mas que apesar de tudo, mostra a emancipação da mulher.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo; CASTRO, Carla. **Mulheres Escritoras**: As pioneiras do século XIX. Disponível em: <https://cursos.fdr.org.br/course/view.php?id=31#section-4> Acesso em: 08 jun.2020.

CLOTILDE, Francisca. **A divorciada**. Ceará: Typ. Moderna a vapor - Ateliers Louls 71, RUA FORMOSA, 71, 1902.

COLARES, Otacílio. "A Divorciada de Francisca Clotilde: um romance ousado e esquecido". Prefácio da 2ª ed. de **A Divorciada de Francisca Clotilde**. Fortaleza: Editora Terra Bárbara, 1996.

FISCHER, R. M. B. Mídia e educação da mulher: Uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. Revista Estudos Feministas, 2001,9 (2), 586-599.

LEAL, José Carlos. A maldição da mulher: de Eva até os dias de hoje. São Paulo: DPL - Editora e distribuidora de livros LTDA, 2004.

MACEDO, Dimas. **Literatura Feminina Cearense** – Introdução. Disponível em: <http://dimasmacedo.blogspot.com/2012/08/literatura-feminina-cearense-introducao.html>

ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo. **Mulheres beletrista e educadoras**: Francisca Clotilde na sociedade cearense - de 1862 a 1935. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza, 2012.

MONTENEGRO, Abelardo F. **O romance cearense**. Fortaleza: Ed. A Batista Fontenele (tip. Royal), 1953.

OLIVEIRA, Catarina de Saboya. **Fortaleza: seis romances, seis visões**. Fortaleza: EUFC, 2000, p. 113.

ROCHA, Marijara Oliveira da. A permanência dos estereótipos femininos em a divorciada, de Francisca Clotilde. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/40114/1/2018_capliv_morocho.pdf

SILVA, Régia Agostinho da. Francisca Clotilde: Entre a permanência e a ruptura. **Revista de História e Estudos Culturais**. Janeiro – junho de 2016. Vol.13 Ano XIII nº1. Disponível em www.revistafenix.pro.br acesso em: 20 agosto de 2020.

SOUSA, E.M.A; MORAIS, S.S.G. A Emancipação da mulher na obra "A Divorciada", de Francisca Clotilde. **Revista Brazilian Journal of Development**, São José dos Pinhais, v.6, n.12, p.100083-100090. 20 de dezembro de 2020.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

CAPÍTULO 18

O JOGO FICCIONAL E A CONSTRUÇÃO DA CULPA EM *O ALIENISTA* E *A HORA DA ESTRELA*

Data de aceite: 30/03/2021

Angeli Rose do Nascimento

<http://lattes.cnpq.br/4872899612204008>

RESUMO: Este artigo apresenta um exercício de leitura crítica e comparativa sobre *O alienista* de Machado de Assis e *A hora da estrela* de Clarice Lispector, a partir do jogo ficcional identificado na narração de ambos os textos apontando tanto as peculiaridades de cada um, como as possibilidades de aproximação. Para tanto, identifica-se o tipo de narrador em cada texto, o tipo de interação com o leitor que é proposto; em seguida, delinea-se a noção de culpa como forma de fazer o leitor sentir-se comprometido com as ideias de cada um, conto e novela, respectivamente. Num movimento contrário, através da ironia introduz-se o esfacelamento dessa mesma noção de culpa, como modo de dar a ver as implicações sociais em cada contexto e época desse jogo ficcional. A chave de leitura tem no narrador do conto de Machado e no pseudo-autor –narrador da novela de Clarice a perspectiva de dar a ver o potencial de afetar o leitor implícito. Deste modo, estabelece-se um diálogo entre os textos literários em questão e alguns autores selecionados como Sigmund Freud; Ettiënne La Boétie; Walter Benjamin, entre outros de teoria literária que embasam o roteiro de análise.

PALAVRAS-CHAVE: Jogo ficcional; narrador; contação de histórias; culpa.

THE FICTIONAL GAME AND THE CONSTRUCTION OF GUILT IN THE ALIENIST AND THE TIME OF THE STAR

ABSTRACT: This article presents a critical and comparative reading exercise on Machado de Assis's alienist and Clarice Lispector's *The Hour of the Star*, based on the fictional game identified in the narration of both texts, pointing out both the peculiarities of each one and the possibilities of approach. Therefore, the type of narrator in each text is identified, the type of interaction with the reader that is proposed; then, the notion of guilt is outlined as a way to make the reader feel committed to each other's ideas, short story and novel, respectively. In an opposite movement, through irony, the shattering of this same notion of guilt is introduced, as a way of showing the social implications in each context and time of this fictional game. The key to reading has in the narrator of Machado's short story and in the pseudo-author - narrator of Clarice's novel the prospect of showing the potential to affect the implicit reader. In this way, a dialogue is established between the literary texts in question and some authors selected as Sigmund Freud; Ettiënne La Boétie; Walter Benjamin, among others of literary theory that support the analysis script.

KEYWORDS: Fictional game; storyteller; storytelling; fault.

1 | INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um exercício de leitura crítica e comparativa sobre *O alienista* de Machado de Assis e *A hora da estrela*

de Clarice Lispector, a partir do jogo ficcional identificado narração de ambos os textos apontando tanto as peculiaridades de cada um, como as possibilidades de aproximação. Para tanto, identifica-se o tipo de narrador em cada texto, o tipo de interação com o leitor que é proposto; em seguida, delinea-se a noção de culpa como forma de fazer o leitor sentir-se comprometido com as ideias de cada um, conto e novela, respectivamente. Num movimento contrário, através da ironia introduz-se o esfacelamento dessa mesma noção de culpa, como modo de dar a ver as implicações sociais em cada contexto e época desse jogo ficcional.

A motivação para desenvolver tal análise adveio originalmente de uma formação realizada há muitos anos, uma especialização na obra de Machado de Assis em Literatura Brasileira, porém, o centenário de Clarice Lispector em 2020 e o fato de ter sido agraciada com o “Prêmio Internacional Machado de Assis” pela Federação Brasileira de Ciências, Letras e Artes (FEBACLA), também em 2020, foram incentivos para atualizar a produção e aprofundar alguns aspectos do estudo realizado.

2 | A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS NO JOGO FICCIONAL

“As crônicas da Vila de Itaguaí, dizem, que em tempos remotos vivia ali um certo médico...”(Assis: 1979,13)

Assim tem início *O Alienista* de Machado de Assis, narrativa introduzida como um contar histórias nos antigos tempos, onde o homem tinha o hábito de escutar experiências vividas e inventadas, passando horas nesse prazer. A marca da oralidade presente no fragmento (“dizem”), reforçada pela transmissão de um saber comunitário (“as crônicas da Vila de Itaguaí”), descompromissa-o com a verossimilhança naturalista e apresenta outro tipo de verossimilhança, onde se destaca a versão dos fatos e não exatamente cada fato, até por que existe uma preocupação constante do narrador em lembrar ao leitor que este estará diante de uma ficção, ou pelo menos da interpretação ficcional de realidade.

O narrador deste conto, apenas um narrador, só faz recontar o que os outros diziam: fala de fato já familiar à população de Itaguaí. Mas ao reconta-lo não o fez de modo desinteressado e torna-se um pouco autor da história narrada, se considerarmos o antigo ditado: “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Este narrador, portanto, passa a refletir uma imagem de autor implícito, construída a partir das suas intromissões, ou melhor, da consideração que tem com o leitor durante sua façanha.

O leitor sabe que está lendo uma história, (“vinte e quatro horas depois dos sucessos narrados no capítulo anterior...”), sabe que esse narrador é um intermediário entre as supostas crônicas de Itaguaí e ele, assim como aqueles textos também o são entre os fatos e ele, leitor. Mas, mesmo assim, o ouvinte-leitor deixa-se conduzir pelo jogo do narrador-pseudo-autor-implícito, já que este sagaz narrador utiliza datas e dados históricos, sociedade e lugar reconhecidos e verificáveis pelo leitor, tais como as referências ao período

colonial, a Bastilha; a personagens bíblicos (Salomão e Mateus); à cultura clássica (Cícero, Apoloio, Tertuliano, Hipócrates); às cidades de Itaguaí, Lisboa, e Pádua; à Igreja; ao Poder Legislativo; à medicina institucionalizada; enfim, uma série de elementos que conquistam a confiança do leitor, aproximando-o do narrador e, por tabela, da diegese, de tal sorte que este leitor começa um processo de catarse. Porém, o narrador é mais senhor do texto e rompe a possível catarse, que poderia vingar, lembrando que o leitor não é mais do que isto: um leitor: “*E agora prepare-se o leitor para o mesmo Assombro em que ficou a vila ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua.*”(Assis, 1979,48)

Ao mesmo tempo em que puxa, afasta. Do mesmo modo que demonstra ter consciência de que àquela altura o leitor já se identificou com algum elemento da narrativa, no caso, a população de Itaguaí, o “coro grego”, pois não o fará com Bacamarte, devido ao seu aspecto caricatural. Acaba acometido pelo mesmo sentimento que envolveu a gente daquela cidade, e assim se nomeia como tal: leitor. Pode-se dizer que *O Alienista* cria uma imagem, também, de um leitor virtual, um leitor para o texto em especial.

Instaurado o par necessário à comunicação, o Eu/Tu, emissor e receptor, o canal está aberto para a transmissão de uma mensagem. O narrador acredita que o leitor o acompanha, por isso dirige-se a ele ao longo da narrativa com a formalidade que merece: “Agora, se imaginais que o Alienista ficou radiante ao ver sair o último hóspede da Casa Verde, mostrais com isso que ainda não conheceis o nosso homem.”

No entanto, subestima-o e duvida mesmo de que esse leitor seja capaz de captar uma filigrana sequer da alma humana. Nesta parceria, o narrador- pseudo- autor-implícito/ leitor virtual cria-se espaço para a procura de uma identidade dentro de uma sociedade. A trajetória de Simão Bacamarte metaforiza a trajetória de uma sociedade que Machado, o autor, vivenciou e tentou compreender, ou compreendeu melhor do que ninguém, procurando situar-se dentro dela. Portanto, se há a construção de um perfil de uma sociedade, há também a inserção deste leitor virtual nesse grupo, responsabilizando-o pelo narrado.

O narrador de *O Alienista* não deixa escolha para o leitor, e segue inventando uma culpa para estes dois: se o narrador tem o conhecimento da vida de Simão Bacamarte, ao ponto de revelar-nos seus pensamentos, do outro lado existe alguém que deseja saber desses pensamentos.: “ Simão Bacamarte pegou-lhe na mão, e sorriu, um sorriso tanto ou quanto filosófico, além de conjugal, em que parecia traduzir-me este pensamento: - Não há remédio certo para as dores da alma; o Rio de Janeiro , e consola-se.” (Assis, 1979,56)

Na verdade, o que estou querendo dizer é que o texto de *O Alienista* revela uma visão de homem, o que pode ser estendido a outros textos de Machado de Assis, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memorial de Aires*, *Dom Casmurro*, *Isaú e Jácó*. A estrutura narrativa, o jogo ficcional instaurado a partir do narrador, metonimiza a estrutura de uma sociedade, ou seja, o domínio que o narrador exerce sobre o leitor acontece este concede ao outro, assim como a tirania, que Simão exerceu em Itaguaí sobre a gente daquela cidade, aconteceu porque esta mesma população outorgou-lhe poder para tanto.

3 | A INVENÇÃO DO TIRANO

O percurso de Bacamarte em Itaguaí é delineado a partir da maior ou menor recepção do povo. Simão chega à cidade munido de saber adquirido em Coimbra e Pádua, dado suficiente para se fazer respeitar, uma vez que o Brasil colônia não dispunha de meios para divulgação de um saber, além do que o momento era muito fecundo para a ciência, pois dominava o pensamento positivista à época, doutrina que redundou no cientificismo pelo qual todos os fatos e fenômenos teriam explicações seguras e científicas.

Bacamarte radicaliza o pensamento positivista vigente no século XIX, trona-se caricatura na representação dessa doutrina. : “- A questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina nova cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática.” (Assis, 1979,62)

O discurso irônico do narrador e o perfil psicológico de Simão evidenciam essa radicalização do pensamento do século XIX, apontando para uma relativização do positivismo e, por extensão, para um descentramento das verdades científicas.

O Alienista, ao se deter nos estudos profundos sobre a alma humana, objeto nada científico, ao contrário, mítico (a saúde da alma), e em especial sobre a loucura, não parece menos louco do que os confinados na Casa Verde. Entenda-se, aí, que Machado já trabalha com uma visão vanguardista da definição de loucura. Interpreta a atitude de exclusão do louco pela sociedade como o sintoma de uma anormalidade maior. As duas teorias pensadas por Simão Bacamarte e apresentadas ironicamente pelo narrador denunciam sutilmente que a loucura, enquanto tratada como doença, pode ser fabricada, revelando uma sociedade doente. Ora, uma sociedade que cultiva seus muitos loucos tende a ser, no mínimo, louca; pelo menos promove condições para a fabricação da loucura.

Os critérios que fazem afluir das redondezas de Itaguaí vários loucos é que são postos em questão no livro. Que verdades são estas que classificam os seres humanos em normais ou anormais? O Costa seria mais louco por ter desaparecido aos bens materiais? Ou sua prima, por contar a razão mística que teria levado o primo ao desaparecimento das coisas? Ou a vaidade de Mateus? Não se discute aqui o desaparecimento, a vaidade, ou a mistificação da realidade, mas o poder de decisão que emana de Um, não de um consenso. Assim como se a verdade estivesse apenas no que a ciência estuda e acompanha:

“O cientista virou um mito. E todo mito é perigoso, porque ele induz o comportamento e inibe o pensamento. Este é um dos resultados engraçados (e trágicos) da ciência. Se existe uma classe especializada em pensar de maneira correta (os cientistas), os outros indivíduos são liberados da obrigação de pensar e podem simplesmente fazer o que os cientistas mandam”. (Alves, 1983,107)

Em Itaguaí há inicialmente mitificação de Bacamarte. Este homem goza de prestígios e poder, a tal ponto que ele instala o terror em Itaguaí. A população, liderada também por Um, se revolta; mas mesmo depois da crise, a Casa Verde continua erguida e o Alienista

prosegue em seus estudos, mudando aqui e ali, porém, continuando a deter em seu poder a verdade da loucura:

“Este ponto da crise de Itaguaí marca também o grau máximo da influência de Simão Bacamarte. Tudo quanto quis, deu-se-lhe; e uma das mais vivas provas do poder do ilustre médico achamo-la na prontidão com que os vereadores, restituídos a seus lugares, consentiram em que Sebastião Freitas também fosse recolhido ao hospício. O Alienista, sabendo da extraordinária inconsistência das opiniões desse vereador, entendeu que era um caso patológico, e pediu-o”. (Assis,1979,78)

A mitificação de Bacamarte, realizada pelo povo e fortalecida pelas instituições principais da cidade, a Igreja e o poder legislativo, revela a orfandade em que se encontrava Itaguaí e, por conseguinte, o Brasil. A tutela de Itaguaí concedida a Simão Bacamarte é sintoma de uma carência maior, por ora transferida a Porfírio e depois a João Pina, mas, de qualquer forma, sempre cedida a Um.

O Alienista parece vir reforçar um discurso antigo sobre a tirania de uns sobre todos os outros. O povo de Bacamarte procura um “pai” e encontra Bacamarte, por razões que o próprio século explica; a supremacia da doutrina positivista apoiada no cientificismo. Este conto de Machado de Assis quer passar também essa perplexidade diante da tirania, a mesma perplexidade que tomou conta de Etienne La Boétie, por volta de 1550, e o faz pensar seu “Discurso da Servidão voluntária”:

“Como é possível que tantos homens às vezes suportem tudo de um tirano só, que tem apenas o poderio que lhe dão, que não tem o poder de prejudicá-los senão enquanto aceitam suportá-lo? Coisa realmente surpreende (e no entanto tão comum que se deve mais gemer por ela do que surpreender-se) é ver milhões e milhões de homens subjugados e submissos, não obrigados por força maior, mas porque ficam fascinados e enfeitiçados apenas pelo nome de Um que não deveriam temer, pois ele é só, nem amar, pois é desumanos cruel para com todos eles. Tal parece ser, entretanto, a fraqueza dos homens. Que vício monstruoso é esse, então, que a palavra covardia não pode representar, para o qual falta toda expressão, que a natureza desaprova e a língua se recusa nomear?” (La Boétie,1982,69)

Mas o próprio tirano se assusta diante da servidão que toma conta do povo de Itaguaí, manipulado por Porfírio, o barbeiro, Machado, parece, vai mais fundo na complexidade do ser. Até o tirano se indaga quantos mortos teria havido no conflito. E segue aquela conversa com Porfírio repetindo algumas vezes: “onze mortos e vinte e cinco feridos”.

Se por um lado o discurso de La Boétie incitaria um povo a uma revolução, Machado; por outro lado, também desconfia dos atos revolucionários liderados por Um. Parece o autor trazer um ponto de vista anarco-aristocrata, ao sugerir, na ação revolucionária, sintomas de loucura: “Os sintomas de duplicidade e descaramento deste barbeiro são positivos. Quantos à toleima dos que o aclamaram, não é preciso outra prova além dos onze mortos e vinte e cinco feridos. Dois lindos casos!”.

Não há uma divisão do personagem ou da sociedade que sustenta as instituições desse microcosmo, desse Itaguaí, mas há um permanente entrecruzamento dessas visões de verdade, a oscilação da verdade científica mostrada por Machado confere à ciência um lugar duvidoso na história da humanidade. Deste modo, podemos pensar acompanhados de G. Myrdal quando pensou “A ciência nada mais é do que o senso comum refinado e disciplinado”.

A ciência, como produto do desenvolvimento do raciocínio do homem, é criação do homem, portanto, faz parte das fantasias do homem. Uma vez fantasia, só lhe resta atingir a fantasia coletiva, para que seja, então, reconhecida como verdade. Claro que o texto de Machado se refere diretamente à psicologia, ciência que procura os motivos ocultos para justificar a conduta humana diante dos fatos, porém, isto pode ser ampliado para qualquer conhecimento adquirido pelo homem que o faça esquecer-se de sua espécie.

O Alienista é o alienista não só porque veio de fora para a incoerente Itaguaí, mas também porque se aliena do Outro, não enxerga o Outro, e sonhando apenas com o brilho próprio, passa a ser sombra de si mesmo – como “seus” loucos, como os loucos de todos os alienistas, alienados de si mesmos, sombras de um desejo perdido. Seu sonho é maior que ele, portanto, encobre-o. Este conto vem mostrar-nos o ridículo a que pode chegar o homem quando não percebe, no seu sonho, apenas isto: um sonho. Cabe então pensar a ciência também a partir de Frederic Nietzsche, filósofo alemão (1844-1900): “A ciência pela a ciência é a última cilada que nos arma a moral – e é presencialmente essa que envolve a todos inextricavelmente em sua rede”.

4 | A (DES) INVENÇÃO DE UMA CULPA

Desde o começo Bacamarte mostrava a sua vocação para o lugar do Pai, mostrava a sua vocação para o lugar de Pai, do ponto de vista simbólico e psicanalítico. Cabe ressaltar que na Psicanálise, o Pai é a figura de interdição e de autoridade, a “lei”, grosso modo. E num contexto em que a ciência é positivada até o extremo em que o Cientificismo torna-se a lei e a palavra de ordem, nada mais coerente para tal racionalidade que o representante da “lei” seja assim reconhecido e respeitado. É nesse “lugar” social que Simão Bacamarte, aquele que queria filhos perfeitos, entretanto, o povo da Vila de Itaguaí lhe concede esse lugar de “lei”, aceitando ser internado na Casa Verde e invertendo a ordem social de maneira que a vocação popular para “Filho” é evidenciada.

Essa inversão nada mais é do que a indicação da impossibilidade de atingir a perfeição pelos outros, a população, assim, tudo é permitido desde que ele, Bacamarte, não perca essa função de autoridade e de Pai. Na matéria de Sigmund Freud há elementos de que em seus escritos aponta-se para que o Pai é Deus glorificado, ora, se tanto é verdade, o tirano será um “Pai” dessacralizado, profano e profanado. E nesse sentido a construção narrativa de Machado de Assis está à frente de seu tempo, pois sua ironia ocorre tanto

pela inversão de estruturas como pela preservação de papéis de fácil reconhecimento, causando a falsa impressão de que tudo irá para o seu lugar, em, no entanto, isto de fato ocorrer.

O leitor virtual de *O Alienista* tem vocações para “filho” e passa a se culpar, uma vez identificado com o povo de Itaguaí e não com Bacamarte, pois o narrador a ele se refere como “o nosso ilustre médico”, o “nosso grande homem”, portanto, se incluindo e ao leitor virtual de seu texto, através do pronome possessivo reiterado, como elementos da massa que sustenta a tirania, saciando a necessidade do “Pai” de exercer seu poder sobre os outros.

Se o texto de Machado suscita no leitor uma possível culpa diante da condição humana ali expressa, se um provável pessimismo e desesperança pode tomar conta do leitor, ao identificar-se com o leitor virtual do conto e com tamanha mediocridade humana, a vocação para “filho”. Assim, Machado ao mesmo tempo esfacela essa culpa, dividindo-a, no texto, com Simão, o povo e as instituições; e na vida, entendendo que a culpa também será, afinal, uma fantasia, coisa inventada – mas que pode ser desinventada.

Há, portanto, um processo de invenção da culpa, culpa essa gerada pela imobilidade do ser humano diante da exploração, evidenciando uma potencialidade para tiranos e servos em todos nós. Mas acontece também através da linguagem a desinvenção dessa culpa, pois o que foi narrado é ficção, é narração, e não realidade imediata.

5 | É CULPA DAS ESTRELAS (?)

Os “Podres poderes” de Itaguaí reverberam agora. O poeta Caetano Veloso se indigna e explicita a indignação que toma conta de si: “Será que nunca faremos senão confirmar/a incompetência da América católica /que sempre precisará de ridículos tiranos?”. Também em nós (*faremos*) o poeta manifesta de forma inclusiva a responsabilidade pela presença de tiranos na América do Sul, principalmente. Assim, os podres poderes poderosamente apontam para a possível perda do homem, o poder. A palavra em Caetano Veloso é eco e repetição, assim como a história na América Latina tem sido eco e repetição nesse campo político e social. Por via dessa indignação chegamos a *A Hora da Estrela*. Talvez, a hora de fazer brilhar uma luz que aponte a podridão das relações sociais em determinados contextos.

Então, aliviado daquela culpa construída, inventada e desinventada pelo jogo ficcional em *O Alienista*, partindo para a leitura da novela de Clarice Lispector podemos perguntar o que o leitor encontra nessa chave de leitura que toma a noção de culpa como manifestação da relação entre leitor e texto? Pode-se dizer que novamente um processo semelhante de construção de culpa pelo fato ficcional.

No texto de Clarice Lispector também identificamos um narrador, contador de histórias. Porém, ele não se mostra apenas narrador, ele assume claramente o papel

do escritor e se dá nome, forma e origem como Rodrigo S.M., “homem barbudo” com infância passada no Nordeste. E se considerarmos como muitos que “a pátria verdadeira é a infância”, talvez, por isso Rodrigo olhe para a nordestina Macabéa, isto é, preste atenção nela e dela faça seu personagem-alvo.

Num processo comparativo e de breve cotejamento podemos identificar um narrador irônico que denuncia ao longo do conto a inutilidade de uma retórica vazia encontrada em situações sociais que a Vila de Itaguaí dramatiza: “Um rapaz bronco e vilão, que todos os dias, depois do almoço, fazia regularmente um discurso acadêmico, ornado de tropos, de antíteses, de apóstrofes, com seus recamos de grego e latim, e suas borlas de Cícero, Apoleio e Tertuliano”. (Assis, 1979,89)

Já em Clarice Lispector na novela em questão, *A hora da Estrela*, o narrador quer e propõe uma narrativa simples, despojada de “termos suculentos”; não vai enfeitar a palavra para que a palavra seja ela mesma. Não há no texto recorrência explícita a qualquer eruditismo, porém, a contradição entre uma personagem datilógrafa semianalfabeta e seu criador, um narrador-pseudo-escritor, condição possível às classes dominantes, denuncia a divisão em classes do ser humano.: “Meus antecedentes de escritor? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome”.

E por isso mesmo culpado por essa realidade imaginada que coloca no papel. Os vários títulos possíveis indicam o clima culposo projetado ao longo da narrativa e dividido com o leitor, porque também acreditava nele. É cabível entrever uma “arquitetura” linguística em que frases aparentemente aleatórias abrem o livro *A hora da Estrela*, o que torna interessante avaliar que a novela transborda do texto compacto, sendo delimitada do título ao ponto final, passando pelo suposto sumário que aqui reproduzimos a título de produzir a visualização tipográfica sugerida na novela (Lispector, 1984,8):

“A CULPA É MINHA
ELA QUE SE ARRANJE
ELA NÃO SABE GRITAR
EU NÃO POSSO FAZER NADA
SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS”

O importante ponto em comum que se pode observar nos dois textos, o de Machado de Assis e o de Clarice Lispector, é a visão do homem como espécie e não como indivíduo com personalidade X. Aí que Machado ironiza a psicologia; e Clarice defende o ser e não um ser.

A palavra “indivíduo” passa a marcar outro sentido para eles. Não é indivíduo, uno, indivisível, solitário, enxergando apenas o “eu”, e, sim, o (in)divíduo, - divíduo; divisível porque possui todos os outros seres em si. Machado fala “o nosso grande médico”, porque o pronome possessivo, como já indicado anteriormente, inclui-nos a todos e todas como potencialmente “grandes médicos”, ou seja, como tiranos também. Já Clarice Lispector explicita acerca da veracidade da sua história: “que cada um a reconheça em si mesmo

porque todos nós somos um...”, ou ainda sobre a latência de tais figuras em todos nós, “o que escrevo, um outro escreveria”. E segue ironizando: “Um outro escritor sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. E, no entanto, não podemos deixar de lembrar de imediato que Clarice é uma mulher que escreve tal história. Aliás, essa secundarização do indivíduo, enquanto “eu” vai ensaiada em *Paixão segundo G.H.*; ali, do mesmo modo a escritora não quer ligações com a psicologia: “O olhar psicológico nunca me interessou...sou tão maior do que aquilo que eu chamava de eu...”.

O chamamento do leitor para enxergar a culpa que o responsabiliza pelos destinos dos homens é iniciado pela identificação criada entre narrador-pseudo-escritor e personagem. Ele criou Macabéa “à sua imagem e semelhança”. Ele a criou. Mais do que ele, Maca é um alter-ego, ou uma extensão de seu criador, o desenvolvimento de uma possibilidade de ser. Assim como a ficção é um real imaginado e possível de acontecer. Portanto, Clarice também rompe com a verossimilhança, ao explicita a criação dessa personagem, embora ela possa “estar tão viva quanto eu”. Essa identificação de Rodrigo S.M. com Macabéa, esse alter-ego criado, é que abre espaço para o narrador se ver: “Vejo a nordestina se olhando no espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos inter- trocamos.” (Assis, 1984,59)

Por tabela, o leitor se identificará também com Maca, levado a identificar-se junto com Rodrigo S. M. Primeiro exteriormente, o narrador se garante de dados históricos e pertencentes ao mundo real. Ele familiariza, aproxima a narrativa do leitor-virtual, citando o “patrocinador” dessa história, a *Coca-Cola*, introduzindo a categoria “tempo” pela rádio-relógio, ouvida por Maca; e situa o narrado no Rio de Janeiro de modo a utilizar o fenômeno social muito comum no nosso tempo, o êxodo rural, pois os nordestinos que vêm para a cidade grande num ambiente urbano e diverso daquele, à procura da felicidade. Enfim, puxando pela memória do leitor, para que este reconheça nesta novela a história de si mesmo, nem que seja por se encontrar na classe social do personagem-pseudo-escritor, marcando presença da cultura dominante, ou da classe mais alta, podendo ainda identificar-se por estar ao lado de Macabéa. De qualquer maneira, acaba-se em um processo de identificação.

Embora aqui também o narrador duvide da sensibilidade do leitor-virtual, como em Machado: “Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim”. No caso de Rodrigo S. M., este estabelece no ato de escrever a abertura para a possibilidade de comunicação com o leitor, procurando, inclusive, “usar as palavras que vos sustentam”.

Com isso, através do abuso da função fática, acredita que o leitor o acompanha e ama, sofre se culpa e se pergunta junto com ele: “Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa humana?”. E ainda outra pergunta mais provocadora: “Não sou escritor? Na verdade, sou mais ator porque com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto”. E continuando nessa indagação infundável, porque o livro é uma grande pergunta, depois de

matar Macabéa, ele se volta para si mesmo e pergunta: “Até tu, Brutus?”

Nessa linha de se utilizar o recurso da função fática, Machado de Assis é mestre. Vejamos em *Dom Casmurro* o que o narrador elabora estrategicamente em relação ao leitor implícito: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo tecnicismo, depois um trio, depois um quatro... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou.” (Assis,2006,93)

Tanto em *O Alienista* quanto em *A hora da Estrela* não importam os fatos, mas a coloração que estes fatos podem tomar. Poderíamos precipitadamente reduzir o conto de Machado a apenas um momento da história de Itaguai, à trajetória de um médico naquela pequena cidade, assim como na novela de Clarice Lispector, à vida da nordestina no Rio de Janeiro. Mas as narrativas suplantam os fatos, pois estes são para Clarice definíveis e banais. Assim, o que interessa é o “sussurro dos fatos”, pois “os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona”, esclarece. Qual um investigador policial a atenção voltada para os detalhes ou entrelinhas, para aquilo que pode ser desconsiderado pelo senso comum, ou tal qual um historiador que precisa “escovar a história a contrapelo”.

Aquilo que os fatos podem revelar sobre a condição humana, isso é o que importa para tais escritores, Machado e Clarice e, claro, suas criaturas. Por isso, acompanhar a miséria, a falta de luz, a relação que a personagem estabelece com o mundo são importantes na medida em que revelam possíveis comportamentos do homem, portanto, suas potencialidades: “Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço”. É a questão chave do texto de Clarice para envolver e comprometer o leitor implícito e assim produzir a identificação e posterior catarse sobre uma culpa construída acerca da realidade nordestina, mas que poderia ser da humanidade abandonada a própria sorte.

É também a questão chave da Literatura: criar outros mundos possíveis, ou indicar, sugerir o que poderia ter sido, sendo diferente do que a feição dos fatos foi apresentada num primeiro momento. Literatura é potência porque traz em si, em cada palavra em estado poético toda a força do que pode ser forjado nas relações e interações humanas imaginadas, até aquelas que as crenças limitantes evitam fabular. Nesse sentido, encontramos o aspecto clínico do fato literário, pois ele confronta uma vez elaborado o dado inaugural que cada texto introduz no imaginário leitor.

De desvio em desvio, de versão em versão, Macabéa inicia sua trajetória como figura opaca, franzina, com fome (“alguém tira seu brilho e seu pão”), pois Rodrigo S.M. começa a narrativa falando mais de si mesmo do que dela, enxergando mais o próprio ego. Porém, a importância (o brilho) da nordestina vai crescendo à medida que o narrador-pseudo-escritor

escreve mais sobre ela, deixando chegar o momento máximo para enxergá-la (iluminá-la), a “hora da estrela”, isto é, o momento da “transfiguração” de humana a astro celeste, estrela. Essa condição celeste é interessante porque é destituída de qualquer valor religioso, ela vai para o céu como é comum se dizer às crianças, por exemplo, para explicar a condição de ausência pela morte de alguém, entretanto, essa subida aos céus sugerida introduz o mundo paralelo ao terreno, desencarnado, porém com forma definida, a de uma estrela. E por quê? Porque a “morte parece dizer sobre a vida”, assevera a narrativa clariciana. Foi preciso olhar o outro para que se pudesse ver a espécie: “Meu Deus, só agora me lembrei de que a gente morre, Mas eu também?!”. A surpresa e a perplexidade do narrador são equivalentes ao susto que o tirano de Machado tem sobre a realidade da população de Itaguaí que confere a ele tanto poder. Tais situações falam de um absurdo real e de difícil aceitação pelo humano na relação com o poder sobre a vida, um falso poder.

Rodrigo S. M., além de apaixonado por sua criação – “só eu a acho encantadora e a amo” -, é também medroso, adiando por páginas a morte de Maca. Sente-se culpado pelo destino dado a ela, e isso inclui perceber que costumamos ter medo do novo quando este representa o desconhecido. Macabéa é revelação - é epifania. Ela não nos é dada, tampouco ao narrador. Ela é a revelação consequente de uma descoberta, viabilizada pela morte da personagem. Sendo assim, o medo deste narrador é o medo-leitor do que possa se lhe apresentar à frente, o medo desse final grandiloquente anunciado por Rodrigo. No entanto, também é um final que desnuda e aponta o medo que os adultos passam a ter, quando crescem, cientes das dificuldades que a vida impõe. O medo de falar de suas fantasias para o outro. Talvez por isso os dois textos, o de Machado e o de Clarice, tragicamente façam um jogo com o leitor e “brinquem” com ele ao dramatizarem a morte e a loucura. Nesse sentido, em ambos, o tom conversacional é o recurso sugestivamente terapêutico para que através da leitura o leitor possa conhecer melhor a si mesmo, reafirmando a dimensão clínica da palavra em condição de literatura.

6 | A BRINCADEIRA DO JOGO FICCIONAL

Sigmund Freud em sua obra registra acerca do brincar na vida adulta e a função desse ato na condição humana:

“Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade nunca renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa pela outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais, em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios. Acredito que a maioria das pessoas construa fantasias em algum período de suas vidas. Este é um fato a que, por muito tempo, não se deu atenção, e cuja importância não foi, assim, suficientemente considerada.”(Freud,1974,287)

Ao brincar com o leitor-interlocutor, o texto demonstra que cria fantasias, assim como a culpa: “eu sou culpado, mas de quê?”. Este sentimento de culpa, tal qual o mito, imobiliza o ser, inibe o seu pensamento. Assim é que os dois narradores, de Machado e de Clarice esfacelam suas culpas, lembrando aos leitores de que tudo o que foi narrado é apenas ficção e, como tal, não se supera, não supera a vida. Imagina a vida, mas não a vive.

Depois da invenção da culpa criada no leitor-virtual por aproximação insistente do narrador-autor que a carrega, Clarice desinventa e esfacela a culpa pela vida miserável da(s) nordestina(s), pela morte solidária de personagem, e divide essa fantasia com os outros personagens (Glória, Olímpico, o chefe do escritório, as amigas do quarto, a cartomante), dominados, dominadores e oportunistas que se beneficiam dos dois lados, como Madame Carlota. Entretanto, todas essas figuras humanas são também potencialidades do “eu”; tanto o são que existem. Rodrigo S. M. também reparte o sentimento de culpa com o próprio ato de escrever, uma vez que este foi o veículo da revelação. E ao incluir a ficção como corresponsável pela culpa criada no leitor, ele dissolve e evapora, quase que magicamente: “Silêncio... O final foi bastante grandiloquente para vossa necessidade?”. Sacode o leitor e chama-o a si, lembrando-o de que isso é uma história que está chegando ao fim..

Se Macabéa morre, o narrador morreu junto, assim como o leitor, no entanto, a morte foi um instante necessário, fecundo, gera (dor) da liberdade e, portanto, libertador de Macabéa – “Ela estava enfim livre de si e de nós” – livrando, simultaneamente, o leitor dessa culpa e a ficção de uma missão: A de ser bandeira para alguma qualquer reivindicação. O narrador livra-se do peso de certo realismo naturalista-engajado: “E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido. Caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico.”(Lispector,1977,36)

7 | CONSIDERAÇÕES (QUASE) FINAIS

Embora *A hora da Estrela* construa um microcosmo ficcional bem próximo de uma realidade social do nosso tempo, não é projeto prioritário do livro a indagação e resolução da miséria nordestina, ao contrário, esse pequeno mundo que é o Rio de Janeiro mostra-se metonímia de uma miséria maior. Clarice universaliza a questão da existência da miséria e a amplia para uma miséria interna que parece residir no homem. Ao largo disso, persegue um alvo, o de atingir a palavra como palavra, tendo que parecer com palavra: “Atingi-la é o meu primeiro dever comigo.” Assevera o narrador.

Enquanto Machado usa a loucura para falar da insensatez humana, levando seus personagens ao ridículo; Clarice usa a razão para também falar da insensatez. Machado: sutil, veladamente; Clarice, mais explícita, apaixonada. O isolamento dos dois personagens, Bacamarte e Macabéa, não responde às perguntas dos livros, não revela a identidade verdadeira do homem, apenas algumas facetas da espécie: Simão, o tirano; Macabéa, o servo.

A ironia que perpassa os dois textos em questão critica o lugar comum que as coisas e as situações passam a ocupar quando esvaziadas dos sentidos originais. A presença deste kitsch em *O alienista* e em *A hora da Estrela* vem reforçar a tentativa de compreensão acerca da condição humana. O kitsch, enquanto estilo de vida ou modo de relação com os objetos que faz o indivíduo aceitar o meio-termo e contentar-se com o lugar próximo do belo, denuncia a prostração e a alienação do ser ante seu desejo e sua potencialidade existencial. Aponta a existência do desejo, porém, revela tendência para a acomodação e para a imobilidade. A alienação de um “eu” perante espécie é objeto da observação dos dois narradores. Tanto o tirano, como subserviente Macabéa são formas de alienação. Abraham Moles em seu estudo clássico sobre o Kitsch comenta: A alienação constitui um traço essencial do Kitsch. Manifesta-se como uma soma de alterações globais das atitudes componentes.”

A estranha vocação que o ser apresenta para assistir a certos espetáculos parece mostrar-lhe que todos somos capazes para tudo, por isso culpados por tudo. Contudo, enquanto esta culpa estiver criada na ficção, ela não passa de imagem: possível, mas imagem. Se os dois livros são perguntas, a resposta cabe a nós, leitores. Afinal, “*sentir?/ Sinta quem lê!*”.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência: Introdução ao jogo e a suas regras**. Rio de Janeiro: Edições Loyola; 19ª edição, 2000.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. LEITE Neto, A.; CECÍLIO, A. L.; JAHN, H. (Orgs.). 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4v.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Sol, 2006.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

_____. **O Alienista**. São Paulo: Editora Ática. 1979.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDIDO, Antônio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso Sobre a Servidão Voluntária**. Trad. Laymaert G. dos Santos, 2º edição. São Paulo: Brasiliense, edição bilingue. 1982.

LEITA, Lígia Chappiani Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 3ª. Ed. 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: José Olympio, 5ª. Ed., 1977.

_____. **A hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7ª.ed., 1984.

MOLES, Abraham. **O Kitsch.** São Paulo: Perspectiva, 2ª. Ed., 1975.

NIETZSCHE, Frederic Wilhelm. **Além do bem e do mal.** São Paulo: Hemus, 1981.

PESSOA, Fernando. **Poemas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed., 1985.

SHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

VELOSO, Caetano. **Velô.** Rio de Janeiro: Philips-Polygran Discos, 1984.

A EDUCAÇÃO CONTEXTUALIZADA COMO FORMA DE MANTER A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA

Data de aceite: 30/03/2021

Wilma Lima Maciel

Universidade Estadual de Alagoas – (UNEAL)
<http://lattes.cnpq.br/1258974429549216>

RESUMO: O presente trabalho é resultado da análise dos cantos das destaladeiras de fumo de Arapiraca – AL. Partindo de uma reflexão sobre a educação contextualizada interdisciplinar no território simbólico arapiraquense. Consideramos que é possível trabalhar a cultura arapiraquense através dos cantos das destaladeiras. Desse modo, este estudo está fundamentado na leitura de autores como SANTOS, (2014), LINDOSO, (2005), os teóricos culturais, HALL, (2003), BHABHA, (1998), BENJAMIN, (1994), e para refletir a educação, CARRANO, (2008), BOURDIEU E PASSERON, (1970), entre outros, que apontam e discutem os aspectos culturais e educacionais da nossa sociedade brasileira. Portanto, os cantos se apresentam como uma forma para se trabalhar a educação contextualizada. Tal estudo se justifica porque é necessário refletir uma educação problematizadora em prol de uma educação transformadora e não reprodutora da violência simbólica. A pesquisa teve foco qualitativo com base em um estudo de campo, com entrevista livre com uma destaladeira de fumo de Arapiraca. Onde se analisou os cantos como forma de trabalhar uma educação contextualizada, partindo de uma valorização cultural fumageira. Considera-se que por meio de uma educação contextualizada interdisciplinar

é possível trabalhar em prol de uma educação emancipadora, valorizando a cultura fumageira e trabalhando o pertencimento e a identidade arapiraquense.

PALAVRAS-CHAVE: Cantos culturais. Pertencimento. Identidade. Educação.

ABSTRACT: The present work is the result of the analysis of the corners of the Arapiraca smoke detectors - AL. Starting from a reflection on the contextualized interdisciplinary education in the symbolic territory of Arauca. We believe that it is possible to work the culture of Arapiraca through the corners of the smoking machines. Thus, this study is based on the reading of authors such as SANTOS, (2014), LINDOSO, (2005), cultural theorists, HALL, (2003), BHABHA, (1998), BENJAMIN, (1994), and to reflect the education, CARRANO, (2008), BOURDIEU AND PASSERON, (1970), among others, who point out and discuss the cultural and educational aspects of our Brazilian society. Therefore, chants are presented as a way to work with contextualized education. Such a study is justified because it is necessary to reflect a problematizing education in favor of a transformative and non-reproductive education of symbolic violence. The research had a qualitative focus based on a field study, with free interview with a smoke detacher from Arapiraca. Where songs were analyzed as a way of working with contextualized education, based on a cultural appreciation of tobacco. It is considered that through an interdisciplinary contextualized education it is possible to work in favor of an emancipatory education, valuing the tobacco culture and working on the belonging

and the identity of Arapaira.

KEYWORDS: Cultural corners. Belonging. Identity. Education.

INTRODUÇÃO

Este estudo aponta para uma educação contextualizada que através da interdisciplinaridade é possível trabalhar os cantos das destaladeiras de fumo de Arapiraca – AL como forma de valorizar a cultura fumageira, bem como trazer diversas formas didáticas contemplando os diferentes eixos curriculares, pois os mesmos podem ser adaptados e ministrados desde o Ensino Fundamental ao Ensino Médio.

Diante de uma modernidade vazia, precisamos engajar na escola trabalhos voltados para a cultura local, mas também como fonte de causar rupturas no processo de manutenção da dominação, através da violência simbólica existente. A pesquisa de campo foi realizada com uma das destaladeiras de fumo através do aplicativo Google sala de aula em que teve cunho qualitativo, com base em entrevista semi-estruturada. Baseando-se em autores como SANTOS, (2014), LINDOSO, (2005), os teóricos culturais, HALL, (2003), BHABHA, (1998), BENJAMIN, (1994), e para refletir a educação, CARRANO, (2008), MOREIRA E CANDAU, (2008), BOURDIEU E PASSERON, (1970).

A abordagem partiu do pressuposto de que é possível trabalhar a educação contextualizada partindo dos cantos das destaladeiras de fumo, como forma de aprimorar e valorizar a cultura local, o pertencimento e identidade fumageira. Para este artigo analisamos os cantos, “na beira da praia, vou tirar uma laranja e o galo cantou”. Tais cantos representam memórias, pertencimento ao trabalho, religiosidade e reflexos da cultura africana.

DESENVOLVIMENTO

O estado de Alagoas é riquíssimo em cantos de trabalho, e os mesmos mantêm uma relação com a cultura do lugar o que não é diferente com os versos das destaladeiras de fumo de Arapiraca. Que segundo Lindoso (2005), é impossível conceber uma existência cultural isenta de uma base social. É inconcebível perceber a cultura alagoana sem sociedade alagoana. Uma vez que a organização histórica da nossa sociedade está relacionada com o processo de colonização.

Na verdade, os cantos das destaladeiras trazem uma relação com a cultura africana. Pois nos mesmos há uma saudação à lemanjá¹, divindade cultuada por fiéis às origens afro.

A necessidade de trabalhar nossas riquezas culturais está relacionada com o que Ramos, (2008), diz, os sons dos negros no Brasil iluminam uma série de fatos culturais que

1 lemanjá é um orixá feminino (divindade africana) das religiões Candomblé e Umbanda. O seu nome tem origem nos termos do idioma Yorubá “Yèyè omo ejá”, que significam “Mãe cujos filhos são como peixes”. Disponível em< <https://www.significados.com.br/lemanja/>>. Acesso em julho de 2020.

estão na base daquilo que se denomina música popular brasileira.

Segundo o historiador Zezito Guedes, a partir da década de 1920, houve uma expansão da cultura do fumo em Arapiraca e com isso, necessitou de um avanço na mão de obra, para tanto, trabalhadores de várias regiões do Nordeste se deslocaram de suas cidades e foram até Arapiraca em busca de trabalhar no cultivo do fumo. Zezito afirma ainda que estas pessoas trouxeram para a cidade do fumo, costumes, folgedos, credences, seitas e cantos. A união dessas culturas gerou os cantos das destaladeiras de fumo de Arapiraca.

Estes cantos se davam tanto na roça, ao plantar, adubar, quebrar, juntar e colocar o fumo no varal, como também nos salões dos grandes produtores de fumo que quando estavam prontos para destalagem, as mulheres iam para estes salões destalar o fumo, e ali iniciava as cantorias, trabalho e paqueras.

As canções existiam para alegrar o trabalho e tratava de fatos do dia a dia, emoções, paixões, paqueras, desabafos, como também do pagamento dos seus salários. Essas mulheres cresciam nos salões e nas terras do fumo. Também eram pedidas em casamento através de cantos.

Segundo Santos (2014), o Agreste nordestino é uma região com determinadas singularidades, diferente da Zona da Mata e do Sertão, pois sua ocupação territorial foi baseada em pequenas e médias propriedades, se constituindo basicamente pela trilogia pecuária, algodão, policultura de subsistência, por bases tradicionais de uso da terra e pela presença de produtor familiar.

Com a presença das firmas, todo o processo de beneficiamento do fumo em folha, que antes era feito em Salvador, passou a ser feito localmente. Assim, de acordo com Barbosa (1982) em seu estudo sobre a fumicultura e a mobilidade da força de trabalho em Arapiraca, foi feito este processo de beneficiamento da planta, que consiste basicamente na seleção e fermentação das folhas, lhe conferindo uma maior valorização no mercado, que atraiu grande contingente de mãos de obra do campo para o centro da cidade arapiraquense, uma vez que os produtores deixam de ser meeiros ou arrendatários para serem boias frias, diaristas ou assalariados nas firmas de exportação. (SANTOS, 2014, p. 85).

Haesbaert, (2004), aponta o território imerso em relações de dominação e ou apropriação sociedade espaço, desdobra-se ao longo de um continuum que vai de dominação política econômica mais concreta e funcional a apropriação mais subjetiva e ou cultural simbólica. Que se predomina no contexto educacional. Uma reconstrução de sociedade que estar para servir o capital que se permeia também, diante de uma violência simbólica que para Bourdieu e Passeron, em sua obra “A reprodução”, descrevem que a educação e todo sistema de ensino moderno existem como ferramentas de manutenção dos paradigmas sociais estabelecidos, passando por cima ou excluindo os diferentes.

Candau (2008), parte do princípio de que não há possibilidade de conceber uma

experiência pedagógica desvinculada totalmente das questões culturais da sociedade, enfatizando que existe uma relação intrínseca entre educação e cultura. Nesses meandros, a autora ressalta que a escola está em crise, porque está cada vez mais desenraizada da sociedade. Por isso Hall nos faz refletir que:

O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência as maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. E por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada as questões da tradição e das formas tradicionais de vida — e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrograde e anacrônico. Luta e resistência — mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo e a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. (HALL, 2003, p. 248).

Por isso, Hall descreve a necessidade em que o capital tem emergência para o processo de dominação. Portanto, necessita causar rupturas na cultura popular. Entretanto, “tais culturas de contra modernidade pós-colonial podem ser contingentes a modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas”, (Bhabha, 1998, p. 22).

Neste caso, a educação transformadora poderia atuar através da cultura como forma de desmonte do poder dominante, pois os cantos dão vida a uma cultura que reflete o social da década de cinquenta até meados de noventa. O que segundo Benjamin (1994), a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores.

Por isso, a importância da educação trabalhar a educação contextualizada, através da interdisciplinaridade, contemplar a cultura local. Mas é claro que os cantos das destaladeiras podem ser trabalhados de maneira nacional. Contudo se faz necessário uma valorização que parte do local para o global. Estas manifestações culturais surgiam da classe popular, dos trabalhadores do campo e é por isso que Hall afirma:

A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente “caírem em desuso” através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares. (Hall, 2003, p. 248).

Isso pode ser visto através dos materiais didáticos que não mantêm uma contextualização ou até mesmo uma representação valorativa do Nordeste, enquanto geografia e cultura. Esta literatura está carregada de estereótipos que introduzem uma representatividade alagoana, através de um viés chamado história única.

Para manter a cultura popular, é preciso que as Universidades, as Secretarias de

cultura, possam valorizar este campo, que vem sofrendo com a falta de valorização. Para tanto a cultura está de liquidando diante de uma modernidade vazia. Através da dominação da indústria cultural.

Estamos diante de um problema social, pois, o capitalismo nos rotula, cria o que desejamos o que não faz parte do nosso Eu e sim do sistema capitalista, contudo, sem refletirmos, não pensamos que a indústria cultural nos aponta a cada dia algo novo e que nos aguça o nosso querer. “as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade”. (PFREUD, 1930, p. 29). Por isso, precisamos nos atentar para a compreensão desta fonte de sofrimento que a indústria cultural se apropria nos instigando a consumir seus produtos.

Na verdade, “Experiências educativas diversas demonstram a importância da incorporação de saberes e práticas culturais dos alunos na articulação dos conteúdos curriculares e também na busca do estabelecimento de uma ordem escolar que se faça em relação de diálogo com os grupos juvenis”. (CARRANO, 2008, P. 206). Assim consoante Bezerra,

tem sido nos entreespaços dos bairros populares que têm se mantido as manifestações arcaicas das culturas populares. Contra a celebração do mito sem o rito e as ritualizações vazias das encenações ornamentais, o popular nesses espaços tem se consolidado a partir dos vínculos comuniais, das ritualizações das tradições e das performances emergentes. Os capoeiras, os mestres, os pais de santos e as rezadeiras, a literatura de cordel, os cantadores de coco, os meninos do boi do bumba-meu-boi, como mediações e práticas, as quais, no somatório das trocas, vêm alimentado a efervescência das culturas populares na interpelação dos sujeitos. (BEZERRA, 2006, p. 258).

A interpretação dos sujeitos se dar na busca de compreender o momento de trabalho e de lazer das destaladeiras do fumo, pois mesmo trabalhando de forma árdua, encontravam uma maneira de criar e recriar cantos que trouxessem aspectos relacionados a sua cultura. E sobre essa questão, assinalam Olinto e Schollhammer (2016).

É certamente corolário positivo desta dispersão das altas literaturas como ponto fulcral da formação pessoal e social dos sujeitos, o crescimento da dimensão auto-estima viabilizada através do sentimento de criação de cultura pelos agentes locais, na alteridade virtual que este contraponto propicia ao plano da fragmentação do sujeito. (p. 67; grifos dos autores).

É nesse sentido que as destaladeiras de fumo se encontram em busca de uma representação histórica e de valorização de uma cultura arapiraquense que represente o período do fumo da década de cinquenta na cidade de Arapiraca, bem como o processo de expropriação e apropriação do território simbólico fumageiro. Assim, a mulher nordestina também se encontra lutando a favor das suas múltiplas identidades como afirma Clark:

O processo de investigação da oportunidade do regionalismo de Brito, por sua vez, se deve a partir de uma premissa do próprio autor, e que é clara em sua obra, da importância das figuras femininas para a construção dos enredos ambientados no arcaísmo do sertão suas personagens são mulheres que expandem a localidade e que em que estão, que nadam contra a corrente, que transpõem fronteiras do regional/local, que opõem-se, que colocam-se frente aos desafios e aos outros, que tem força de revolta, e, as vezes, são mais poderosas que os próprios homens, ainda que nesta forma sejam mistificadas; mas são elas todas reais, verossímeis, identificáveis. São mulheres, enfim, que dão universidade a sua literatura. (Clark 2011, p.11).

As destaladeiras representam uma força cultural que brota de uma camada popular que mantém uma cultura da roça, da produção do fumo, da agricultura. E isso é vantajoso a se pensar na representação feminina na produção desse capital. Bem como, a sua representação histórica.

Neste seguimento entendemos os cantos das destaladeiras de fumo de Arapiraca uma maneira de pensar a escola, como um espaço de valorização social e não de manutenção da violência simbólica. Por isso, compreendemos que os professores podem trabalhar os cantos das destaladeiras pelo viés interdisciplinar que pode compor todos os componentes curriculares. Porém daremos maior ênfase área de língua portuguesa exemplificando com os cantos.

Iniciamos falando de como trabalhar de maneira contextualizada no componente curricular de história, por isso pode iniciar discutindo a região, mas também, sobre o processo de colonização, sobretudo do agreste arapiraquense. Já em geografia pode se fazer a análise do território fumageiro, tanto físico quanto simbólico. Em química, estudo dos processos químicos com a chegada da indústria, estudando o processo de fermentação das folhas. Em sociologia, trabalhar o processo de expropriação e apropriação da terra dos pequenos produtores, para as grandes multinacionais.

Em física análise do clima para a produção do fumo, bem como, os ciclos da produção. Em matemática analisar o quanto o fumo representa de economia para a região, trabalhar sondagem e gráficos. Em biologia estudar as folhas do fumo e todo seu processo de nascimento. Em filosofia discutir as questões étnicas e políticas do território fumageiro. Em educação física trabalhar o ritual das destaladeiras de fumo, mas também a exploração da diversidade de outros tipos de danças e ritmos, baseando-se nas culturas populares existentes no território fumageiro, valorizando a cultura, a identidade e o pertencimento com o espaço.

E por último em língua portuguesa que terá uma discussão maior, pois como não teríamos tempo para uma discussão com todos os campos, traremos exemplos que podem ser de fato implantados nas aulas de português. Pois bem, os cantos das destaladeiras trazem consigo uma riqueza, enquanto conteúdo didático, para se trabalhar no contexto educacional. Podemos dizer que o professor pode tratar da métrica, da rima, da estética, da produção de cantos, bem como, a análise de cantos, produção de versos, e a etnografia

da sociedade fumageira, entre outros, como veremos a seguir:

“Na beira da praia” da destaladeira dona Rosália e recolhido por Wilma Maciel.

Eu estava na beira da praia
Jogando areia no mar
Tava na beira da praia
Jogando areia no mar.

Eu avistei um retrato na areia
Vi a voz da sereia
Comecei a chorar

Eu avistei um retrato na areia
vi a voz da sereia
comecei a chorar.

Oh lemanjar, vem vê,
Oh lemajar vem cá
receber as flores
que têm pra te ofertar

Oh lemanjá
Oh lemanjá vem vê
Oh lemanjá vem cá
Receber as flores
Que tem pra te ofertar.

(Cantiga recolhida por Wilma Maciel, da destaladeira de fumo dona Rosália, 2020).

Neste canto é bem perceptível a representação da lemanjá que é uma divindade africana, porém as destaladeiras, mesmo situadas no Agreste arapiraquense, não existindo praias há saudação desta divindade que mantém a cultura afro que resiste diante implantação da cultura europeia no período colonial. Como bem descreve Bezerra:

Situando-se o território alagoano no lado sul da capitania e tendo se tornado um local de passagem e campo de guerra na disputa entre portugueses e holandeses, teremos uma confluência de eventos - extermínio Caeté e a consolidação e a destruição de Palmares - determinantes na estrutura de poder local, da qual a violenta ocupação da terra e as guerras de extermínio seriam uma das particularidades originárias da formação sociocultural alagoana. (BEZERRA, P. 62, 2006).

Os cantos de trabalho demonstram uma resistência da cultura popular que é transmitida através da lida na roça. Com estas representações podemos compreender uma

formação histórica que vai de encontro com a cultura dominante. Tais aspectos culturais são importantes serem estudados para uma ampliação dos espaços democráticos.

Partindo de representações das margens para o centro e a educação pode atuar como o início de uma nova abordagem fazendo um trabalho partindo do cuidado que Bourdieu e Passeron, aponta, sobre o perigo da reprodução da violência simbólica nas escolas, uma vez que a organização social necessita dos moldes existentes para continuar obtendo o poder, por isso necessita que as instituições educadoras promovam a reprodução social. Mas isso pode ser diferente, se partirmos de uma promoção de uma educação emancipadora, causando mudanças neste sistema excludente.

A seguir um canto de trabalho intitulado “Vou tirar uma laranja” das destaladeiras de fumo.

Vou tirar uma laranja
Uma laranja eu vou tirar
Do galho da laranjeira
Oi tara ralarará
Do galho da laranjeira
Oi tara ralarará.

(Cantiga das destaladeiras de fumo de Arapiraca, AL, recolhida por Wilma Maciel).

Assim, o verso acima está representando momentos de trabalho no campo e que é importante pensarmos sobre como estes versos poderão estar presentes na literatura alagoana ou por necessidade de valorização das nossas representações históricas, de pertencimento e de conhecimento do território arapiraquense.

Segundo Hall (2013), o estudo da cultura popular tem oscilado entre esses dois pólos da dialética da contenção/resistência. Diante de uma sociedade que mantém viva a cultura, que ainda segundo o autor as tradições populares dos trabalhadores pobres, das classes populares e do “povão” do século dezoito parecem, hoje, formações quase independentes: toleradas em um estado de equilíbrio permanentemente instável.

O capitalismo continua a “fabricar” corpos e subjetividades cidadinas; entretanto, esse processo não ocorre de forma mecânica, unilateral e desprovido de resistências e re-elaborações por parte dos sujeitos. É neste sentido que há uma sensível, porém significativa, distinção entre reconhecer a influência real das mercadorias na reprodução ideológica e cultural dos grupos de juventude e considerar o jovem como um “idiota cultural”, condenado a mimetizar a mesmice das mensagens emanadas por centros de controle das indústrias culturais. Um dos desafios lançados aos educadores nas escolas hoje é o de contribuir para o aumento do campo de reflexão dos jovens alunos em relação à influência das mercadorias culturais na formação de suas subjetividades. (CARRANO, 2008, P. 204).

É por isso a necessidade de estudar e registrar esta cultura, mas também representá-la. Por isso, é necessário iniciar a trabalhar a cultura nas escolas de forma a fazer os alunos

refletirem sobre a sociedade. Para assim, os sujeitos serem críticos e fazer escolhas que não caminhe em prol da hegemonização cultural.

Adiante veremos o canto intitulado “o galo cantou”:

O galo cantou, cantou, ô baianinha

O dia amanheceu, manheceu

Aqui dentro do salão, ô baianinha

Quem cantou melhor fui eu

Vou-me embora, vou-me embora, ô baianinha

Segunda-feira que vem

Quem não me conhece chora, ô baianinha

Que dirá quem me quer bem

O galo cantou...

Vou-me embora, vou-me embora, ô baianinha

Com vontade de voltar

Meu coração fica aqui, ô baianinha

Um dia vou te levar

O galo cantou...

Vou-me embora, vou-me embora, ô baianinha

Que o galo já cantou

Menina já tá na hora, ô baianinha

Já deu hora, eu já me vou

O galo cantou....

(Cantiga de destalar o fumo, Vila Fernandes – Arapiraca (AL), transmitida pelas Destaladeiras de Fumo).

Novamente este canto retoma a representação da mulher negra em que segundo Geertz, o conceito de cultura denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas. Assim como, refletir sobre o preconceito racial existente em nossa sociedade. Por isso, o canto vem trazer esta disseminação do popular.

Além das dificuldades de acesso e permanência na escola, os jovens enfrentam a realidade de instituições públicas que se orientam, predominantemente, para a oferta de conteúdos curriculares formais e considerados pouco interessantes pelos jovens. Isso implica dizer que as escolas têm se apresentado como instituições pouco abertas para a criação de espaços e situações que favoreçam experiências de sociabilidade, solidariedade, debates públicos e atividades culturais e formativas de natureza curricular ou extra-escolar. (CARRANO, 2008, P. 197).

Na verdade, Dermeval Saviani, aponta que é por meio da educação que resolveríamos todos os problemas sociais, pois escolas repletas de profissionais bem preparados, infraestrutura de qualidade, estes trabalhadores iriam consumir o que geraria uma movimentação do

capital para que pudessem organizar saneamentos básicos, hospitais, etc, não que a educação seja mais importante que a saúde, mas que parte da educação o início de uma mudança social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se que muito temos que estudar e registrar sobre a cultura fumageira. Contudo se faz necessário também trabalhar o pertencimento e a identidade desta cultura que diante de uma modernidade vazia, estamos nos tornando uns tolos, o hibridismo cultural está por vezes se refazendo em cima das cinzas do antigo. Mas as instituições educacionais, bem como a sociedade fumageira pode trabalhar em prol de uma valorização da sua cultura, por meio da educação contextualizada interdisciplinar.

Fazendo uma análise de sua cultura e respeitando os sujeitos enquanto produtores de sua história e não meras peças do tabuleiro, em que o poder da cultura dominante os move conforme suas necessidades. Enfim, diante de uma vida liquido moderna, precisamos manter nossas raízes para registrar a nossa história. Uma vez que, a história dos grandes feitos já foi registrada.

REFERÊNCIAS

BOURDIE, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Lisboa, 1970.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Edson. **Configurações em torno de uma identidade ornamental**: a emergente identidade cultural alagoana. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. 2006.

BOURDIEU, P. (200). **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, P. 183-191.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MOREIRA, Antonio Flavio. Candau, Vera Maria. **Multiculturalismo**: diferenças culturais e práticas pedagógicas. Orgs. 2. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Novas conferências introdutórias a psicanálise e outros textos. Obras completas, volume 18. 1930.

GUEDES. Zezito. **Cantos das destaladeiras de fumo de Arapiraca**. 1978.

HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Edições Loyola. 17º edição. São Paulo. 2008.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios á multiterritorialidade**. Porto Alegre, setembro de 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____, **A desconstrução do popular**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Ensaio obtido em Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

SANTOS, Ana Paula Teodoro dos. **A reestruturação do território da região fumageira de Alagoas**. Dissertação de (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2014.

A ARTE COMO FORMA DE EXISTIR, RESISTIR E REEXISTIR

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2021

Lucas Bezerra Furtado

Universidade Federal de Pelotas/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS)
Pelotas – RS
<http://lattes.cnpq.br/5911634897467459>

Nara Graça Salles

Universidade Federal de Pelotas/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte/ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS)
Pelotas – RS
<http://lattes.cnpq.br/8841719783919052>

RESUMO: Este artigo é parte integrante das ações realizadas no grupo de pesquisas “Processos de Criação: Arte e Loucura”, devidamente cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisas do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), no qual está situado o projeto unificado de pesquisa em andamento “Arte Contemporânea, Processos de Criação e Psicanálise: Sagrado, Afetos e Segredos em Encontros Poéticos Existenciais”; projeto este aberto a todos os alunos e alunas da Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, bem como à população não universitária interessada. Vislumbramos pensar pedagogias de vivências poéticas, reminiscências importantes e significativas; provocando assim leituras, fotografias, desenhos, pinturas, vídeos

e partituras corporais em uma metodologia em que a criação e a poética estejam presentes e sejam identificadas, para que possamos transitar nas questões pertinentes à existência humana, pois o caminho da individuação se dinamiza na coletividade. Salientamos que a construção do produto analisa muito mais do que ele, propriamente dito. Buscamos alcançar e manejar subjetividades, na perspectiva de contornar, ou ao menos suportar o cenário resultado do novo coronavírus causador da doença COVID-19. Propõe-se também uma investigação com abordagem qualitativa acerca da saúde mental, loucura e os processos de criação em arte contemporânea, utilizando-se dos procedimentos metodológicos intitulados Instaurações Cênicas, que é aplicado nesse grupo de atenção à saúde mental enfocando a arte em seus processos criativos em suas variadas expressões e o método de associações livres, visando assim as possíveis relações com a psicanálise em uma perspectiva terapêutica artística e como poética da existência e resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Psicanálise; Instauração Cênica; Resistência; Sublimação.

THE ART AS A WAY TO EXIST, RESIST AND RE-EXIST

ABSTRACT: This text is an integrant part of the actions on the researcher team “Processos de Criação: Arte e Loucura”, properly sign at the Directory of Groups of Research Nacional Council (CNPq), where is placed the current running unified project “Contemporary Art, Process of Creation and Psychoanalysis: Sacred, Affections

and Secrets in Poetical Existential Meetings”; Project which is open to every student from the Federal University of Pelotas/UFPEL, such as people that has an interest but do not study in the University. Glimpsing to think about poetical living pedagogy, important reminiscences and significant; provoking reading, photography, paintings, videos, and body partitures in a methodology where the creation and poetical are presente and would be identify, to be able to transition among the relevant questions to human existence, therefore the way to individuality will dynamize in society. It is relevant to point the construction of the product analyses more than it is, properly saying. Looking to reach and manage subjectivities, on the perspective outline, or at least support the scenery resulted by the new Corona Virus, originating the illness COVID-19. It is also offered a qualitative approach investigation concerning the mental health, craziness, and creation process in Contemporary Art, using methodological procedures entitled Establishment of Scenic, that is applied in this group of mental health awarness, focusing the art on its creative procedures in its diverse expressions and the Free Association Method, aiming the possible relations with the psychoanalysis in its therapeutical artistic perspective and how poetical existance and resistance.

KEYWORDS: Contemporary Art; Psychoanalysis; Establishment of Scenic; Resistance; Sublimation.

1 | INTRODUÇÃO

Este texto versa sobre o manejo de ações e estratégias de atravessamento da pandemia da COVID-19, causada pelo novo Corona Vírus, que foram adotadas dentro do projeto de pesquisa “Arte Contemporânea, Processos de Criação e Psicanálise: Sagrado, Afetos e Segredos em Encontros Poéticos Existenciais”, aprovada e certificada pela Universidade Federal de Pelotas, e localizada no grupo de pesquisas devidamente cadastrado no Diretório Nacional de Pesquisa do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq) como “Processos de Criação: Arte e Loucura”.

Investigamos formas de existir, resistir e reexistir utilizando técnicas da Arte Contemporânea aliadas a procedimentos estruturados dentro do âmbito psicanalítico. Frente à emergência humanitária gerada pela COVID-19, buscamos direcionar nossas ações e realizações na perspectiva de contornar o cenário pandêmico.

Assim, uma vez que a pesquisa aborda questões relativas à saúde mental e à Psicanálise, em suas relações com a Arte Contemporânea, propomo-nos a transbordar as vivências diárias, construindo diuturnamente uma poética da existência, que é exposta nos materiais referentes às mais diferentes modalidades da Arte, como fotografias, poesias, vídeos, vídeo artes, pinturas, desenhos, composições, partituras corporais e expressões diversas, nos quais identificamos a poética e a criação, para transitarmos nas questões pertinentes à existência humana, porque sabemos que o caminho da individuação se dinamiza na coletividade se retroalimentando em processos artísticos únicos.

A pesquisa, ainda em andamento, possui uma abordagem qualitativa e utiliza-se do procedimento metodológico Instaurações Cênicas (SALLES, 2004), que interliga

as diferentes e possíveis relações psicanalíticas com os processos criativos dentro da Arte Contemporânea; e o método investigativo da Associação Livre de Ideias, conforme idealizado por FREUD (1996).

Julgamos de caráter essencial a devida explicação do conceito de Instauração Cênica, termo criado pela autora desse capítulo em sua tese de doutoramento intitulada “Sentidos: Uma instauração cênica – Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud” no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, defendida e aprovada no ano de 2004. Portanto:

[...] Vejamos, instauração é um termo usado pela curadora Lisette Lagnado. Segundo ela, é um dos conceitos fundamentais para a arte contemporânea atual e futura. Para Lagnado foi o artista plástico Tunga quem promoveu o uso do termo instauração, com a obra “Xipófagas Capilares”, em 1981, uma obra na qual duas adolescentes se movimentavam unidas por seus cabelos.

O conceito, para Lagnado é cunhado a partir dos termos performance e instalação, significando um híbrido destas categorias. A instauração traz e guarda dois momentos: um dinâmico e um estático. De acordo com Lagnado, a acepção de instauração supera a característica efêmera da performance, a instauração deixa resíduos, avançando no sentido de perpetuar a memória de uma ação, o que lhe tira o caráter de ser somente uma instalação. Nesta, existe um ambiente montado para determinado acontecimento que pode ser destruído durante o decorrer da ação no ambiente. A instauração não é destruída no decorrer da ação, podendo acontecer uma transformação do ambiente a partir de uma estrutura estabelecida, havendo inclusive uma construção no espaço, interferindo na paisagem... Por este motivo opto por utilizar o termo instauração seguido pelo termo cênica, para indicar que naquele local são instauradas ações cênicas e a ambientação não será destruída, mas alterada. Embora utilize para o princípio da montagem no processo criativo, os conceitos de performance, não denomino a encenação como performance, porque no meu entendimento, o termo instauração é mais abrangente e a ultrapassa (SALLES, 2007, p. 3-4).

O objetivo deste escrito, é apresentar as diferentes ações construídas nesse projeto de pesquisa e seu possível potencial de resistência e reexistência à vida em possibilidades de poéticas existenciais.

2 | AÇÕES DE ENFRENTAMENTO

Como atualmente nos encontramos em isolamento social, migramos nossas atividades para a modalidade remota, assim como as outras atividades da Universidade em questão.

Então, estamos realizando dentro de uma sala de vídeo, criada no Grupo Aberto de Acolhimento e Atenção à Saúde Mental, instalado na plataforma Facebook/Messenger com o nome “PROCESSOS DE CRIAÇÃO & PSICANÁLISE: SAGRADO, AFETOS & SEGRADOS EM ENCONTROS”¹, encontros para discutirmos angústias e episódios que

1 Link para solicitação de acesso ao grupo: <https://www.facebook.com/groups/365042904186321/>

nos afetam a cada dia. Sala na qual nos encontrávamos inicialmente às sextas-feiras, e agora às segundas-feiras, das 15h às 17h.

Válido ressaltar que o grupo do Facebook está na categoria privado, porque conversamos assuntos pessoais, mas basta uma solicitação de entrada para participar do mesmo.

Também no aplicativo WhatsApp, por meio de conversas diárias e assim como nos encontros na sala de vídeo, visamos proporcionar atenção à saúde mental e escuta terapêutica qualificada, no intuito de possibilitar a elaboração como em FREUD (1996), recordando, repetindo e elaborando.

Neles, buscamos a expressão por meio de processos criativos que envolvam técnicas da arte contemporânea, e dessa forma, procuramos contornar

A presença de intensos afetos como ponto de partida para os distúrbios iniciais: - seja o impacto de violentas emoções que atinjam o indivíduo como um raio; - seja a vivência de situações existenciais extremas, o sentir-se acuado face a opressão do mundo externo, ansiedade e humilhação por sentir-se incapaz de assumir responsabilidades que lhe são impostas, conflito entre exigências sociais e pulsões internas; - seja a tensão intrapsíquica originada pela ruminação de sentimentos de frustração, de ter sido preterido por outro, bem assim o remoer de problemas que representem questões vitais para o indivíduo. A onda montante de afetos que atinge clímax intolerável, sobretudo quando irrompe em indivíduos profundamente feridos na imagem que fazem de si mesmos, acaba por provocar fenômenos graves de cisão psíquica. (SILVEIRA, 2016, p. 108)

Criamos a partir daí, três ações, baseadas na metodologia de Instaurações Cênicas (SALLES, 2004), e no método investigativo de Associação Livre, permitindo portanto que sejam desenvolvidas e externalizadas as mais diferentes subjetividades artísticas em seu sentido atribuído por Bock, sendo portanto,

a síntese singular e individual que cada um de nós vai constituindo conforme vamos nos desenvolvendo e vivenciando as experiências da vida social e cultural; é uma síntese que nos identifica, de um lado, por ser única, e nos iguala, de outro lado, na medida que os elementos que a constituem são experiências no campo comum da objetividade social. Esta síntese – a subjetividade – é o mundo de ideias, significados e emoções construídas internamente pelo sujeito a partir de suas relações sociais, de suas vivências e de sua constituição biológica; é, também, fonte de suas manifestações afetivas e comportamentais (BOCK, 2002, p.23 apud PIRES; SALLES; 2019, p.197).

2.1 #Afetoseafetamentos

A primeira ação permitiu que os participantes pudessem registrar momentos, objetos e sensações (digitalmente), por meio de fotografias, pinturas, vídeos, etc., e compartilhassem com o grupo.

Esses materiais de registros estão sendo publicados na plataforma do Instagram

do Projeto (@psicanartese)², de forma pública, assim todos podem visualizar e apreender diferentes significados de cada coisa.

2.2 Plúmbeo

A segunda ação partiu da leitura do primeiro capítulo do livro “Um antropólogo em Marte – Sete histórias paradoxais”, capítulo este intitulado “O caso do pintor daltônico, que conta a história de Jonathan I., um homem que

havia enxergado normalmente a vida toda, nascera com o sistema completo de cones em suas retinas. Tornara-se daltônico depois de ter vivido 65 anos enxergando as cores normalmente - totalmente daltônico, como se estivesse diante da tela de um televisor em preto-e-branco. (SACKS, 1995, p. 7)

Analogamente, equiparamos o mundo em preto-e-branco do pintor com o cenário de pandemia em que o mundo todo está inserido, e propomos ao grupo seguirmos com a criação de uma Vídeo Arte intitulada “Plúmbeo” (pelo caráter acinzentado de tudo, na acromatopsia³ cerebral total), que ainda encontra-se em processo de montagem.

A partir dela, permitimos aos participantes que aplicassem suas visões e inquietações de se viver em um “mundo sem cor”.

Do texto foram extraídos estímulos, que enviados semanalmente, impulsionam e provocam diferentes sensações e percepções em cada um deles, que devem expressá-las frente às suas câmeras, para juntos criarmos a Instauração Cênica virtual.

Brenda Castro e Patricia Castro Cordona, duas das participantes desse projeto de pesquisa, bem como dessa ação específica, cederam-nos relato de suas experiência. Vejamos:

Ler o pintor daltônico fez com que eu observasse e prestasse atenção nas coisas a minha volta de maneira diferente, e isso se estendeu para a proposta que foi sugerida após a leitura. As inspirações para cada tema foram diferentes e muito naturais. Tinha vezes que eu até idealizava como queria e no final acabava mudando. No primeiro tema (Movimento, Vitalidade e Sensualidade) foi o mais natural. Vi o vento balançar as folhas da planta e senti que pra mim a vitalidade estava ali na minha frente. O segundo (Forma, Contorno, Movimento e Profundidade) fez com que eu observasse os elementos da minha casa de outra maneira, e percebo que ao menos pra mim o projeto todo nesse momento atual é sobre isso, trabalhar com o que temos, e no meu caso pra esse tema foi a porta da frente da minha casa. E o último tema que eu gravei até o momento (Sujar o Branco) foi o mais esperado e divertido; senti como se eu voltasse à infância sujando as mãos de tinta e desenhando com ela coisas que “não fazem sentido” (BRENDA SANTOS, 2020).

Participar do Pb82 me fez ver coisas comuns do dia a dia com mais afeto e

2 O acesso à página também pode ser realizado pelo link: <https://www.instagram.com/psicanartese/>

3 É a perda, de origem neurológica, da capacidade previamente adquirida para a leitura. Dá-se associada às afasias e às agrafias. Pode ocorrer forma pura e isolada. A dislexia é uma disfunção leve de leitura, encontrada principalmente em crianças que apresentam dificuldades diversas no aprendizado da linguagem escrita. (DALGALARRONDO, Paulo, 2008, p.236)

me mostrou que trabalhar com emoções pesadas como estímulo não precisa ser algo negativo. (PATRICIA CORDONA, 2020).

2.3 Poesias

A terceira e última ação é baseada nos ideais surrealistas e nas poesias de André Breton.

Cada dia, um dos participantes iniciava uma enquete em nosso grupo de WhatsApp, questionando a palavra que representava o dia. Ao fim dos envios, essas palavras eram escritas em pedaços de papel, que dobrados eram colocados em um recipiente e retirados aleatoriamente, para fazer parte de uma composição poética.

O compositor poderia usar conjunções e preposições, e manifestar sua subjetividade, de modo a organizar essas aleatoriedades como bem quisesse.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÕES

Como a pesquisa encontra-se em desenvolvimento, assim como duas das ações instaladas, podemos apenas estabelecer como resultado a possibilidade de criar poesias, e resistir a esse momento que afeta diretamente a saúde mental de milhares de pessoas.

Ressaltamos que o projeto de pesquisa é aberto e que levamos em consideração as diferentes vivências, expectativas e experiências sensíveis, porque isto é fundamental para a nossa arte, a arte teatral e arte psicanalítica.

Acreditamos que a pesquisa dentro das artes cênicas envolve muito mais do que a objetividade do cientificismo e da produção com e para acadêmicos, e nesse sentido concordamos com André Carreira, no que traz em seu capítulo do livro “Pesquisa em Artes Cênicas”, intitulado “Pesquisa como construção do teatro”:

É preciso estar alerta para perceber que quando nossa pesquisa se vincula somente ao campo da própria pesquisa, isto é, quando produzimos objetos que apenas encontram espaços de circulação entre os próprios pesquisadores, podemos estar nos divorciando daquilo que é fundamental na nossa atividade. (CARREIRA, 2012, p. 25).

4 | CONCLUSÃO

A pesquisa ainda está em andamento, e por esse motivo qualquer tentativa de estabelecer conclusões seria falha. Estabelecemos, portanto (in)conclusões, observando o fundamental papel que as ações realizadas tiveram na vida diária e mental de cada um dos participantes.

REFERÊNCIAS

CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In TELLES, Narciso (org.). **Pesquisa em artes cênicas – textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

CORDONA, Patricia. **Depoimento sobre o processo criativo de Plúmbeo**. WhatsApp, 14 out. 2020. 15:40. 1 mensagem de WhatsApp.

DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais**. 2ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2008.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In: **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB)**, Rio de Janeiro: Imago, vol XII. 1996. P. 163-171.

SALLES, Nara. “Em Branco”: a violência no cotidiano urbano. In: **IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**. Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Disponível em: .Acesso: 10 mar. 2019.

SALLES, Nara. **Sentidos: Uma Instauração Cênica. Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud**. Tese de Doutorado. PPGAC/UFBA, Salvador, 2004.

SANTOS, Brenda. **Depoimento sobre o processo criativo de Plúmbeo**. WhatsApp: Grupo “Arte & Psicanálise 2020”. 17 set. 2020. 12:34. 1 mensagem de WhatsApp.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. São Paulo: Ed. Vozes, 2016.

PIRES, Josadaque; SALLES, Nara. CORPOS EM (RE)EXISTÊNCIA a residência artística no Hospital Psiquiátrico. In: FRANCISCA MARIA NETA; PEIXOTO, José Adelson Lopes (Orgs.). **Dinâmicas da Resistência: fronteiras, estratégias e mobilizações**. Goiânia – GO: Editora Phillos, 2019. p. 187 – 205. 2019.

SACKS, Oliver. O caso do pintor daltônico. In: **Um antropólogo em marte – Sete Histórias Paradoxais**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1995.

TELLES, Narciso (organizador). **Pesquisa em artes cênicas – textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

CAPÍTULO 21

PSICOLOGIA DA PERFORMANCE – CONTRIBUTOS PARA A SUA INTRODUÇÃO NO CURRÍCULO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA EM PORTUGAL

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2021

Catarina de Andrade Silva

Universidade de Aveiro
Portugal

Helena Maria da Silva Santana

Universidade de Aveiro
Portugal;
<https://orcid.org/0000-0002-9258-6410>

Anabela Pereira

Universidade de Aveiro
Portugal

RESUMO: Um dos desafios com que todos os músicos se deparam durante a sua formação e vida profissional é a ansiedade na performance musical (APM). Esta condição é inerente à profissão e pertence ao grupo de doenças que mais afeta os músicos, pelo que urge uma intervenção. Quando não se dispõe de estratégias para mitigar ou neutralizar as suas manifestações, a APM reflete-se negativamente no desempenho performativo, podendo até levar à desistência de uma carreira musical. Por forma a agir preventivamente a este problema e a potenciar o conforto e o desempenho performativos dos estudantes de música, futuros profissionais, propôs-se explorar a eficácia e os benefícios que resultariam de uma unidade curricular (UC) que se ocupasse exclusivamente desta matéria. Os resultados mostraram uma

redução muito significativa dos níveis de APM e um aumento do bem-estar geral dos elementos do grupo experimental, alunos do ensino secundário artístico especializado de música, podendo-se confirmar a eficácia do presente programa. Espera-se ter contribuído para clarificar a necessidade e urgência de abordar esta temática ainda durante a formação dos alunos de música nos conservatórios, por forma a que, num futuro próximo, possa ser introduzida uma UC de Psicologia da Performance na oferta curricular obrigatória.

PALAVRAS-CHAVE: Ansiedade na Performance Musical, Adolescentes, Psicologia da Performance, Programa de Intervenção, Abordagem didática.

PERFORMANCE PSYCHOLOGY – CONTRIBUTIONS TO ITS INTRODUCTION IN THE CURRICULUM OF SPECIALIZED ARTISTIC MUSIC EDUCATION IN PORTUGAL

ABSTRACT: One of the challenges that all musicians face during their studies and professional life is music performance anxiety (MPA). This condition belongs to the group of diseases that most affects musicians, so an intervention is urgent. In the absence of strategies to cope with MPA, the performance quality is negatively affected, which may even lead to the abandonment of a musical career. In order to relieve suffering from MPA and enhance the performance quality of high school music students, this study explored the effectiveness and benefits of a school subject dedicated

exclusively to MPA management. The results showed a very significant reduction in MPA levels and an increase of general well-being in the experimental group. One may conclude that this program was effective. Hopefully, this study contributed to clarify the need and urgency to address this topic during high school music training, so that, in the near future, the subject of Performance Psychology can be introduced in the main music curricula.

KEYWORDS: Music Performance Anxiety, Adolescents, Performance Psychology, Intervention Programm, Didactical Approach

1 | INTRODUÇÃO

Ao percurso de um estudante de música estão subjacentes inúmeras performances musicais, sejam estas concertos, concursos, exames, provas de admissão, ou até gravações. A responsabilidade e a vontade de prosperar nessas performances, com uma crescente ambição pela perfeição e uma menor tolerância para o erro, vão-se intensificando ao longo de todo o percurso escolar e académico, culminando na carreira musical [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7].

Associados ao contexto performativo estão vários fatores que, em alguns casos, podem impulsionar emoções e pensamentos indesejados, assim como reações fisiológicas. Estas respostas da mente e do corpo à situação de exposição e avaliação são sintomas de Ansiedade na Performance Musical (APM) [2, 6, 8, 9, 10, 11].

A APM é um fenómeno complexo, multidimensional, que se pode manifestar de várias formas e com diferentes graus de intensidade [12]. Esta ansiedade específica é classificada como uma variante da ansiedade social, pois uma performance é uma situação social e inclui a avaliação feita por terceiros, surgindo assim o medo de que esta seja negativa [13].

A APM pode definir-se como a experiência recorrente e angustiante de um estado de apreensão e tensão por parte do músico, quando este se apresenta em situação de performance e/ou durante o processo de preparação, podendo ou não impedir ou prejudicar o seu desempenho e é independentemente da aptidão do indivíduo, da qualidade do seu estudo ou da sua preparação musical [1, 6, 10, 11, 14, 15].

É importante sublinhar, que AMP não é sinónimo de mau desempenho, muito menos que se pretende a sua erradicação. Falta de ativação é tão prejudicial para a performance como o seu excesso. Pretende-se sim a atenuação ou neutralização dos sintomas para níveis suportáveis e aceitáveis para o performer. Um estado de ativação moderado pode ser promotor de uma melhor performance, pelo facto de se verificar um nível de atenção, concentração e intensidade (interpretativa) mais elevado [1, 3, 11, 14, 16, 17].

Em relação à sua origem não existe uma resposta consensual, coexistindo várias teorias da psicologia que pretendem justificar o seu aparecimento [3]. Contudo, e independentemente da ordem dos fatores, reconhece-se que o indivíduo, a tarefa e a situação são determinantes no aparecimento e na manutenção de estados de ansiedade.

Mais recentemente, vários autores consideram uma quarta componente, transversal às anteriores, que parece estar intimamente ligada à APM, nomeadamente, o perfeccionismo [4, 9, 17, 18].

Quando se refere o indivíduo importam as suas características, como personalidade, género, idade, experiência, incluindo prestações em concertos anteriores e os contextos familiar e escolar em que se insere [2, 9, 10, 19].

Igualmente determinante é a tarefa a que o performer se propõe, sendo o nível de ansiedade proporcional ao nível de exigência da tarefa. Assim, é crucial que o repertório esteja ao alcance técnico e interpretativo do músico, ou mais importante ainda, que o próprio acredite ser capaz de o executar [5, 6, 9]. Note-se que “autoeficácia é um bom indicador do nível de APM” [7, p.384].

O nível de APM experienciado está também diretamente relacionado com as características específicas da performance, como a formação, o local ou o status do público [13]. O princípio implícito é que quanto maior a exposição do indivíduo, maior a ansiedade experienciada [9]. Note-se que músicos de Música Erudita Ocidental, tradição predominante no ensino musical na Europa, são, de entre pares de vários géneros musicais, os que mais sofrem de APM [20, 21].

Outra característica, já mencionada, que se provou ter origem no formato educativo dos conservatórios, é o perfeccionismo negativo (“preocupações perfeccionistas”) [18, p.17]. Este caracteriza-se pelo próprio e/ou terceiros estabelecerem objetivos e padrões excessivamente elevados e, por consequência, irrealistas e está associado a avaliações demasiado críticas do desempenho musical e a reações negativas perante erros ou a imperfeição [19, 2, 9, 10, 4, 18, 17]. Parece ser transversal a todas as instituições a austeridade que incita à competição e à comparação, induzindo “lógicas mais competitivas (e supostamente mais meritocráticas) através da produção e constante melhoria de resultados mensuráveis” [22, p.355].

Em concordância com o acima descrito, PALIAUKIENE *et al.* [6] referem que há evidências em como os estudantes sofrem de níveis de APM mais elevados que músicos profissionais ou amadores, pelo facto da maioria das suas performances estarem sujeitas a uma avaliação, o que pode levar a uma consciência excessiva da presença do público e do seu parecer, bem como potenciar ambientes competitivos. Acrescenta-se que a presença dos professores no público é a mais temida pelos alunos [13]. Outros autores partilham desta opinião, salientando que parece haver uma relação de causalidade direta entre anos de estudo e os níveis de APM [23, 24].

Para melhor entender a verdadeira necessidade de prevenir o aparecimento de APM, deve ler-se a opinião da investigadora Kenny [16], que afirma que o melhor tratamento é sempre a prevenção. Não se pode garantir uma cura, ou que os indivíduos sujeitos a tratamento atinjam níveis de APM tão baixos como aqueles que nunca sofreram desta condição [2]. A prevenção deve, então, ter lugar em simultâneo com a aprendizagem

musical, na infância e/ou na adolescência, cabendo, segundo alguns autores, aos professores de instrumento a responsabilidade de proporcionar aos seus alunos ambientes de performance que os façam crescer e aprender [3, 24]. Contudo, pode ser questionada a formação e aptidão dos professores de instrumento para auxiliar na gestão de APM, podendo-se especular se se carece de uma abordagem (didática) mais específica para esta temática.

A combinação dos fatores acima descritos desencadeia várias manifestações nos indivíduos, parcialmente independentes, mas que se conjugam num sistema dinâmico, não sendo vinculativo que todos os sintomas se verifiquem simultaneamente. Essas manifestações podem ser emocionais, cognitivas, fisiológicas e/ou comportamentais [2, 6, 8, 9, 10, 11].

Os sintomas cognitivos e emocionais parecem ser os que mais determinam se a performance correrá bem ou mal e podem considerar-se indissociáveis. Entre eles encontram-se: catastrofização (medo de se enganar, de se esquecer da música ou de não conseguir continuar, entre outros), interrogar-se sobre as suas capacidades e a sua preparação, ser demasiado autocrítico, sentir falta de controlo sobre o decorrer da performance e/ou do seu resultado, perda de concentração, falha de memória ou interpretação errada da partitura. As emoções negativas relacionadas com a APM são, por isso, medo, nervosismo, irritação, culpa, vergonha, tristeza, insegurança e preocupação [2, 8, 9, 16].

Quando o sujeito sente medo de ser avaliado ou de se envergonhar publicamente, a performance representa uma ameaça avaliada como lesiva à vida, embora não o seja, e provoca a ativação do sistema nervoso autónomo. Assim, são libertadas várias hormonas, que vão despoletar uma série de manifestações fisiológicas, pois o corpo está preparado para combater ou fugir da ameaça (Fight-Flight-response). Estas respostas englobam: aumento da temperatura corporal, aceleração dos batimentos cardíacos, palpitações, hiperventilação, falta de ar, suores, mãos transpiradas, dores de barriga, náuseas, diarreia, boca seca, tonturas ou visão desfocada [9, 10, 16].

A expressão comportamental da APM pode assumir várias formas, como: agitação, tremores corporais, tensão muscular que pode levar a movimentos anómalos ou postura incorreta que, por sua vez, podem resultar em erros técnicos, falhas de memória ou paragens na performance, interpretações desadequadas e evitação de situações de performance [1, 9, 10].

A necessidade de se aprender a lidar com a APM é, portanto, iminente. Por forma a potenciar o conforto e o desempenho performativos é crucial conhecer um repertório de estratégias para lidar com a ansiedade ou a pressão inerentes à performance e a situações de exposição pública de um modo mais geral.

Vários estudos recomendam e explicitam as vantagens de abordar esta temática durante a formação dos alunos de música o mais cedo possível. Mais se acrescenta que cada vez mais se reconhece e valoriza o contributo da psicologia e da pedagogia no

processo de aprendizagem, pelo que os autores chamam a atenção para a reforma que o atual sistema de ensino de música carece, não só em Portugal [3, 6, 7, 8, 13, 16, 17, 18, 24, 25].

Diante do acima exposto e compreendendo que em Portugal os alunos de música não têm acesso a uma abordagem contínua, sistemática e reflexiva sobre a APM, entendeu-se pertinente um estudo que, explore a eficácia e os benefícios que resultariam de uma abordagem didática e preventiva da APM sob forma de uma unidade curricular (UC) designada por “Psicologia da Performance”.

Este estudo respeitou as normas de proteção de dados pessoais legisladas pela Lei n.º 58/2019 publicada no Diário da República n.º 151/2019, Série I de 2019-08-08. O projeto e a sua implementação foram aprovados pela direção da escola de acolhimento, sendo que todos os envolvidos, incluindo os alunos participantes e/ou encarregados de educação, assinaram e deram o seu consentimento informado.

2 | MATERIAL E MÉTODOS

O programa desenvolvido e aplicado sob forma de uma UC seguiu os moldes legais da disciplina opcional “Oferta Complementar” estabelecidos pela Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto, em complemento ao Decreto-Lei n.º 55/2018 de 6 de julho. O plano curricular desenvolvido para o efeito reúne um conjunto de informações, estratégias e abordagens importantes para lidar com a APM (não patológica). Para maior robustez, os seus conteúdos encontram sustento teórico na literatura da área bem como nos contributos da psicologia, mais concretamente no modelo de intervenção da TCC e em algumas estratégias das terapias cognitiva e comportamental.

A intervenção teve lugar entre outubro e dezembro de 2019 (45 min./ semana), com um follow-up em março de 2020, correspondendo estas três datas aos três momentos de avaliação: antes da intervenção (AI), após a intervenção (PI) e no follow-up (FI). Foi pedido a todos os participantes que preenchessem uma ficha sociodemográfica, o Inventário de Ansiedade Estado-Traço Forma Y (STAI) de Spielberger e o Inventário de Ansiedade na Performance Musical para Adolescentes (MPAI-A) de Osborne e Kenny. Os alunos que constituíram o grupo experimental (GE) reponderam também, no follow-up, ao questionário de Avaliação Global da Formação Básica do Projeto de Psicologia da Performance.

A análise dos dados foi feita com recurso ao IBM® SPSS® Statistics, versão 26. Procurou-se caracterizar a amostra através de estatísticas descritivas e de frequência. Pela dimensão pequena da amostra (n=16) optou-se por aplicar o teste não paramétrico de Wilcoxon exato (p -value=0,05). Na análise de correlação de fatores recorreu-se ao coeficiente de correlação de Spearman.

Amostra

Com base no interesse demonstrado pelos alunos, após a apresentação do projeto na escola de acolhimento, foram formados uma turma (GE) e um grupo de controlo (GC) com 8 elementos cada, com as seguintes características:

		Grupo	
		Experimental (n)	Controlo (n)
Aluno		8	8
Sexo	<i>Masculino</i>	4	1
	<i>Feminino</i>	4	7
Idade	<i>15</i>	0	2
	<i>16</i>	7	4
	<i>17</i>	1	2
Grau	<i>6</i>	0	2
	<i>7</i>	6	3
	<i>8</i>	2	3
média/dia h estudo	<i>0-2h</i>	3	7
	<i>2-4h</i>	3	1
	<i>4-6h</i>	2	0
	<i>>6</i>	0	0

Tabela 1 Caracterização da Amostra

No GE havia alunos dos seguintes instrumentos: Clarinete Contrabaixo, Flauta transversal, Percussão, Piano, Violino. No GC: Clarinete, Flauta transversal, Oboé, Piano, Saxofone, Violino.

3 I RESULTADOS

Ansiedade-traço

Desde o início que ambos os grupos apresentaram níveis de ansiedade-traço muito distintos, sendo o GE mais ansioso que o GC. Além disso, é possível ver o movimento oposto das linhas dos dois grupos. O GE sofreu uma redução acentuada de ansiedade-traço de AI para PI e uma ligeira subida de PI para FI. Já o de controlo não apresentou alterações de AI para PI e reduziu 2 valores de PI para FI (ver Fig.1).

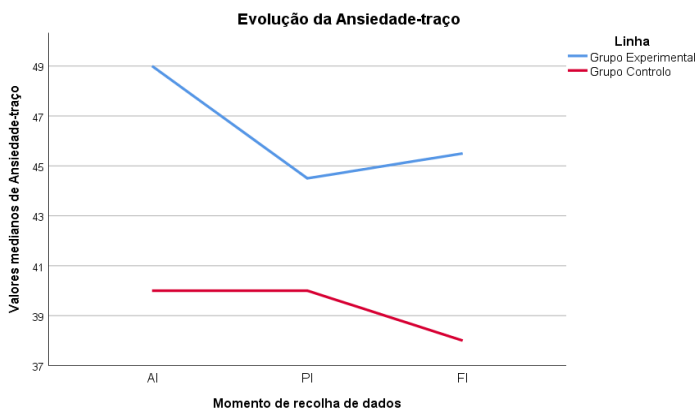


Figura 1 Evolução da Ansiedade-traço ao longo do Estudo

Como se pode observar na tabela 2, tanto a descida de ansiedade-traço de AI para PI como para FI são significativas no GE, contrariamente ao GC, em que a alteração é estatisticamente não significativa.

	Grupo		
	Experimental	Controlo	
AI @ PI	,086	,266	
AI @ FI	,031	,422	
PI @ FI	,336	,336	a=0,05

Tabela 2 Significância da Evolução de Ansiedade-traço

Pontualmente, recorreu-se ao cálculo dos valores medianos do STAI por forma a enquadrar esta amostra no panorama inter-nacional.

Escala	Momento	Rapazes				Raparigas			
		Média		D.P		Média		D.P	
		GE	GC	GE	GC	GE	GC	GE	GCB
STAY2	AI	36,00	26,00	15,12	-	56,25	43,57	10,56	13,76
	PI	32,75	25,00	13,72	-	51,75	45,14	7,14	13,18
	FI	33,00	28,00	11,86	-	51,75	43,86	7,89	13,62
	Norma*	40,17		10,53		40,97		10,63	
	Norma**	38,03		9,44		39,65		8,74	

*amostra (n=424) (Estados Unidos da América) [26]
 **amostra (rapazes: n=361; raparigas: n=376) (Portugal) [27].

Tabela 3 Média e DP de Ansiedade-traço; E – Experimental; C - Controlo

APM

Com respeito à evolução da APM, verifica-se que, ao invés da ansiedade-traço, o GE foi, desde início, menos ansioso que o GC e que os dois grupos se distanciam muito em termos de valor absoluto.

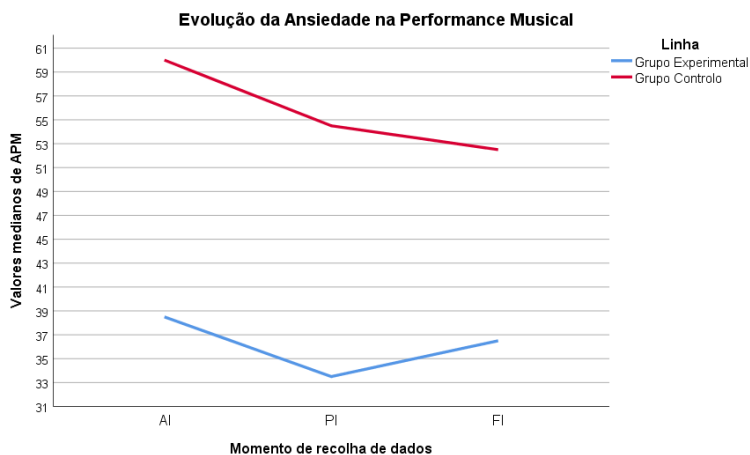


Figura 2 Evolução da Ansiedade na Performance Musical ao longo do Estudo

Grosso modo denuncia-se uma tendência para diminuir a APM nos dois grupos, com uma ligeira subida de PI para FI no GE (Fig. 2). Para se apurar com rigor a evolução dos níveis de APM dos dois grupos nos três momentos, usou-se um teste de Wilcoxon e obteve-se os seguintes resultados:

	Grupo		
	Experimental	Controlo	
AI → PI	,008	,125	$\alpha=0,05$
AI → FI	,039	,031	
PI → FI	,051	,203	

Tabela 4 Significância da Evolução de Ansiedade na Performance Musical

A redução dos valores da APM de AI para PI como de AI para FI é estatisticamente significativa no GE e o ligeiro aumento de PI para FI não é significativo. No GC apenas a redução de AI para FI é estatisticamente relevante.

Também no caso do MPAI-A, se recorreu, pontualmente, ao cálculo dos valores medianos por forma a fazer um enquadramento da amostra do estudo.

Escala	Momento	Rapazes				Raparigas			
		Média		D.P		Média		D.P	
		GE	GC	GE	GC	GE	GC	GE	GC
MPAI-A	AI	35,25	11,00	17,21	-	53,25	58,86	18,19	16,31
	PI	26,00	11,00	25,23	-	43,00	55,71	11,92	18,29
	FI	28,25	14,00	22,23	-	49,75	53,71	16,50	14,30
	Norma*	38,23		17,93		46,27		19,83	
	Norma**	29,43		13,28		38,24		15,21	

*amostra (n=298) para validação de MPAI-A (Sidney, Austrália) [28]
**amostra (n=64) follow-up da validação de MPAI-A [28]

Tabela 5 Média e DP de APM

Correlações entre Variáveis

A partir da observação dos gráficos das duas ansiedades, insinua-se uma relação entre ambas. No sentido de averiguar se esta relação existe, recorreu-se a um gráfico de dispersão de pontos e ao cálculo do coeficiente de Spearman.

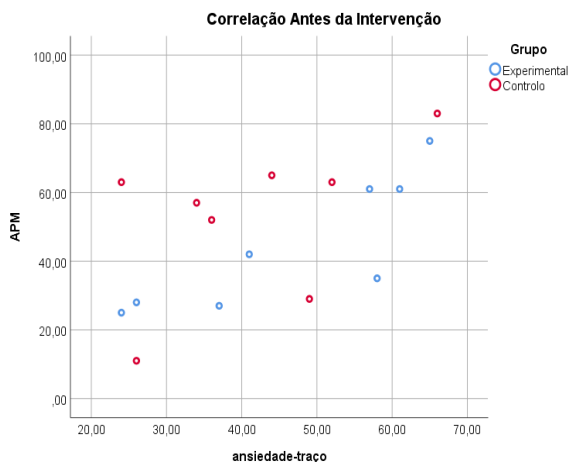


Figura 3 Correlação entre Ansiedade-traço e APM antes da Intervenção

A figura 3 sustenta a suposição de correlação, isto porque a distribuição dos indivíduos no gráfico forma (aproximadamente) uma reta da origem para o canto superior direito. Esta reta indica que quando a ansiedade-traço aumenta também a APM aumenta.

	Grupo	
	Experimental	Controlo
AI	$r_s=0,886, p=0,002, \alpha=0,01$	$r_s=0,455, p=0,129, \alpha=0,01$
PI	$r_s=0,639, p=0,044, \alpha=0,05$	$r_s=0,663, p=0,037, \alpha=0,05$
FI	$r_s=0,946, p=0,000, \alpha=0,01$	$r_s=0,635; p=0,045; \alpha=0,05$

Tabela 6 Valores do r de Spearman e respetiva significância

De um modo geral, constata-se uma relação positiva muito forte entre a ansiedade-traço e APM no GE, pois os valores r_s estão muito próximos de +1. Também os p -values são muito próximos ou iguais a 0. No caso do GC a correlação nunca é tão forte e os p -values mostram que também não é tão significativa.

4 | DISCUSSÃO

Os inventários STAI e MPAI-A revelaram que a amostra deste estudo apresenta alguma heterogeneidade, provavelmente devido à sua pequena dimensão. Contudo, foi possível aferir que os alunos do sexo masculino são menos ansiosos do que os elementos do sexo feminino, o que vai ao encontro das descobertas de outros autores [4, 6, 9, 10, 13, 19, 26, 28].

Os valores medianos desta amostra aproximam-se dos valores normativos de cada inventário, indicando a sua representatividade. Contudo, pensa-se que se a amostra fosse de dimensão superior a aproximação à norma seria ainda mais evidente e o valor do desvio padrão inferior.

Os resultados do MPAI-A confirmaram a hipótese de que o presente programa é eficaz na redução da APM. Os valores reportados antes e depois da intervenção mostraram uma redução muito significativa ($p=0,008$) das suas manifestações. O follow-up indicou um aumento não significativo ($p=0,051$) na autoperceção de APM no GE. No entanto, este aumento não invalida que a melhoria registada entre a primeira e a última avaliações seja também ela significativa ($p=0,039$). De qualquer modo, é preciso refletir sobre possíveis causas para este retrocesso dos resultados obtidos em dezembro.

Com base na análise fatorial do MPAI-A, a instabilidade temporal dos efeitos pode estar relacionada com a duração reduzida da intervenção. Os fatores 1 (características somáticas e cognitivas) e 3 (avaliação de desempenho) são os que mais reduziram de AI para PI, mas também os que mais tendência mostraram para voltar ao “normal”. Na ausência das sessões semanais, com novas abordagens à situação do estudo, da preparação, da performance, evocando novos valores para a avaliação do desempenho musical, percebe-se que os hábitos antigos se tenham lentamente reinstalado. Note-se que alterar hábitos e comportamentos requer dedicação diária e pode levar de dois meses a um

ano [29]. Contudo, os alunos beneficiariam de um acompanhamento mais prolongado, que os ajudasse a manter a motivação para adquirir novos conhecimentos nesta área e pô-los em prática, e a consolidar os já trabalhados.

Não se consegue determinar qual o impacto da pandemia de Covid-19 sobre o efeito desta intervenção, atendendo a que com o encerramento das escolas e o isolamento social são inúmeros os fatores que interferiram com a rotina e estabilidade dos alunos. Acresce que o follow-up coincidiu com uma fase muito inicial do confinamento e da própria pandemia, marcada por incerteza, imprevisibilidade, desconhecimento e preocupação intensos [30].

No geral, e apesar de não ter sido sujeita a nenhum tipo de intervenção, o GC apresentou uma tendência para diminuir as manifestações de APM, registando até uma descida significativa ($p=0,031$) entre a primeira e a última avaliação. Por um lado, é frequente que o GC, sabendo que está a participar (passivamente) num estudo, altere os seus comportamentos, no sentido do estudo, como se verifica também noutros estudos [31, 32, 33]. Por outro, o facto destes alunos estarem afastados do ambiente escolar, dos professores e de saberem que não iriam estar sujeitos a outras performances públicas até ao final do ano poderá tê-los tranquilizado e desvanecido a sua perceção de APM. Esta possibilidade encontra o seu sustento em dois pontos aferidos na análise fatorial do MPAI-A. Verifica-se que no fator 2 (desempenho na exibição) o GC subiu drasticamente os níveis de ansiedade desde outubro até dezembro e depois reduziu de forma igualmente drástica de dezembro até março. Observando os itens de MPAI-A individualmente, sobressai que os alunos apresentam valores medianos de 5,00 a 6,00 (numa escala de 0 a 6) para as questões “Prefiro tocar sozinho do que para outras pessoas”; “Evito tocar sozinho nos concertos da escola” e “Prefiro tocar em grupo do que sozinho”. Por outras palavras: estando performances (ao vivo) fora da equação, os níveis de ansiedade baixaram.

Comparando os dois grupos, o que mais os distingue é a sua autoeficácia e autoconfiança, que como referido, são dois fatores impactantes e que podem até predizer os níveis de APM. Às questões “Preocupo-me muitas vezes acerca das minhas capacidades de tocar”, “Quando toco para o público, tenho medo de me enganar” o GE atingiu valores medianos mais baixos (e com tendência descendente) que o GC. Estes dados são de importância extrema, pois as cognições e os comportamentos subjacentes a estes itens ocuparam um lugar central na intervenção. Procurou-se desconstruir o medo de cometer erros durante uma apresentação pública e reformular novos valores e objetivos para o estudo, a performance e a avaliação da mesma. Pode-se concluir que nestes pontos concretos a intervenção se revelou muito eficaz e impactante a longo prazo. Acrescenta-se ainda, que ao trabalhar neste sentido se está a combater o referido perfeccionismo prejudicial que já provou ser debilitante.

51 CONCLUSÃO

Os resultados do presente estudo confirmam, que a intervenção foi eficaz na redução da APM, sendo que o GE diminuiu muito os seus níveis de APM desde o início do ano até ao término das sessões semanais. Além disso, mostrou ter contribuído também para um aumento do bem-estar e da autoeficácia dos participantes, de acordo com os mesmos [34].

Este estudo exploratório abriu portas para futuros estudos semelhantes, com uma amostra de maior dimensão, por forma a validar as descobertas deste estudo, nomeadamente, que uma UC como a que se propôs é benéfica e útil. Em suma deve-se considerar a sua introdução no currículo obrigatório do curso secundário de música em Portugal. O programa curricular desenvolvido para este projeto pode ser utilizado como modelo ou orientação em iniciativas futuras.

REFERÊNCIAS

- [1] KENNY, D. T. Music Performance Anxiety: is it the music, the performance or the anxiety? **Music Forum**, n. 10, p. 1-16, 2004.
- [2] KENNY, D. T.; OSBORNE, M. S. Music performance anxiety: Newinsights from young musicians. **Advances in Cognitive Psychology**, v. 2, n. 2-3, p. 103-112, Janeiro 2006.
- [3] SPAHN, C. Treatment and prevention of music performance anxiety. **Progress in Brain Research**, p. 129-140, 2015.
- [4] PATSTON, T.; OSBORNE, M. S. The developmental features of music performance anxiety and perfectionism in school age music students. **Performance Enhancement & Health**, n. 4, p. 42-49, 2016.
- [5] GRINGS, A. F. S.; HENTSCHE, L. Attributional Theory in investigating public music performance in higher music education. **International Journal of Music Education**, v. 35, n. 1, p. 31-46, 2017.
- [6] PALIAUKIENE, V. et al. Music performance anxiety among students of the academy in Lithuania. **Music Education Research**, v. 20, n. 3, p. 390-397, 2018.
- [7] CASANOVA, O.; ZARZA, F. J.; OREJUDO, S. Differences in performance anxiety levels among advanced conservatory students in Spain, according to type of instrument and academic year of enrolment. **Music Education Research**, v. 20, n. 3, p. 377-389, 2018.
- [8] OSBORNE, M. S.; KENNY, D. T. The role of sensitizing experiences in music performance anxiety in adolescent musicians. **Psychology of Music**, v. 36, n. 4, p. 447-462, 2008.
- [9] SINICO, A.; WINTER, E. L. Ansiedade na Performance Musical: definições, causas, sintomas, estratégias e tratamentos. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 5, p. 36-64, 2012.
- [10] TRIGO, P. G. R. **Contributos para a validação do Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI-A) na língua portuguesa**. 2015. Dissertação – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.

- [11] NETO, S. **Ansiedade na Performance Musical de Música de câmara: o Efeito do Biofeedback como Medida Interventiva em Quarteto de Trombones**. 2018. Dissertação – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2018.
- [12] BARBAR, A. E.; CRIPPA, J. A.; OSÓRIO, F. L. Parameters for screening music performance anxiety. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, v. 36, n. 3, p. 245-247, Jul-Sep 2014.
- [13] FEHM, L.; SCHMIDT, K. Performance anxiety in gifted adolescent musicians. **Anxiety Disorders**, n. 20, p. 98-109, 2006.
- [14] ALTENMÜLLER, E.; IOANNOU, C. I. Music Performance: Expectations, Failures, and Prevention. **Performance Psychology**, p. 103-119, 2016.
- [15] OSÓRIO, F. L. et al. Music performance anxiety: Perceived causes and coping strategies. **European Psychiatry**, v. 41, p. 110, 2017.
- [16] KENNY, D. T. **Music Performance Anxiety: Theory, Assessment and Treatment**. 1st Edition. ed. [S.l.]: Lambert Academic Publishing, 2017.
- [17] SKOOGH, F.; FRISK, H. Performance values - an artistic research perspective on music performance anxiety in classical music. **Journal for Research in Arts and Sports Education**, v. 3, p. 1-15, 2019.
- [18] ARAÚJO, L. S. et al. Fit to Perform: An Investigation of Higher Education Music Students' Perceptions, Attitudes, and Behaviors toward Health. **Front Psychol**, v. 8, p. 1-19, October 2017.
- [19] KOKOTSAKI, D.; DAVIDSON, J. W. Investigating Musical Performance Anxiety among Music College Singing Students: A quantitative analysis. **Music Education Research**, v. 5, n. 1, p. 45-59, 2003.
- [20] VUUST, P. et al. Personality influences career choice: sensation seeking in professional musicians. **Music Education Research**, v. 12, n. 2, p. 219-230, June 2010.
- [21] PAPAGEORGI, I. Investigating musical performance: Performance anxiety across musical genres. **Teaching and Learning Research Programme**, p. 57, 2008.
- [22] AFONSO, A. J. Políticas educativas e auto-avaliação da escola portuguesa: apontamentos de um experiência. **Estudos em Avaliação Educacional**, v. 21, n. 46, p. 343-362, 2010.
- [23] BURWELL, K.; SHIPTON, M. Performance studies in practice: an investigation of students' approaches to practice in a university music department. **Music Education Research**, v. 13, n. 3, p. 255-271, 2011.
- [24] PATSTON, T. Teaching state fright? - Implications for music educator. **B. J. Music**, v. 31, n. 1, p. 85-98, 2014.
- [25] PERKINS, R. et al. Perceived Enablers and Barriers to Optimal Health among Music Students: A Qualitative Study in the Music Conservatoire Setting. **Frontiers in Psychology**, v. 8, p. 1-15, 28 June 2017.

[26] SPIELBERGER, C. D. **State-Trait Anxiety Inventory for Adults Sampler Set Manual, Instrument and Scoring Guide**. [S.l.]: Consulting Psychologists Press, 1983.

[27] SILVA, D. R.; CAMPOS, R. C. Alguns dados normativos do Inventário de Estado-Traço de Ansiedade - forma Y (STAI-Y) - de Spielberger, para a população portuguesa. **Revista Portuguesa de Psicologia**, n. 33, p. 71-89, 1998.

[28] OSBORNE, M. S.; KENNY, D. T. Development and validation of a music performance anxiety inventory for gifted adolescent musicians. **Anxiety Disorders**, v. 19, p. 725-751, 2005.

[29] CLEAR, J. How Long Does it Actually Take to Form a New Habit? (Backed by Science). **James Clear**, 2020. Disponível em: <https://jamesclear.com/new-habit>.

[30] MAGALHÃES, P. et al. **O Impacto Social da Pandemia Estudo ICS/ISCTE Covid-19**. Universidade de Lisboa. [S.l.]. 2020.

[31] DENDATO, K. M.; DIENER, D. Effectiveness of Cognitive/Relaxation Therapy and Study-Skills Training in Reducing Self-Reported Anxiety and Improving the Academic Performance of Test-Anxious Students. **J Couns Psychol**, v. 33, n. 2, p. 131-135, 1986.

[32] BRADEN, A. M.; OSBORNE, M. S.; WILSON, S. J. Psychological intervention reduces self-reported performance anxiety in high school music students. **Front Psychol**, v. 6, p. 1-9, 2015.

[33] SPAHN, C.; WALTHER, J.C.; NUSSECK, M. The effectiveness of a multimodal concept of music audition training for music students in coping with music performance anxiety. **Psychology of Music**, v. 44, n. 4, p. 893-909, 2016.

[34] SILVA, A. C. **Psicologia da Performance – Contributos para a sua introdução no currículo do ensino artístico especializado de música em Portugal**. 2020. Dissertação - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro. 2020.

RACISMO NA MÚSICA: UMA PESQUISA SOBRE O RACISMO NA TRAJETÓRIA ACADÊMICA DE COTISTAS NEGROS EM UM CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 24/12/2020

Luiz Carlos Vieira Junior

Universidade Estadual de Montes Claros
Unimontes
Montes Claros – Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/1604630320044148>

Rayssa Karoline Rodrigues Pereira

Universidade Estadual de Montes Claros
Unimontes
Montes Claros – Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/0791978920053992>

RESUMO: O seguinte artigo tem por objetivo investigar o racismo na trajetória acadêmica dos cotistas negros do curso de Licenciatura em Artes/Habilitação em Música na Universidade Estadual de Montes Claros. A pesquisa se apoia em referências bibliográfica na área de Música, como Carvalho (2006), Lühning e Tugny (2016), e Batista (2018) e de outros campos, como Almeida (2018) e Segato (2006). Metodologicamente o trabalho utiliza a abordagem quanti-qualitativa, utilizando de pesquisa documental, aplicação de questionários e entrevistas semiestruturadas com acadêmicos Negros, de baixa renda, egressos de escola pública (NEEP) que ingressaram no curso através do sistema de cotas. O trabalho aborda as dificuldades destes alunos no curso, destacando principalmente o racismo que marca de maneira perene suas trajetórias acadêmicas.

PALAVRAS-CHAVE: Racismo. Educação

musical. Cotas raciais. Formação inicial de professores. Etnomusicologia.

RACISM IN MUSIC: A RESEARCH ABOUT THE RACISM IN THE ACADEMIC TRAJECTORY OF BLACK QUOTA STUDENTS IN AN UNDERGRADUATE COURSE IN MUSIC

ABSTRACT: This article aims to investigate racism in the academic trajectory of black racial quota students in the Bachelor of Arts / Music Qualification course at the State University of Montes Claros. The research is supported by bibliographic references in the Music area, such as Carvalho (2006), Lühning and Tugny (2016), and Batista (2018) and other fields, such as Almeida (2018) and Segato (2006). Methodologically the work uses the quanti-qualitative approach, using documentary research, application of questionnaires and semi-structured interviews with *Black, low-income academics, graduates of public schools* (NEEP) who entered the course through the quota system. The work addresses the difficulties of these students in the course, highlighting mainly the racism that permanently marks their academic trajectories.

KEYWORDS: Racism. Musical education. Racial quotas. Initial teacher training. Ethnomusicology.

1 | INTRODUÇÃO

O seguinte artigo científico apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento do Programa de Iniciação Científica Voluntária da Universidade Estadual de Montes

Claros (Unimontes) que objetiva compreender a trajetória acadêmica dos cotistas “negros, de baixa renda e egressos de escola pública” (NEEP) do Curso de Licenciatura em Artes/Habilitação em Música no ano de 2020. Nesse sentido, as discussões que apresentamos nesse trabalho, que é apenas um recorte de toda a pesquisa em desenvolvimento, são norteadas pelo seguinte problema: O racismo é um fator presente na trajetória universitária dos cotistas negros e futuros professores de Música?

Dessa maneira, o objetivo desse trabalho é investigar a presença do racismo durante a trajetória acadêmica dos alunos NEEP do Curso Artes/Música na Unimontes. Para tanto, buscamos compreender as reflexões sobre racismo na área de Música, além de conhecer a representatividade dos cotistas negros no Curso Artes/Música da Unimontes, bem como identificá-los. Nesse sentido, na primeira parte do trabalho, apresentaremos brevemente o contexto da inserção da política de cotas no Brasil e na Unimontes, assim como as principais referências que nortearam esse trabalho.

Para discorrer sobre essa temática, apoiamos nas referências das subáreas da Educação Musical (ALMEIDA, 2009, 2014; BATISTA, 2018; SOUZA, 2020) e Etnomusicologia (CARVALHO, 2006; LÜHNING; TUGNY, 2016), realizando, dessa forma, um estudo transversal com os Direitos humanos (ALMEIDA, 2018) e com a Antropologia (SEGATO, 2006).

Conforme o Ministério da Educação (2003), a política de ações afirmativas foi implementada no Brasil não apenas para tentar reparar os 500 anos de escravidão e extermínio de povos negros e indígenas, mas também para reconhecer e valorizar o poder desses grupos na política e nas universidades. Em uma abordagem mais profunda, Segato (2006) defende essa medida compensatória e reparadora, reafirmando que as reações ideológicas que relacionam o negro com menores condições de se sobressair nos estudos é uma forma de racismo prático, estrutural e institucional. A autora ainda afirma que:

As cotas acusam, com sua implantação, a existência do racismo, e o combatem de forma ativa. Esse tipo de intervenção é conhecido como “discriminação positiva”. A discriminação positiva constitui o fundamento das assim chamadas “ações afirmativas”. As cotas são um tipo de ação afirmativa. A noção de “reparação”, ou seja, o ressarcimento por atos lesivos cometidos contra um povo assim como a noção de “compensação” pelas perdas ocasionadas são os conceitos que orientam e conferem sentido à implementação da medida (SEGATO, 2006, p. 83).

Nesse cenário social, a política de ações afirmativas foi implementada na Unimontes (2004) a partir do primeiro processo seletivo do ano de 2005. Apoiando-se na Lei Estadual nº 15.259, a universidade instituiu 45% das vagas para os candidatos cotistas inscritos nas categorias de: Afrodescendente carente (20%), Egressos de Escola Pública (20%) e Portador de Deficiência e Indígenas (5%) (UNIMONTES, 2004). Um tempo depois, com a Portaria nº 039/2019 a Unimontes constituiu uma Comissão de heteroidentificação que complementa a autodeclaração dos candidatos afrodescendentes carentes, que a partir

desse momento, são identificados com uma nova nomenclatura: “Negros, de baixa renda, egressos de escola pública” – NEEP. Portanto, nesse trabalho trataremos sobre estes estudantes denominados NEEP e que ingressaram na Unimontes mediante às cotas raciais.

2 | PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O trabalho possui uma abordagem quanti-qualitativa, visto que foi necessária tanto uma visão precisa da quantidade de acadêmicos NEEP, quanto uma interpretação mais aprofundada das vivências acadêmicas desses alunos. Utilizando, portanto, conforme Queiroz (2006), duas abordagens complementares para a investigação no universo da pesquisa, a qualitativa e a quantitativa.

Nessa perspectiva, em um primeiro momento realizamos uma pesquisa bibliográfica, em Livros, Revistas Científicas, Anais de Eventos, Monografias, Teses e Dissertações, na área de Música, que tratam tanto da política de cotas quanto dos conceitos relacionados ao racismo estrutural e acadêmico. Também fizemos uma pesquisa documental sobre a política de cotas na Unimontes, e sobre o racismo e a música.

Nessa perspectiva, durante o mês de maio de 2020¹ optamos por aplicar questionários online, elaborados pelo *Google Forms*, para todos os alunos do Curso Artes/Música da Unimontes a fim de conhecer a representatividade das categorias dos acadêmicos das turmas vigentes que ocupam as vagas nesse curso, e, conseqüentemente para identificar os alunos NEEP. Após a identificação desses alunos, realizamos entrevistas semiestruturadas com alguns dos acadêmicos NEEP durante a primeira metade do mês de agosto com o auxílio na plataforma *Google Meet*. Os nomes reais dos entrevistados serão resguardados, conforme acordado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE) 26660919.0.0000.5146, aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em 13 de dezembro de 2019, parecer 3.771.695.

3 | O RACISMO ACADÊMICO NA ÁREA DE MÚSICA

Iniciamos essa discussão a partir dos campos da Antropologia e dos Direitos Humanos, denominando os tipos de racismo que trataremos durante o trabalho. Segundo Almeida (2018), o racismo institucional confere privilégios e desvantagens a partir da desigualdade racial da sociedade, que possui instituições hegemônicas por determinados grupos sociais detentores do poder político e econômico. Deste modo, a política de ações afirmativas se apresenta como um caminho para a reforma desse funcionamento institucional, que por sua vez, gera polêmica e controvérsias. O autor reflete ainda mais sobre o racismo estrutural ao afirmar que

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja,

¹ Devido à pandemia de COVID-19 as metodologias tradicionais foram substituídas por processos remotos como formulários on-line e entrevistas por videoconferência.

do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção (ALMEIDA, 2018, p. 38).

A partir da compreensão de que o racismo está presente nas estruturas da nossa sociedade, Carvalho (2006) afirma que esse racismo crônico está também no interior das universidades brasileiras. Por isso, apesar da política de cotas ser um importante mecanismo legal e reparador às injustiças sofridas por minorias no passado, não devemos visá-la como uma “panaceia universal que resolve definitivamente o problema da desigualdade racial no Brasil” (CARVALHO, 2006), visto que, podemos refletir que o racismo acadêmico atualmente ainda é vivenciado por pretos e pardos no ambiente universitário atual.

Para Carvalho (2006) não devemos, portanto, concentrar e reconhecer o racismo acadêmico somente como uma terminologia jurídica, pois é possível que esvaziemos o conteúdo político do termo. Partindo desta perspectiva, refletiremos a seguir como, e quais são as maneiras que o racismo pode se fazer presente na área de Música.

Segundo Lühning e Tugny (2016), discutir sobre as políticas de ações afirmativas é debater e enfrentar privilégios nunca antes questionados, e, dessa forma acabam por ser o primeiro passo para que haja um profundo e real questionamento sobre os repertórios artísticos e práticas pedagógicas nas universidades. Segundo as autoras essa política “contribui para um processo de maior circulação de conhecimento e ascensão social, mesmo que lento, de pessoas, anteriormente excluídas de uma educação de qualidade.” (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 4).

Essa reflexão de enfrentamentos de privilégios e desvantagens por razões raciais podem ocasionar desconfortos. Batista (2018) disserta sobre as tensões que podem ser geradas a partir da política de ações afirmativas e também versa acerca das perspectivas e interações decoloniais para o campo da Educação Musical. Para ele, essas formas de luta para ocupar o espaço acadêmico são válidas:

Outros debatem sobre a inserção dos corpos negros, nos espaços educativos e ecoam em ampla tessitura que “cota não é esmola”. Ou seja, aborda-se a questão tão debatida sobre as cotas raciais, que hoje são cotas sociais – para indivíduos pertencentes à escola pública de Educação Básica. Projeto encabeçado pelo Movimento Negro como promulgação das ações afirmativas (BATISTA, 2018, p. 129).

A ocupação de estudantes negros e negras no ambiente universitário também foi um aspecto estudado por Almeida (2014), que desenvolveu uma pesquisa com 17 licenciandos do Curso de Música de universidades federais do Rio Grande do Sul, analisando, com isso, se a diversidade faz parte do processo de formação desses futuros professores. Nesse âmbito, a pesquisa indica que temas referentes a religiosidade e a política de cotas geraram polêmica, controvérsias e tensões nos estudantes pesquisados.

Para Almeida (2014), a formação inicial de professores de música pode e precisa ser repensada como um espaço para inter-relações de diálogos interculturais, para que esses futuros profissionais tenham não só um discurso, mas a propriedade de trabalhar com e em diversidade. Neste sentido, ela faz a seguinte apontamento: “Outro desdobramento da diversidade racial é o racismo. Essa forma de preconceito presente na sociedade brasileira faz parte do cotidiano escolar. É nesse contexto que os professores de música atuam ou irão atuar” (ALMEIDA, 2009, p. 122).

Em uma série sobre Racismo e Música, Souza (2020) reflete sobre o racismo estrutural e seus impactos na Educação Musical. Para ele, a violência simbólica se faz presente a partir das estruturas que são sustentadas como na ideia de música universal enquanto juízo de valor, em decorrência da depreciação da música produzida por corpos negros, reproduzindo o racismo epistemológico. Souza (2020) afirma:

Como eu disse, para falar de racismo na Educação Musical, o nosso foco aqui, será o racismo epistemológico... Nesses casos a violência é gerada aos conhecimentos, às racionalidades, às maneiras de enxergar o mundo [...] O racismo no Brasil é estrutural, e reproduzimos atitudes racistas em vários momentos [...]. Dessa forma, é importante reconhecer, assumir e empreender ações para mudança, reconhecer e assumir não é o suficiente, a gente precisa mudar, a gente precisa fazer esse giro (SOUZA, 2020).

Podemos refletir, portanto, que racismo epistemológico presente na Educação Musical está intimamente relacionado com o racismo estrutural. Já que, sendo a música ocidental dominadora e referência no ensino, trata-se de uma estrutura conservatorial, na qual persiste a valorização da música padronizada, canônica, detentora das regras e das pedagogias musicais, reforçando, portanto, na música as desvantagens sofridas pelos grupos de minoria, como os negros. Consideramos, por conseguinte, que em um ambiente universitário o racismo epistemológico dialoga e ecoa com o racismo institucional, acadêmico e estrutural.

4 | O RACISMO NA TRAJETÓRIA ACADÊMICA DOS COTISTAS NEEP DO CURSO ARTES/MÚSICA

A partir dos resultados obtidos no questionário, e tomando como base 100% o total de 60 alunos, das turmas 1/2017, 1/2018, 1/2019 e 1/2020, apenas 11,7% dos todos os acadêmicos do Curso Artes/Música ingressaram como estudantes NEEP. Entretanto, o percentual dessa categoria no sistema de reserva de vagas, nos processos seletivos 1/2017 e 1/2018 compreendem à 20%, conforme previsto na Resolução 104 da Unimontes (2004), enquanto nos processos 1/2019 e 1/2020, segundo os editais da Unimontes (2019, 2020), é reservado 21% das vagas para os estudantes NEEP. Dessa maneira, podemos constatar que deveria haver pelo menos um total de 20% de acadêmicos NEEP em todo o Curso Artes/Música, o que não foi observado na pesquisa. Esse problema pode estar

relacionado tanto ao processo de matrícula, quanto às dificuldades de permanência de acadêmicos NEEP nesse curso de graduação.

A partir da identificação dessa pequena porcentagem de alunos NEEP – ilustrada no Gráfico 1 – realizamos a entrevista semiestruturada acerca das suas trajetórias acadêmicas, algumas respostas sobre experiências de racismo acadêmico serão refletidas a seguir.

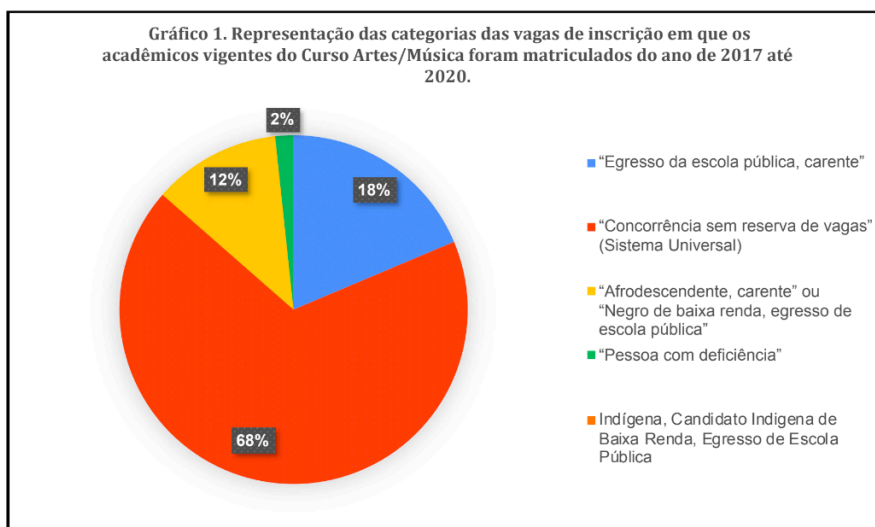


Gráfico 1. Representação das categorias das vagas de inscrição em que os acadêmicos vigentes do Curso Artes/Música foram matriculados do ano de 2017 até 2020.

Dentro da temática de racismo acadêmico na trajetória dos estudantes NEEP no Curso Artes/Música da Unimontes, cinco perguntas foram realizadas. A primeira delas versava sobre se o aluno/a alguma vez se sentiu excluído/a de algum trabalho, programa, projeto ou até mesmo de uma atividade acadêmica. Nessa questão, Hugo (2020) respondeu que já se sentiu excluído em uma formação de grupo entre seus colegas de turma em uma determinada atividade acadêmica disciplinar, na qual somente ele não fora escolhido para participar de um grupo. Hugo (2020) contou que fez essa atividade sozinho, e que não acha que essa situação tenha uma motivação racial, mas sim porque os colegas julgaram que ele não traria um rendimento relevante ao trabalho por ele não ter um hábito de leitura.

Essa experiência vivenciada por Hugo se correlaciona às ideias de Almeida (2018), mostrando que a afirmativa de que pessoas negras são menos aptas para vida acadêmica é abertamente racista. No entanto, conforme Almeida (2018), quando os próprios negros são colocados como culpados por suas condições de desvantagens na sociedade, ignorando as questões raciais envolvidas, nesse caso há uma violência veladamente racista.

Diferentemente de Hugo, Yago (2020) compreende que esta exclusão, que ele

vivência desde a sua infância, tem fundamento na questão racial. Yago (2020) afirma que mesmo conseguindo se inserir nos programas da universidade e aproveitar as oportunidades acadêmicas, sente que sua voz não é válida. Ele percebe que quando se expressa no campo acadêmico sua voz é ouvida apenas pelo viés da tolerância e não pela perspectiva de um lugar legítimo de fala. Em convergência com Yago (2020), Omar (2020) diz enxergar de forma clara o distanciamento de professores e colegas em um programa de extensão, e que isso está, provavelmente, relacionado ao seu cabelo, no entanto, afirma que não chegou a ter essa experiência na sala de aula.

Esse sentimento do “não pertencimento” do negro no espaço acadêmico mostra o quanto o racismo é estrutural. Conforme Kilomba (2019), que examina a colonização da academia e o processo de descolonização do conhecimento, além de apontar a posição social de marginalidade e a “mudez” que o pós-colonialismo designa às pessoas negras, afirma que “Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”, e aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que não pertencem” (KILOMBA, 2019). Em outras palavras, Souza (1983) também explica como se dá o processo de exclusão dos negros pelo racismo ao declarar que: “É no momento em que o negro reivindica sua condição de igualdade perante a sociedade que a imagem de seu corpo surge como um intruso, como um mal a ser sanado, diante de um pensamento que se emancipa e luta pela liberdade” (SOUZA, 1983, p. 07).

Quando perguntado se eles presenciaram comentários racistas por parte de professores ou colegas do curso, o acadêmico Hugo (2020) narrou um momento constrangedor que ele vivenciou na sala de aula com um/a professor/a:

Eu posso falar o que ele falou (pausa) Assim, quando ele (ou ela) foi dar um exemplo e me usou como exemplo. Aí ele falou assim: “Esse menino aqui ó, esse menino aqui rouba!”. Assim, eu não tava na frente da sala, não era o primeiro a ele ver, mas ele apontou pra mim né? Sei lá, ele poderia ter escolhido qualquer outro, e esse exemplo também, ele poderia ter dado outro, eu acho que foi altamente racista (Hugo, 2020).

Omar (2020) também disse ter presenciado comentários racistas, tanto de professores, quanto de colegas do curso, e que, normalmente ele é a vítima. Yago (2020) compartilhou uma situação racista que nos faz retomar diretamente às reflexões de Souza (2020) sobre o racismo epistemológico que pode ocorrer na música reproduzida por corpos negros que também pode ser relacionado à intolerância religiosa discutida por Nogueira (2020) ao relatar os estigmas do racismo contra as religiões de matriz africana enraizado na histórica política do Brasil e que ainda é propagado nos dias atuais. Yago (2020) contou com pesar sobre o seu primeiro dia de aula no curso:

Aí é o primeiro dia, quando cê chega no lugar você percebe que os olhares, eles te olham de uma maneira diferente, vários questionamentos no olhar! E aí surge uma situação onde o professor pediu pra galera tocar música né? E

quando todo mundo tocou todo mundo aplaudiu, tal, legal (pausa) Aí chegou a minha vez e eu toquei uma música que não é uma música de religião de matriz africana, mas que faz referência direta, uma pessoa negra cantando um tipo de música e é isso se for comparar esteticamente, é uma música que foi composta por uma pessoa branca, classe alta, era uma bossa nova, é (pausa) E aí ninguém me aplaudiu, acho que começa aí (Yago, 2020).

Ao questionar se já presenciaram ou foram alvos de piadas racistas, Yago (2020) contou situações nas quais os colegas de curso fizeram piadas com termos de religiões de matriz africana, ele contou que sempre quando tem a oportunidade ele chama a atenção dos colegas e eles escutam. Hugo (2020) também afirmou que sempre escuta piadas racistas, mas que prefere relevar essas situações e não se importar, no mesmo sentido, Omar (2020) contou que escuta muitas piadas racistas na universidade, mas não por pessoas do curso.

Falar de piadas racistas é entender o racismo recreativo, que segundo Moreira (2019) se dá em vários espaços e de maneira estratégica que, para garantir a respeitabilidade social dos brancos, utilizam do humor racista como forma de empregar uma suposta superioridade. Visto que, “Os estereótipos raciais negativos presentes em piadas e brincadeiras racistas são os mesmos que motivam práticas raciais em outros contextos” (MOREIRA, 2019, p.29).

Sobre a naturalização da discriminação racial vivenciada por alguns dos cotistas NEEP que foram entrevistados, Almeida (2018) contribui para essa interpretação ao apontar que o racismo somente se perpetua quando é capaz de “produzir um sistema de ideias que forneça uma explicação racional para a desigualdade racial” (ALMEIDA, 2018, p.49), ou ainda de “construir sujeitos cujos sentimentos não sejam profundamente abalados diante da discriminação e da violência racial e que consideram “normal” e “natural” que no mundo haja “brancos” e “não-brancos”(ALMEIDA, 2018, p.49).

Sobre a pergunta se eles já foram vítimas de racismo velado no curso, ou seja, o racismo que ocorre de maneira mais sutil, Hugo (2020) reafirmou que sim, mas que preferiu a reação de ignorar essas situações. Já Yago (2020) compartilhou uma experiência que ocorreu com um/a colega de curso, em que ele mais uma vez se sentiu coagido por ser julgado por um ato negativo pelo qual não cometeu, enquanto Omar (2020) relatou que vivenciou bastante esse tipo de racismo no curso por causa do seu cabelo:

[...] às vezes chegava com o *black power* bem “abertão” e alguns professores, assim (pausa) Às vezes era triste mesmo, a pessoa te olhava de cima a baixo como se aquele não fosse seu lugar, alguns professores tinham esse comportamento. Assim, pra mim no momento não foi um choque [...] muitas vezes, muitas vezes sabe? O olhar da pessoa você percebe, algumas piadinhas pelas costas, alguns comentários pelas costas, às vezes, machuca um pouquinho. Mas em sala de aula aconteceu uma vez só que eu percebi (Omar,2020).

Essa vivência de Omar (2020) no ambiente acadêmico demonstra, o racismo velado

e institucional abordados por Almeida (2018), sendo possível dialogar com Souza (1983) ao afirmar que um dos traços da violência racista é o de “[...] estabelecer, por meio de preconceito de cor, uma relação persecutória entre o sujeito e seu corpo” (SOUZA, 1983, p.06).

A fim de compreender como se dá essa relação, foi perguntado por fim, como esses estudantes lidavam com o racismo relatado por eles e se recebiam algum apoio por parte de colegas ou professores do curso nessas ocasiões. Hugo (2020) comentou que acostumou a ignorar essas situações racistas nas quais ele é a vítima, mas que quando envolve outro colega a sua reação é dialogar com a pessoa, e que, normalmente o apoio que ele vê acontecer é o apoio às práticas racistas, visto que persiste o riso diante das piadas preconceituosas.

Yago (2020) também costuma reagir ignorando essas pessoas, e normalmente recebe o amparo dos colegas da sua sala em ocasiões racistas, porém, com aqueles que fizeram piada do seu cabelo, por exemplo, ele reagiu conversando e explicando que não era correto ou mesmo engraçado. Omar (2020) contou que alguns colegas de curso o apoiam nesses contextos, todavia, ele destaca a importância do seu apoio familiar, e principalmente, do auxílio que ele encontra pela busca de informação, em leituras, estudos, na apropriação da sua fala, além da própria música.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O racismo epistemológico, velado, recreativo, institucional e acadêmico foram encontrados nessa investigação, e todos eles perpassam pelo racismo estrutural. Já que, consciente ou inconscientemente, nesse curso de graduação em música, os indivíduos propagam o racismo, seja por um olhar de estranhamento, pelo distanciamento, pela exclusão, por piadas, por falas, e por outras atitudes, com intenções maldosas ou não, acabam por machucar e excluir pessoas negras, marcando penosamente as suas histórias de vida, e, nesse caso, as suas trajetórias acadêmicas.

Neste sentido, as reflexões desenvolvidas nesta pesquisa nos conduzem a algumas perguntas que podem ser alvo de futuros trabalhos acadêmicos: A instauração da política de ações afirmativas é um ato antirracista da Unimontes, mas quais são as lutas institucionais contra o racismo estrutural que são travadas para a permanência de alunos cotistas NEEP no curso Artes/Música da Unimontes? Onde estão as atitudes individuais contra o racismo por parte de alunos e de educadores musicais no ambiente acadêmico?

Ressaltamos que os sujeitos, que reproduzem ideias racistas, são ou serão professores de música, seja na educação básica ou na educação superior, o que nos remete ao seguinte questionamento: Como é possível ensinar música no contexto da diversidade cultural brasileira sem respeitar os corpos e a cultura negra? Acreditamos que o racismo não pode mais parecer invisível ou negado na área de Música, e por mais estrutural que seja,

podemos tomar medidas para amenizar essa violência racial. O primeiro passo é aceitar que as pessoas do campo acadêmico, tanto professores quanto estudantes possuem atitudes racistas, mesmo que de forma velada, e o segundo é propor a construção da mudança, a prática, é construir com estudantes de música e com as instituições de ensino de música um ambiente antirracista que acolha de forma efetiva a as pessoas negras e suas culturas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. **Por uma ecologia da formação de professores de música: Diversidade e formação na perspectiva de Licenciandos de universidades federais do Rio Grande do Sul**. 2009. Tese (Doutorado em Educação Musical) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. Diversidade e formação de professores de música. **Revista da ABEM**, v. 18, n. 24, 2014.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BATISTA, Leonardo Moraes. Educação Musical, Relações Étnico Raciais e Decoloneidade: tensões, perspectivas e interações para a Educação. **ORFEU**, v. 3, n. 2, p. 111-135, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. **Inclusão étnica e racial no Brasil: a questão das cotas no ensino superior**. Attar Editorial, 2005. 2ª Ed: 2006.

HUGO. **Entrevista de Hugo em 10 ago. 2020**. Montes Claros. Gravação em vídeo. Google Meet.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Editora Cobogó, 2019.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Ed.). **Etnomusicologia no Brasil**. EDUFBA, 2016.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, Org. Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. Valter Roberto Silvério. **Educação e Ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e injustiça econômica**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003, p. 355.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

OMAR. **Entrevista de Omar em 11 ago. 2020**. Montes Claros. Gravação em vídeo. Google Meet.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. **Claves: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa**, n. 2, p. 87-98, 2006. Disponível em <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2719/2324>> Acesso em: 20 ago. 2020.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m7sFt1BxOUs>> Acesso em 10 set. 2020. Série Racismo e Música - Racismo na Educação Musical com o Prof. Luan Sodré. Veiculado em: 10 jul. 2020. Dur: 22:28.

SEGATO, Rita Laura. **Cotas**: por que reagimos?. **Revista USP**, n. 68, p. 76-87, 2006.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS. Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão – CEPEX. **Resolução nº 104, de 28 de setembro de 2004**. Regulamenta o sistema de reserva de vagas em cursos de graduação e cursos técnicos de nível médio, estabelece critérios e condições para participação e dá outras providências. Montes Claros: Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2004. Disponível em: <https://unimontes.br/wp-content/uploads/2019/05/resolucoes/cepex/2004/resolucao104cepex2004.pdf>. Acesso em 30 mar. 2020.

_____. Reitoria da Unimontes. **Portaria nº 039 de 11 de fevereiro de 2019**. Constitui Comissão de heteroidentificação complementar à autodeclaração dos candidatos inscritos na categoria: Negros, de baixa renda, egresso de Escola Pública - NEEP, e dá outras providências. Montes Claros: Reitoria da Unimontes, 2019. Disponível em: https://unimontes.br/wp-content/uploads/2019/04/Portaria_039-_REITOR.pdf. Acesso em 30 mar. 2020.

_____. Secretaria Geral da Unimontes. **Edital do Processo Seletivo n.º 01/2019 - SISU/ UNIMONTES**. Montes Claros: Secretaria Geral da Unimontes, 2019. Disponível em: <https://unimontes.br/wp-content/uploads/2019/05/edital-sisu-01-2019.pdf>. Acesso em 30 mar. 2020.

_____. Secretaria Geral da Unimontes. **Edital do Processo Seletivo n.º 01/2020- SISU/ UNIMONTES**. Montes Claros: Secretaria Geral da Unimontes, 2020. Disponível em: https://sisu.unimontes.br/images/EDITAL_SISU_1-2029_-_EDITAL_RETIFICADO.pdf. . Acesso em 30 mar. 2020.

YAGO. Entrevista de Yago em 10 ago. 2020. Montes Claros. Gravação em vídeo. Google Meet.

IDENTIDADES SOCIAIS FEMININAS EM LETRAS DE FUNK: FRAGMENTAÇÃO E NATURALIZAÇÃO

Data de aceite: 30/03/2021

Francisca Cordelia Oliveira da Silva

UnB

Milena Fernandes da Rocha

UnB

RESUMO: Este artigo analisa letras de músicas ouvidas e dançadas por jovens, que as consomem de forma irrefletida e, assim, naturalizam ideologias sexistas e danosas à constituição de identidades sociais. Para evidenciar essa naturalização, analisaremos as letras: “Show das poderosas” (Anitta), “Beijinho no ombro”, (Valesca Popozuda) e “Garota Recalcada” (MC Ludmilla). A análise baseia-se na Análise de Discurso Crítica e nos modos de operação da ideologia (Thompson, 1995), para desvelar estratégias de fragmentação utilizadas nas representações femininas. Buscamos, como resultados, evidenciar que as letras naturalizam estereótipos negativos e fragmentam o grupo feminino, o que beneficia o grupo hegemônico.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso Crítica. Identidades sociais. Gênero social. Funk.

ABSTRACT: This article looks at letters of musics heard and danced by young people that consume it in a thoughtless way, naturalizing sexist and harmful ideologies to the constitution of social identities. Aiming to show this naturalization, the article will analyze the following letters: “Show das Poderosas” (Anitta), “Beijinho no Ombro”, (Valesca Popozuda) and “Garota Recalcada” (MC Ludmilla). This analysis is based on the Critical Discourse Analysis and the modes of operation of ideology (Thompson, 1995), to unveil fragmentation strategies used in gender representation. The objective is, as a result, to

show that these music letters naturalize negative stereotypes and cause the fragmentation of female group, which benefits the hegemonic group.

KEYWORDS: Critical Discourse Analysis. Social identities. Social gender. Funk.

PARA COMEÇAR...

É fato conhecido que os detentores do poder, histórica e socialmente, usaram como estratégia de dominação o famoso lema “dividir para dominar”. E, mesmo no momento atual, quando essa estratégia poderia ter perdido eficácia por já ter sido muito divulgada, ela ainda é utilizada para fragmentar grupos sociais que poderiam adquirir poder. A estratégia é tão eficiente, que, mesmo olhos e ouvidos atentos e críticos, podem ser ludibriados pela aparente inocência com que os mecanismos são usados para disseminar ideologias que favorecem os grupos hegemônicos.

Em nossa sociedade, essa estratégia aparece em vários aspectos discursivos da vida social. Nesse trabalho, o foco são letras de músicas tocadas *à exaustão em emissoras de rádio e de televisão*, boates, bailes e similares. Elas são ouvidas e dançadas especialmente pelo público jovem, que, em fase de formação intelectual, as consome de forma irrefletida e, com isso, naturaliza processos ideológicos machistas, sexistas, preconceituosos e, por tudo isso, danosos à constituição de identidades

sociais masculinas e, principalmente, femininas.

Para evidenciar a forma como essas ideologias são disseminadas, analisaremos três letras muito populares: *Show das poderosas*, interpretada pela cantora Anitta, *Beijinho no ombro*, cantada por Valesca Popozuda e *Garota Recalcada* da MC Ludmilla, todas pertencentes ao gênero Funk.

A análise baseia-se nos pressupostos da *Análise de Discurso Crítica (ADC)* e nos modos de operação da ideologia, propostos por Thompson (1995), para desvelar as estratégias de Fragmentação utilizadas na representação do ser feminino nas letras acima citadas. Buscamos, como resultados, evidenciar que essas letras naturalizam estereótipos negativos e fragmentam o conjunto social das mulheres para, com isso, deixá-las em situação de divergência, o que beneficia o grupo secularmente hegemônico.

LINGUAGEM, DISCURSO E CRÍTICA SOCIAL

O foco de estudo da ADC são textos e eventos em práticas sociais, por isso ela propõe teoria e método para descrever, interpretar e explicar a linguagem em seu contexto histórico e social, desenvolvendo o seu estudo como forma de prática social para enfrentar as mudanças na vida social (MAGALHÃES, 2003, p. 20). A ADC é um campo de estudos abrangente, pois o discurso, e seu estudo crítico, perpassam muitas áreas do conhecimento, configurando-se como interdisciplinar, multidisciplinar ou transdisciplinar.

Propõe van Dijk (2008, p. 12) que há muitas maneiras de fazer a análise do discurso (análise gramatical, retórica, estilística, semiótica, conversacional...) e que se pode recorrer a diferentes métodos, como observação participante, métodos etnográficos, experimentos e outros. Nessa perspectiva, o discurso não é entendido como “objeto verbal autônomo”, mas como prática social, cultural, histórica e política.

Fairclough (2003) aponta a existência de diálogo interdisciplinar entre a ADC e outras áreas de pesquisa e de conhecimento, o que enriquece os processos de análise das mudanças nos discursos. Propõe que os textos sejam analisados de modo interdisciplinar, articulando diferentes discursos, gêneros e estilos que caracterizam um texto em particular. Tudo isso considerando que os textos são normalmente complexos — *híbridos ou mistos*. Para o autor, a visão interdisciplinar contribui para a análise linguística detalhada de textos: ajuda a mapear fronteiras e mudanças ocorridas em diferentes campos sociais, além de levantar suas diferenças semânticas, lexicais e gramaticais (FAIRCLOUGH, 2003, p. 61).

Para entender o discurso como prática social, é relevante considerar que, conforme Wodak (1998: 12), o termo *discurso* apresenta várias acepções. Para a autora, os conceitos têm em comum o fato de derivarem, em grande parte, dos trabalhos de Foucault. Entretanto, Gouveia (2008: 5) alerta que esse empréstimo não acontece sem alterações conceituais na proposta de Foucault e acrescenta que

Aliada às especificidades teóricas da área para que foi trazida, nomeadamente a validação do conceito de ideologia, que Foucault (1980) rejeita declaradamente, a noção de discurso adquire uma conceptualização diferente, mais precisa, permitindo, assim, que lhe sejam associadas, a partir de categorias independentes, questões de poder e de ideologia.

Assim, ao utilizar o conceito de discurso, é inevitável pensar nos conceitos de poder e de ideologia, fundamentais para a análise aqui empreendida.

Fairclough (2003) entende discursos como modos de representar aspectos do mundo: processos, relações e estruturas materiais; aspectos mentais, sentimentos, crenças. Aspectos particulares do mundo devem ser representados diferentemente; assim, estamos geralmente na posição de precisar considerar a relação entre diferentes discursos. Com isso, diferentes discursos revelam perspectivas diversas do mundo, associadas às relações que as pessoas têm com ele, que dependem de suas posições, identidades e das relações sociais com outros. Ao considerar as letras de Funk aqui analisadas, podemos considerar que esses discursos geram significados que podem ser positivos, se apreciados por uma jovem moradora de favela, de onde o movimento Funk se originou. Para esta jovem, o Funk pode representar um signo de sua comunidade, uma marca cultural do seu meio ou uma forma de a favela falar para o mundo, ainda que apresente um discurso depreciativo sobre a mulher. Assim, verificamos que os discursos das letras dos Funks revelam perspectivas diversas do mundo, porque olhamos para o discurso e para o mundo a partir de um lugar que nos propicia uma leitura, uma recepção.

Além disso, discursos não apenas representam o mundo como ele é (ou como é visto), mas são projetivos, imaginários, prospectivos. As relações entre discursos diferentes são elementos das relações entre pessoas, que podem complementar-se ou competir para mudar os modos como se relacionam.

Ao falar de discursos como diferentes modos de representação, Fairclough (2003) sugere um grau de repetição, pois eles são divididos por grupos de pessoas e pela estabilidade ao longo do tempo. Em qualquer texto, provavelmente, encontraremos diferentes representações de aspectos do mundo. Os discursos, ainda consoante Fairclough (2003), podem ser vistos como combinações de outros discursos articulados de maneiras particulares. Assim, novos discursos emergem da combinação dos existentes em maneiras particulares.

Ainda na ADC, Fairclough (1992) propõe pontos para pensar o discurso e sua relação com a prática social: o discurso é modo de ação sobre o mundo e sobre os outros, e modo de representação; o discurso e a estrutura social relacionam-se dialeticamente; o discurso é moldado e restringido pela estrutura social; os eventos discursivos variam segundo o domínio social ou o quadro institucional em que são gerados; o discurso constitui as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem; o discurso é prática de representação e de significação do mundo, construindo e constituindo

significados.

Os textos, por sua vez, assumem importância central nos eventos sociais, pois provocam mudanças e geram efeitos. Ao pensar no estudo de textos, Hutchins (1997, p.18) complementa o ponto de vista de Fairclough e esclarece que estudar sua estrutura é escolher métodos a serem utilizados. Textos têm efeitos causais mediados pela produção de sentido e um deles é o ideológico. Representações ideológicas reforçam relações de poder e de dominação, por isso a análise textual é também social, ao considerar os textos e seus efeitos nas relações de poder. Assim, ao analisar letras de Funks, estamos analisando a sociedade que as produz, as faz circular, recebe, consome.

As ideologias são postas em ação nas encenações sociais e inculcadas nas identidades dos agentes. Elas têm durabilidade e estabilidade que transcendem textos individuais ou corpos de texto (FAIRCLOUGH, 2003). Portanto, o interesse central da análise de discurso não é o texto, mas o processo de produção de significados, que são produzidos na interação. Para estudá-lo, devemos considerar posição institucional, interesses, valores, intenções, desejos dos produtores; a relação entre os elementos em diferentes níveis de texto; posição institucional, conhecimento, propostas e valores dos receptores.

A literatura a respeito da ADC trata da relação existente entre linguagem, ideologia e poder. Poder é tema recorrente e pode ser entendido de vários modos: poder físico que uma pessoa exerce sobre outra, e formas de poder e de dominação simbólicas, aspecto mais relevante para as pesquisas em ADC. O poder é exercido por meio de uma organização em rede, da qual os sujeitos participam de modo consensual e como elementos de sua articulação. No entanto, não é sempre uma estratégia do mais forte sobre o mais fraco, uma vez que não existe poder sem resistência e que ele permeia todo tipo de relação social (MAGALHÃES, 2003, p.23).

E quando o sujeito se submete ao poder, às suas leis e aos seus regulamentos, é porque sabe que a infração acarreta punição. Assim, “a maior parte do tempo, os homens vão vivendo de uma forma ou de outra com o poder, resignam-se a ele, reconhecem-no. Contudo, será muito apressado concluirmos que a coerção não seja essencial para a obediência” (LEBRUN, 2004, p.17).

Lebrun (2004: 18) chama a atenção para um aspecto dicotômico do poder: “Só podemos o possuir às custas de outra pessoa” ou “o poder que possuo é a contrapartida do fato de que alguém não o possui”. No entanto, ressalta que o poder nem sempre é um “puro limite imposto à liberdade” (LEBRUN, 2004. p. 20), já que ele se faz presente em todos os tipos de relação (econômicas, intelectuais, sexuais e em outras). Desse modo, reitera que não devemos entendê-lo apenas com base em relações binárias: dominado *versus* dominador.

Fairclough (1992a) ressalta que a linguagem ganha espaço no estabelecimento de relações de poder e que é usada como controle e poder. Há necessidade, portanto, de explicitar como a linguagem age a serviço do estabelecimento e da manutenção de formas

de poder. Os estudiosos da ADC, então, têm como objetivo questionar as formas dos textos, seu processo de produção e de leitura, e as estruturas de poder que os permeiam, visando ao desenvolvimento de uma consciência linguística crítica (FAIRCLOUGH, 1992), e é isso que fazemos aqui ao analisar os textos escolhidos. Tendo em vista que a ADC tem como objeto de estudo aspectos discursivos da mudança social contemporânea, evidencia-se a pertinência de analisar letras de músicas amplamente consumidas que naturalizam ideologias, a nosso ver, prejudiciais para a constituição de identidades femininas fortalecidas e para relações sociais entre os gêneros.

A IDEOLOGIA E SEUS MODOS DE OPERAÇÃO

Para analisar a forma como a ideologia perpassa os textos analisados, recorreremos aos modos de operação da ideologia propostos por Thompson (1995).

Assevera Thompson (1995) que quem trabalha com ideologia deve deter-se nos conceitos de sentido e poder, interpretando e contrainterpretando, em um exercício constante, que ocorre no terreno dos símbolos e dos signos, pois “estudar ideologia é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação” (THOMPSON, 1995, p.76).

Para entender a forma como Thompson (1995) aborda o conceito de ideologias, é preciso discutir o que são Formas Simbólicas (FS), que podem ser definidas como “um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos” (THOMPSON, 1995, p.76). O autor acentua que as FS podem ser não linguísticas ou quase linguísticas, além de serem inseridas em contextos e em processos socialmente estruturados, o que o pesquisador chama de “aspecto contextual das formas simbólicas”.

Thompson (1995, p.81) aponta cinco modos pelos quais a ideologia pode operar. O primeiro é a **Legitimação**: processo de tornar as relações legítimas e dignas de apoio. Pode ocorrer com três tipos de fundamentos: a) **racionais**, fazem apelo à legalidade das regras dadas; b) **tradicionais**, fazem apelo às tradições imemoriais; c) **carismáticos**, apelam ao caráter de uma autoridade.

A Legitimação se processa de três modos:

- **Racionalização**—processo em que produtor, da forma simbólica, constrói uma cadeia de raciocínio que justificará um conjunto de relações ou instituições sociais.
- **Universalização**—forma que se baseia em tentar tornar universais os interesses (particulares, individuais) de alguns indivíduos.
- **Narrativização**—processo que usa histórias sobre o passado que retratam o presente para criar tradições eternas e aceitáveis, reforçando relações de dominação.

O segundo modo de operação da ideologia é a **Dissimulação**—refere-se ao fato de que ocultar, negar ou obscurecer relações de dominação é uma forma de estabelecê-las ou sustentá-las. Pode ocorrer por:

- **Deslocamento** — “um termo costumeiramente usado para se referir a um determinado objeto ou pessoa é usado para se referir a um outro, e com isso as conotações positivas ou negativas do termo são transferidas para o outro objeto ou pessoa” (THOMPSON, 1995, p.83).
- **Eufemização**—processo de atribuir conotação positiva a ações, instituições ou relações sociais.
- **Tropo**—uso figurativo da linguagem ou de formas simbólicas para dissimular relações sociais. Alguns tropos destacados pelo autor são:
 - **Sinédoque**—junção semântica da parte e do todo: usar a parte para se referir ao todo ou vice-versa.
 - **Metonímia**—uso de um termo que ocupa o lugar de um atributo de uma coisa como se fosse a própria coisa. Essa relação pode despertar características positivas ou negativas.
 - **Metáfora**—“implica a aplicação de um termo ou frase a um objeto ou ação à qual ele, literalmente, não pode ser aplicado” (THOMPSON, 1995, p.85).

O terceiro modo é a **Unificação**— consiste em unir indivíduos por meio de uma forma simbólica, tornando-os parte de uma unidade da qual não necessariamente fazem parte, mas da qual passam a acreditar que participam. A **Unificação** pode se manifestar por: **Estandarização ou padronização**, ocorre quando formas simbólicas são adaptadas a um referencial padrão, proposto como aceitável e que, por isso, deve ser partilhado por todos; e **Simbolização da unidade**, “envolve a construção de símbolos de unidade, de identidade e de identificação coletivas, que são difundidas através de um grupo ou de uma pluralidade de grupos” (THOMPSON, 1995, p.86).

O quarto modo é a **Fragmentação** —processo que fragmenta os indivíduos que compõem grupos que poderiam ameaçar os grupos dominantes, pois, ao segmentá-los, fica mais fácil dominá-los. Ela se divide em: **Diferenciação**, consiste em enfatizar diferenças e divisões entre pessoas e grupos, desunindo-os e dismantando relações que poderiam ameaçar o poder dominante; e **Expurgo do outro**, envolve a construção de um inimigo, retratado como coletivo, que o grupo deve combater unido. É uma estratégia de união do grupo contra um mal ameaçador.

O quinto modo de operação da ideologia é a **Reificação**—consiste na retratação de uma situação transitória, histórica, como se fosse permanente, natural e atemporal. Baseia-se em retirar do fato o seu caráter histórico e apresentá-lo como permanente. Ela se divide em:

- **Naturalização**—consiste em tornar natural ou inevitável uma criação social.
- **Eternização**—fenômenos históricos e sociais são desprovidos de sua efemeridade e apresentados como permanentes ou eternos.
- **Nominalização**—“acontece quando sentenças, ou parte delas, descrições da ação e dos participantes nelas envolvidos, são transformados em nomes”, dando caráter de acontecimento ao que era ação (THOMPSON, 1995, p. 88).
- **Passivização**—ocorre quando os verbos da voz ativa são colocados na passiva, apagando-se o agente da ação. Assim, os processos tornam-se coisas.

A visão de Thompson sobre ideologia conjuga aspectos das teorias de Louis Althusser e Karl Marx, considerando pontos fundamentais da contemporaneidade: mídia, midiaticização, globalização, pós-modernidade. Neste trabalho, analisaremos as letras das músicas observando, em especial, dois dos modos propostos por Thompson (1995): a Fragmentação e a Naturalização.

IDEOLOGIAS NO FUNK: DIVIDIR E CONQUISTAR

Para começar, é necessário contextualizar as escolhas que engendraram essa pesquisa. Segundo uma pesquisa de opinião realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), que mesclou estratégias metodológicas de natureza quantitativa e qualitativa, o contexto social do Funk é predominantemente masculino, a despeito de os últimos dois Censos Demográficos do IBGE (2000 e 2010) terem apontado uma razão de sexo entre homens e mulheres inferior a 100 nos municípios cariocas, apontando que há mais mulheres que homens nesses locais.

Conforme evidenciado por Caetano (2010), a música constitui a sociedade e é por ela constituída, em uma relação dialética, ou seja, reflete e perpetua ideologias machistas de exclusão da mulher dos espaços de agência e autonomia; o Funk não diverge do padrão observado nos demais gêneros musicais brasileiros: a exclusão da mulher ou o seu acesso dificultado àquela esfera.

Após uma breve leitura da discografia de três funkeiras que alcançaram relativo destaque no mercado de produção, distribuição e consumo do Funk (Tati Quebra-Barraco, Valesca Popozuda e Anitta), é notável a transformação do Funk feminino.

Inicialmente, a mulher viu o Funk como forma de resistência às músicas tradicionalmente cantadas por homens que a colocavam em posição de submissão, subordinação, objeto de desejo e uso. Percebia-se, então, um enfrentamento mulher-homem por meio da “autoproclamação da independência” ou por meio da apropriação de temas e comportamentos socialmente reservados apenas aos homens (sexo e tabus).

Os Funks cantados por mulheres são marcados pela resistência ao patriarcado, de forma geral, e, especificamente, ao marianismo — uma mistura de santidade, de

submissão e de frigidez sexual (HOFSTEDE, 199 *apud* VIEIRA, 2005) — e à *mulheridade*— “conformismo em relação às condutas sexuadas exigidas pela divisão social e sexual do trabalho” (HIRATA *et al.*, 2009, p. 103) —, além de também serem marcados, em parte, pela apropriação da virilidade (HIRATA *et al.*, 2009) — que pode ser compreendida como uma potência (LEBRUN, 2004) — por parte da mulher. Quando havia disputa entre mulheres, era em torno de uma figura masculina, opondo-se a mulher fiel à mulher amante.

A seguir, apresentamos as letras das músicas selecionadas para análise.

Letra 1

Show das poderosas

Prepara, que agora é a hora
Do show das poderosas
Que descem e rebolam
Afrontam as fogosas
Só as que incomodam
Expulsam as invejosas
Que ficam de cara quando toca

Prepara

Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei
Quando começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado, e a gente tem poder
Ameaça coisas do tipo: você!
Vai!

Solta o som, que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção à toa
Perde a linha, fica louca

Letra 2

Beijinho no ombro

Desejo a todas inimigas vida longa
Pra que elas vejam cada dia mais nossa vitória
Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba

Aqui dois papos não se cria e nem faz história

Acredito em Deus e faço ele de escudo
Late mais alto que daqui eu não te escuto
Do camarote quase não dá pra te ver
Tá rachando a cara, tá querendo aparecer

Não sou covarde, já tô pronta pro combate

Keep calm e deixa de recalque

O meu sensor de perigete explodiu

Pega sua inveja e vai pra...

(Rala sua mandada)

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

Letra 3

Garota Recalcada

Para com essa coisa garota recalcada
Cachorra da rua a gente pega na porrada
Para com essa coisa garota recalcada
Cachorra da rua a gente pega na porrada

Não tem nada pra fazer tá sentada no portão
Fazendo fofuquinha quer arrumar confusão
Quer boné, quer toquinha vai ficar careca
Por causa da fofuquinha

Pra você eu não sei, se sou atriz ou coisa assim

Sempre que para, pra bater um papo

Só abre a boca pra fala de mim

já chamou as amiguinhas e vai chegar em mim de bonde

Entra uma na outra disposição vem do sangue
Essa aqui eu que lancei pra tu senti meu poder
Oh sua mandada quem tá falando é MC Beyoncé

Para com essa porra garota recalçada
Cachorra da rua a gente pega na porrada
Para com essa porra garota recalçada
Cachorra da rua a gente pega na porrada

As três músicas tratam da mesma temática: a (eterna) rivalidade feminina. E aqui usamos o termo “eterna” entre parênteses para questionar a validade dessa competitividade secularmente reiterada e naturalizada em discursos e práticas sociais. É claro que, se tomarmos como ponto de partida as letras selecionadas, fica evidente que a rivalidade existe, mas daí afirmar que ela seja *eterna* é um passo que, por enquanto, preferimos não dar.

Na primeira letra, a Fragmentação (processo que fragmenta os indivíduos que compõem grupos que poderiam ameaçar os grupos dominantes) ocorre quando as poderosas são apresentadas em oposição às “outras” (não poderosas). Esse processo ocorre ao longo de toda a composição e pode ser exemplificado com a primeira estrofe.

(1) Prepara, que **agora** é a hora
Do show das poderosas
Que descem e rebolam
Afrontam as fogosas
Só as que incomodam
Expulsam as invejosas
Que ficam de cara quando toca

Poderosas são aquelas que “descem e rebolam” e que afrontam as outras, “fogosas” e “invejosas”. Nesse caso, a separação clara entre dois grupos — poderosas e outras — é realizada por meio das escolhas vocabulares feitas para determinar cada um. Os termos são claramente pertencentes a diferentes campos semânticos: poderosa (positivo) X invejosa (negativo). Com isso, deixam claro que o primeiro grupo é o ideal do segundo, que o inveja. Ademais, em (1), há outro elemento vocabular que merece atenção: *fogosas*. No contexto, as poderosas afrontam as fogosas e esta característica é tida como negativa, associando-se às ideias apresentadas para representar o grupo das outras.

Um ponto que pode ser levantado com base nessa primeira estrofe é a apresentação de um modelo de ideal social a ser alcançado. Nesse caso, o ideal, a característica que insere a poderosa em seu grupo e que desperta a inveja do outro grupo é a forma ousada

de dançar: rebolando e descendo (leia-se, descendo até o chão). Evidencia-se, com a passagem, o reforço —por nós analisado como danoso — da ideia de que mulheres só podem cultivar qualidades ligadas a atributos físicos (corpo esbelto, barriga magra, cabelos lisos ou alisados) e que essa é a única forma que elas teriam para chamar a atenção e para se sobressair sobre as demais; com isso, ganhar destaque e *status* em seu meio social.

A rivalidade proposta pela letra é *expressa ainda por meio dos verbos escolhidos para evidenciá-la, em especial, afrontar, incomodar e expulsar*, termos que podem representar um contexto bélico em que os dois grupos são mostrados como rivais e até como inimigos. Essa temática da oposição bélica entre os grupos permanece na segunda estrofe:

(2) Prepara

Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei
Quando começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado, e a gente tem poder
Ameaça coisas do tipo: Você!

Novamente, o mote da rivalidade inicia-se pelo modo de dançar das poderosas em oposição ao modo de dançar das outras, reforçando características físicas em detrimentos de outros tipos possíveis de qualidades. E mais uma vez a desavença relativa à habilidade de dançar ganha contornos de guerra com a inserção de termos como *exército, poder e ameaça*.

Também é ressaltada a ideia de que as poderosas incomodam: *Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei*, reforçando a ideia já introduzida na primeira estrofe de que um grupo deve incomodar o outro. Para o grupo das outras, resta a opção de sair (o que simbolicamente evidencia derrota) ou de enfrentar o exército das poderosas e seu poder. No final, é evidenciado o que está em jogo: *poder*. E, nesse caso, ter poder é ser a dona do espaço destinado à dança e ter força suficiente para ameaçar a outra.

Na terceira e última estrofe, a conquista das poderosas é apresentada: a vitória ao ocupar o centro das atenções, ao ver o baile parar para vê-las, poderosas, dançando. Ao grupo rival sobra a opção de perder a linha, o que, nesse contexto, pode ser entendido como sair do sério, relaxar ou dançar despreocupadamente (mas, em outros contextos, pode ser usado com sentido de faltar com a educação, relaxar ou embriagar-se).

(3) Solta o som, que é pra me ver dançando

Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção à toa
Perde a linha, fica louca

Esse fechamento evidencia que toda a “batalha” travada tem como finalidade

conquistar a atenção, ser o centro da atenção. E um dos indícios da vitória é verificar que até mesmo o grupo rival voltará sua atenção para as poderosas: *Até você vai ficar babando*. Esse comportamento de rivalidade expresso na letra, de certo modo, é cultivado nas mulheres em vários momentos de sua educação e de sua vida social, profissional e pessoal. Letras como essas naturalizam-se, mostrando-se como reflexo de uma prática social, e até mesmo afirmando implicitamente que é natural ou inevitável agir assim (Naturalização), porque sempre foi assim e sempre será assim (Eternização).

Com isso, a (eterna) rivalidade feminina é reificada sem que as envolvidas nesse processo questionem o porquê de seus comportamentos ou em que medida esses comportamentos são prejudiciais para sua constituição com atores/atrizes sociais críticas, reflexivas e capazes de quebrar esse círculo de ações que as fragmentam e as enfraquece.

Socialmente, a atenção que a mulher deve desejar chamar para si é a masculina. Na letra em análise, contudo, o discurso é esvaziado dessa figura masculina. Essa perspectiva também pode ser alcançada a partir da leitura do verso “até você vai ficar babando”, que, fora do contexto, pode pressupor um interlocutor masculino, cujo interesse sexual é despertado pela dança da mulher; inserido no contexto, todavia, é evidente que o interlocutor do trecho é outra mulher.

Seguindo a mesma linha de composição, em 2013, surge *Beijinho no ombro*. Como a primeira composição, esta letra é construída a partir de uma fragmentação entre dois grupos: o do eu *versus* o das inimigas.

(4) Desejo a todas inimigas vida longa

Pra que elas vejam cada dia mais nossa vitória

Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba

Aqui dois papos não se cria e nem faz história

As escolhas vocabulares da primeira estrofe são fortes evidências da oposição criada a partir da Fragmentação do grupo feminino: *inimigas*, *tiro*, *porrada* e *bomba*. Logo de saída, o termo *inimiga* ressalta a batalha que se configurará.

Na segunda estrofe (5), a animosidade é acirrada quando a inimiga é caracterizada como cachorra: *Late mais alto que daqui eu não te escuto*. E, em oposição, o “Eu” aparece em lugar social privilegiado: o camarote. Este local, na disposição geográfica do baile, é destinado aos que são socialmente destacados ou àqueles que têm poder econômico para custear um local mais reservado, melhor localizado e mais caro.

(5) Acredito em Deus e faço ele de escudo

Late mais alto que daqui eu não te escuto

Do camarote quase não dá pra te ver

Tá rachando a cara, tá querendo aparecer

Merece atenção o conteúdo dos dois primeiros versos da estrofe apresentada em (5), que evidenciam oposição quase maquiavélica: desejar a vida longa à outra, caracterizada como inimiga, para que ela presencie minha vitória e, implicitamente, sofra com isso. No trecho, novamente, aparece uma Fragmentação do grupo feminino, dividido em dois lados opostos: aquele que acredita em Deus, tendo-o como escudo, em oposição ao grupo que late (é animalizado) contra o primeiro.

Ainda com relação a (5), desejamos ressaltar um uso, a nosso ver, lesivo à constituição de identidades femininas individuais ou coletivas: a associação de mulheres com cadelas, expressa em *Late mais alto que daqui eu não te escuto*. Nossa preocupação decorre do fato de nele haver a recorrência ao insulto como forma de caracterizar o outro grupo. Pensamos que todas as letras (das três músicas) indireta e implicitamente constroem o grupo considerado rival de forma insultuosa, mas alguns trechos, como este, extrapolam.

Consideramos, concordando com as postulações de Guimarães (2000), que o insulto, a injúria, as ofensas verbais são legitimadores do lugar do “dominador”, assim como do lugar atribuído, pelo dominador, ao dominado (minoría). Essa visão corrobora as ideias de Thompson (1995), para quem a **Legitimação** é um modo de operação da ideologia que procura tornar legítimas e dignas de apoio relações de dominação.

Em sua pesquisa, Guimarães (2000: 38) registrou várias formas de insulto usadas como ritual para ensinar a subordinação por meio da humilhação. O insulto é, então, de certa forma, um modo de dizer ao “outro” qual é o seu lugar no tecido social. E, com base nisso, podemos questionar: qual o lugar do cachorro (da cadela) expresso no trecho? Que lugar o grupo que se considera dominador atribui ao grupo por ele considerado dominado quando o trata como cachorro/cadela?

(6) Não sou covarde, já tô pronta pro combate

Keep Calm e deixa de recalque

O meu sensor de perigete explodiu

Pega sua inveja e vai pra...

(Rala sua mandada)

Na terceira estrofe (6), o clima bélico é retomado: *já tô pronta pro combate*. A outra é caracterizada como recalçada, o que retoma uma escolha lexical verificada na primeira música, em que a outra é chamada de invejosa. Os dois termos, no contexto, pertencem ao mesmo campo semântico e remetem à atribuição de qualificação negativa da outra. Nesse ponto, as escolhas lexicais se assemelham. Em continuação, o uso do termo *perigete* reforça a oposição, pois, no contexto, tem conotação negativa, embora possa ser usado positivamente. Como conclusão, reaparece a caracterização como invejosa, já introduzida no termo recalçada. Para reforçar a Fragmentação, no primeiro verso, o trecho *Não sou covarde* reforça e evidencia as qualidades do grupo que fala (o Eu/ o Nós) em oposição aos

defeitos da outra: recalçada, perigete e invejosa. Mais uma vez o clima bélico é retomado.

Na conclusão da estrofe, aparece o ponto, a nosso ver, mais explicitamente ofensivo da letra: “Pega sua inveja e vai pra... (Rala sua mandada)”. Nesse trecho, o desejo ofensivo se materializa no xingamento, não claramente cantado/escrito, mas facilmente subentendido, assim como no trecho “sutilmente” apresentado entre parênteses que não é cantado, mas declamado pela cantora ao final da música e que caracteriza o que Thompson (1998) define como Expurgo do outro.

Nessa estrofe, a Fragmentação, por Diferenciação, fica clara na oposição construída entre as que não são covardes e as recalçadas.

(7) Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

A terceira letra selecionada caminha na mesma temática que as demais e isso se evidencia no título “Garota recalçada” e se desenvolve no restante da letra.

(8) Para com essa coisa garota recalçada
Cachorra da rua a gente pega na porrada
Para com essa coisa garota recalçada
Cachorra da rua a gente pega na porrada

A estrofe (8) anuncia o desenvolvimento do tom e da temática anunciados no título. Os dois primeiros versos são repetidos e, como nos exemplos anteriores, expressam rivalidade evidenciada na escolha vocabular para definir o grupo rival: “garota recalçada”.

O termo “recalçada” é, pois, bastante recorrente nesse universo do Funk. Ao consultá-lo em no dicionário, encontramos as seguintes definições: o termo recalçado, quando no gênero masculino, é definido como insatisfeito, reprimido, desejoso não satisfeito, crítico sem motivo aparente. Quando consultado o termo recalçada, no feminino, a definição é invejosa, reprimida, que se ilude achando que é o que não é e que nunca será. Como se pode perceber, o uso para o gênero feminino ressalta exatamente a rivalidade de que temos tratado neste estudo.

Ainda em (8), precisamos evidenciar a comparação entre a rival e uma cachorra, mas, desta vez, a menção é acentuada por um determinante: “cachorra de rua”. Ao usar o termo “cachorra de rua”, a compositora explicita que sua referência é ao tipo menos qualificado de cachorra: a de rua, que pode ser entendida como sem dono, sem qualificação, que nada vale ou que não interessa a ninguém.

Para completar essa total desqualificação, o verso se completa com a ideia de que “Cachorra da rua a gente pega na porrada”, o que retoma o clima bélico de que já tratamos

nas duas primeiras letras analisadas. Com isso, percebemos que, no contexto, qualquer divergência leva ao conflito direto.

(9) Não tem nada pra fazer tá sentada no portão
Fazendo fofuquinha quer arrumar confusão
Quer boné, quer toquinha vai ficar careca
Por causa da fofuquinha

Em (9), dando continuidade ao clima de duelo *já* iniciado, a letra mais uma vez (des) qualifica o grupo rival: mulheres desocupadas (“Não tem nada pra fazer...”), fofuqueiras (“fazendo fofoca”) e que buscam/se envolvem em encrencas (“quer arrumar confusão”). Em seguida, novamente, o clima bélico é retomado com a ameaça: se faz fofoca vai acabar careca.

(10) Pra você eu não sei, se sou atriz ou coisa assim
Sempre que para, pra bater um papo
Só abre a boca pra fala de mim
já chamou as amiguinhas e vai chegar em mim de bonde

(11) Entra uma na outra disposição vem do sangue
Essa aqui eu que lancei pra tu senti meu poder
Oh sua mandada quem tá falando é MC Beyoncé

Em (10) e em (11), há constatação do clima violento com o emprego de construção que revela a violência decorrente dessas relações de rivalidade. Isso acontece no trecho “já chamou as amiguinhas e vai chegar em mim de bonde”, que se refere ao fato de várias amigas se juntarem (formando o bonde) para enfrentar a rival, e esse enfrentamento, pelo clima anunciado, pode ser físico.

(12) Para com essa porra garota recalcada
Cachorra da rua a gente pega na porrada
Para com essa porra garota recalcada
Cachorra da rua a gente pega na porrada

Por fim, em (12), nova ameaça: o comportamento da outra pode levar ao enfrentamento físico: “Cachorra da rua a gente pega na porrada”.

A convergência dos olhares

Concluídas as análises, desejamos evidenciar os pontos de convergência das identidades sociais construídas nas letras para as mulheres e sobre elas. Antes, apresentamos um quadro comparativo dos três textos analisados.

	Show das poderosas	Beijinho no ombro	Garota recalcada
Animosidade bélica	SIM	SIM	SIM
Baile como cenário da rivalidade	SIM	SIM	NÃO
Menção das OUTRAS como invejosas/recalcadas	SIM	SIM	SIM
OUTRA tratada como cachorra	NÃO	SIM	SIM
Presença de ameaças ao grupo rival	NÃO	SIM	SIM
Rivalidade acentuada entre o EU e as OUTRAS	SIM	SIM	SIM

Quadro 1 – Convergência de temáticas

Embora, nas letras analisadas, a identidade feminina seja constituída com base em uma diferença que se estabelece na pertença a um grupo, observa-se que, em “Show das poderosas” e em “Garota recalcada” é mais frequente a diferenciação em uma escala mais individual, entre o “eu” e o “você”; em “Beijinho no ombro”, a diferenciação evidencia mais recorrentemente o (não) pertencimento a um coletivo, constituindo-se um “nós” em oposição ao “você”.

A despeito dessa diferença, nas letras analisadas, a identidade feminina é constituída com base em uma diferença que se estabelece na pertença a um grupo e na **Diferenciação** com relação ao grupo considerado rival (AS OUTRAS). A Diferenciação enfatiza diferenças e divisões entre pessoas e grupos, o que é feito com a finalidade de desuni-los e de dismantelar relações que poderiam ameaçar o poder dominante. Com isso, há também o **Expurgo do outro**, quando um grupo retrata o outro como inimigo e o entende como um mal que deve ser combatido. O Expurgo do outro fica claro nas ameaças, veladas ou explícitas, ao grupo rival.

Esses são modos de operação da ideologia amplamente utilizados. O paradoxo, no caso em tela, é ver essas estratégias sendo utilizadas por membros de um grupo que, cada vez, têm acesso a formas de entender e de desarmar essas estratégias ideológicas. Quanto à autoria das composições:

- A letra *Show das poderosas* foi composta pela cantora Anitta (aos 22 anos).
- *Beijinho no ombro* foi composta por Wallace Vianna (26 anos), publicitário; e André Vieira (27 anos), analista administrativo.
- *Garota recalcada* foi composta por sua cantora, MC Ludmilla (20 anos).

O que autoria revela é que as letras são produções de homens e mulheres jovens, que expressam posicionamentos muito semelhantes sobre as mulheres em suas composições. Esse dado vai de encontro aos dados de pesquisas que revelam a entrada maciça das

mulheres em vários âmbitos antes destinados majoritariamente aos homens, como o educacional e o profissional. Resta-nos questionar como essa ampliação de horizontes refletirá no posicionamento crítico do grupo feminino frente a manifestações como as aqui analisadas.

Se considerarmos as letras analisadas e o fato de que duas delas foram escritas por mulheres jovens, vemos que a mudança social anunciada nas pesquisas talvez ainda não seja tão fortemente sentida nos discursos veiculados nos ambientes sociais em que os Funks são consumidos.

Ainda considerando as letras analisadas, constatamos que elas reproduzem estereótipos que nos parecem reflexos do olhar e da ideologia hegemônica (masculina) para a mulher e isso acontece mesmo quando elas são escritas por mulheres. Esse fato causa mais estranhamento quando consideramos que, nas favelas cariocas, berço do Funk, o número de mulheres é muito superior ao de homens. Esse descompasso entre o número de homens e mulheres deve-se à morte prematura dos jovens por envolvimento com o tráfico de drogas (CAETANO, 2010). Assim, letras escritas por mulheres, cantadas por mulheres e ouvidas majoritariamente por mulheres reproduzem ideologia sexista que enfraquece a identidade feminina e naturalizam ideologias de fragmentação.

Nesse sentido, é preciso questionar modelos e padrões que reiteradamente educam meninas para pensar que suas qualidades restringem-se a atributos físicos e que essas são as únicas “armas” que elas dispõem para se sobressair socialmente. É preciso que esses modelos ideológicos secularmente repetidos sejam rompidos, que novos padrões sejam desenhados e disseminados, mudando valores e desmantelando essa fragmentação social.

Por fim, reiteramos a ideia inicialmente apresentada de que, como analistas de discurso da vertente crítica, entendemos que o discurso é prática de representação e de significação do mundo e que ele constrói e constitui significados. Nesse diapasão, letras como as que analisamos representam uma visão de mundo sexista e dão significado a práticas que corroboram essa visão (FAIRCLOUGH, 2003). Cantar, dançar, viver o que essas letras expressam é colocar em prática o discurso machista que secularmente diz à mulher qual seu lugar na sociedade e como ela deve se comportar para atender aos anseios e corresponder aos padrões do grupo dominante.

Tudo isso — embora possa ser entendido como prática inocente de expressão de ideias por um grupo jovem e, por isso, pouco comprometido com o que diz — se configura como exercício de poder social e simbólico, em que um grupo constrói sua hegemonia a partir do enfraquecimento de outro(s).

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. 2001. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Lisboa: Presença/Martins Fontes.

CASHMORE, Ellis. 2000. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus.

CAETANO, Mariana Gomes. 2010. *A representação feminino no funk em jornais populares do Rio de Janeiro*. Monografia. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.

CHOULIARAKI, L; FAIRCLOUGH, Norman. 1999. *Discourse in late modernity*. Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press.

FAIRCLOUGH, Norman. The Dialectics of Discourse. Disponível em: <www.ling.lancs.ac.uk>. Acesso em: 16 dez. 2008.

_____. Criticaldiscourseanalysis. Disponível em: <www.ling.lancs.ac.uk/profiles>. Acesso em: 26 mar. 2008.

_____. 2006. *Language and globalization*. London: Routledge.

_____. 2003. *Critical discourse analysis in transdisciplinary research*. In: WODAK, Ruth. *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*. London, New York: Routledge.

_____. 2001. *A Análise Crítica do Discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades*. In: MAGALHÃES, Célia (Org.). *Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso*. Belo Horizonte: Faculdades de Letras, UFMG.

_____. 2000. *New labor, new language?* London: Routledge.

_____. 1998. "Discurso, mudança e hegemonia" In: PEDRO, E. R. *Análise Crítica do Discurso*. Lisboa: Caminho.

_____. 1995. *Media discourse*. Nova York: Arnold.

_____. 1996. *Technologisation of discourse*. In: CALDAS-COULTHARD, C. R; COULTHARD, M. (Org.). *Texts and practices. Readings in Critical Discourse Analysis*. London/New York: Routledge.

_____. 1992a. (Ed.). *Critical language awareness*. London: Longman.

_____. 1992. *Discourse and social change*. [S.l.]: Polity Press.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. 2008. *Configurações do Mercado do Funk no Rio de Janeiro*. Escola Superior de Ciências Sociais – CPDOC FGV; Laboratório de Pesquisa Social Aplicada – FGV Opinião.

GOUVEIA, Carlos. *Análise Crítica de Discurso: enquadramento histórico*. Disponível em: <<http://www.fl.ul.pt/pessoais/cgouveia/producao.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2008.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. 2000. *O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação*. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 38, Rio de Janeiro, Universidade Candido Mendes.

HIRATA, Helena et al. (orgs.). 2009. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Ed. UNESP.

HUTCHINS, John. 1997. On the structure of scientific texts. UEA Papers in Linguistics 5. September. Norwich: The LibraryUniversityofEastAnglia.

LEBRUN, Gérard. 2004. *O que é poder*. São Paulo: Brasiliense.

MAGALHÃES, Izabel. 2003. Análisis crítico del discurso e ideología de gênero en la constitución brasilina. In: BERARDI, Leda (Compiladora). *Análisis Crítico del Discurso*. Barcelona: Frasis.

SILVA, Francisca Cordelia Oliveira da. 2005. *A representação da raça negra no Brasil: ideologia e identidades*. Dissertação (Mestrado)—Universidade de Brasília, Brasília.

_____. 2009. O uso de metáforas e a construção de identidades étnicas. In: VIEIRA, Josenia Antunes et al. *Olhares em Análise de Discurso Crítica*. Brasília: CEPADIC.

THOMPSON, John. 1995. *Ideologia e cultura moderna*. Rio de Janeiro: Vozes.

VAN DIJK, Teun A. 2008. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto.

_____. 1997. *Ideology: a multidisciplinary study*. London: Sage.

VIEIRA, Fernando. Compositores de 'Beijinho no ombro', que virou hit na voz de Valesca Popozuda, comemoram sucesso. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/compositores-de-beijinho-no-ombro-que-virou-hit-na-voz-de-valessa-popozuda-comemoram-sucesso-14412070>>. Acesso em 26 ago. 2015

VIEIRA, Josenia Antunes. 2002. As abordagens críticas e não-críticas em Análise de Discurso. In: SILVA, D. E. G.; VIEIRA, J. A. (Org.). *Análise de Discurso: percursos teóricos e metodológicos*. Brasília: Universidade de Brasília/Oficina Editorial do Instituto de Letras/Editora Plano.

_____. 2005. A Identidade da Mulher na Modernidade. Delta, São Paulo, v. 21, p. 207-238. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502005000300012&script=sci_arttext>. Acesso em 7 set. 2015.

WOODAK, Ruth. 1998. "Círculos específicos" e discurso anti-semita: a construção do discurso do "outro". In: PEDRO, Emília R. (Org.). *Análise Crítica do Discurso*. Lisboa: Caminho.

CAPÍTULO 24

MATERIAIS EDUCATIVOS E O CONTEXTO PANDEMICO

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2020

Renan Silva do Espirito Santo

Universidade Federal de Pelotas
Pelotas – Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/3316505581757934>

Ursula Rosa da Silva

Universidade Federal de Pelotas
Pelotas – Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/2360365860775097>

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

RESUMO: Este trabalho é uma análise realizada a respeito da criação e utilização de materiais educativos como forma de diminuir o distanciamento entre professores e alunos dentro de uma sala de aula em formato virtual. Partindo da pesquisa geral que estuda os materiais educativos produzidos a partir de intuições culturais, esse estudo busca aprofundar a pesquisa trazendo um encontro entre autores que dialogam sobre a sala de aula e o ofício do professor, assim como conteúdo retirado de páginas oficiais do governo nacional que tratam sobre esses mesmos tópicos, dentro do contexto pandêmico no qual vivemos. A partir disso, encontramos alguns eventos culturais de grande porte se adaptando ao distanciamento

social e se renovando através de suas equipes de educativo. A produção desse tipo de material pensado na prática do professor e considerando as adversidades atuais podem potencializar experiências, ainda que dentro de toda dificuldade enfrentada em um ensino remoto sem formação e experiência de atuação para tal.

PALAVRAS-CHAVE: Arte-educação; material educativo; educativo institucional; sala de aula; distanciamento social.

EDUCATIONAL MATERIALS AND THE PANDEMIC CONTEXT

ABSTRACT: This work is an analysis carried out regarding the creation and use of educational materials as a way to reduce the distance between teachers and students within a classroom in a virtual format. Starting from the general research that studies the educational materials produced from cultural institutions, this study seeks to deepen the research by bringing a discussion between authors who dialogue about the classroom and the teacher's profession, as well as content taken from official pages of the national government. that deal with these same topics, within the pandemic context in which we live. Based on that, we found some large cultural events adapting to social distance and renewing themselves through their educational teams. The production of this type of material designed in the teacher's practice and considering the current adversities can enhance experiences, even within all the difficulties faced in a remote education without training and experience of acting for such.

KEYWORDS: Art education; educational material; institutional educational; classroom;

social distancing.

1 | INTRODUÇÃO

Este estudo visa apresentar uma análise do projeto de pesquisa que vêm sendo desenvolvido no mestrado em artes visuais da Universidade Federal de Pelotas, intitulado “Mediação Atemporal: materiais educativos institucionais e o acervo docente”, junto ao contexto pandêmico no qual nos encontramos. Neste texto, será abordado as relações entre materiais educativos e seus caminhos durante o período de distanciamento social, tendo como base os entrelaçamentos de práticas entre professores e educativos de museus como tentativas de aproximação com o aluno.

Essa exposição involuntária a uma nova realidade cotidiana nos leva a renovar algumas visões e sentidos do mundo. “No interior de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção” (GANÇE, 1927 apud BENJAMIN, 2017. p.58). A percepção do professor frente a essa nova realidade que transforma seu tempo e espaço, acaba por ressignificar o seu fazer e provocar suas práticas contidas em uma relação não mais restrita a interação entre professor-aluno, se não pelos exercícios e a virtualização contidos nos entre esses sujeitos.

Jorge Larrosa, ao refletir sobre a presença relacionada à sala de aula, afirma que “é tripla: do professor, da matéria de estudo, dos estudantes. Quando não há esse jogo de presenças que se evocam mutuamente, tudo é mecânico, fictício, um mero trâmite, a aula morta [...]” (LARROSA, 2018. p.348). A partir disso, dessa ausência da presença física síncrona – de tempo e, principalmente, espaço – surge desse lugar novos modos (e necessidades emergentes) de se perceber as coisas do mundo. A emergência da atenção para o desvelamento de uma forma é transformada em uma quase e-presença.

O objetivo desse estudo é aprofundar a pesquisa sobre o tema contextualizando-a no espaço e tempo a partir do qual é pensada. A necessidade da idealização e produção desses materiais educativos e a criação de um acervo por parte dos professores acaba por tomar outros valores e proporções.

2 | METODOLOGIA

Para o desenvolvimento dessa pesquisa que foi realizada como uma contextualização temporal do trabalho em processo, a respeito da produção e utilização de materiais educativos institucionais por arte-educadores em sala de aula, a pesquisa parte da bibliografia encontrada em ambiente virtual para entrelaçar as relações dessa produção educativa com o “novo” cotidiano. De caráter exploratório e bibliográfico (GIL, 2002), o trabalho se desenvolve através de matérias encontradas a respeito dos novos desafios do ensino básico no Brasil, aproximando-os com as contribuições de exposições, instituições culturais e educativos e a tentativa de aproximação com esse público.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como nos lembra Marly Ribeiro Meira, “a concepção grega de percepção, incluía a provocação do reconhecimento, de admitir que cada coisa tem alma, paixões, amor, fascinação capaz de provocar uma reciprocidade afetiva no sujeito percebido” (2001, p. 126). Tanto em sala de aula quanto no museu, o aluno é provocado a se perceber como algo ou parte desse algo. Entretanto, quando esse deslocamento para um espaço e tempo próprio do educar não é possível, onde é que se encontra (e se é possível encontrar) o limite e o distanciamento contido no exercício da atenção?

[...] na sala de aula não se pode estar “como em casa”, que tanto os alunos quanto o professor tem que se sentirem um pouco incômodos, um pouco estranhos, um pouco deslocados. É preciso fazer com que a sala de aula seja sentida como um espaço separado, distinto, com suas próprias normas e rituais, um espaço exigente. Porque somente assim a aula se transforma em um espaço generoso, um espaço que, por sua própria estrutura, te coloca sobre o que és, te faz ser melhor (ser mais cuidadoso, mais atento) do que és. Ademais, da mesma maneira que as ferramentas (e a oficina) do carpinteiro configuram o corpo do carpinteiro (suas mãos, seus movimentos, seus gestos), eu acredito que a sala de aula configura o corpo do professor, não apenas sua mente. Tenho a sensação de que o corpo do professor (meu próprio corpo como professor) é um efeito da sala de aula. (LARROSA, 2018, p.73)

Na ausência dessa presença, dos corpos na escola e ainda da própria escola, como essa suspensão do tempo – específico da sala de aula, que é livre e separado do tempo do trabalho – se dá dentro do fazer “entre” do professor? Para que um material educativo criado seja, de fato, utilizado em sua potência, não basta apenas que o educador desloque seu tempo e atenção da escola para dentro de casa se o lado que o recebe não o faz.

De forma a orientar as instituições de ensino básico e superior, o Ministério da Educação (MEC) publicou no Diário Oficial da União um documento sugerindo que essas instituições sigam ativas, sem atividades presenciais, e para que “[...] busquem alternativas para minimizar a necessidade de reposição presencial de dias letivos após a pandemia” (GOVERNO DO BRASIL, 2020). Há ainda, no documento produzido pelo Conselho Nacional da Educação (CNE), possíveis atividades de caráter não-presencial como sugestões para as redes de ensino, a serem utilizadas como prática de aula, como: videoaulas, redes sociais ou ainda materiais didáticos impressos.

Ainda sobre o documento, cria-se uma situação de duas faces ao afirmar que “a reorganização dos calendários é de responsabilidade dos sistemas de ensino” (GOVERNO DO BRASIL, 2020): de um modo, cria-se uma sensação de liberdade e autonomia da escola ao se encontrar no controle de suas próprias ações e decisões administrativas; por outro lado, o ministério acaba por se isentar acerca do processo educativo que será adotado e dos resultados das possíveis sobrecargas de trabalho que os professores terão ao se

submeterem a um cotidiano que não corresponde a sua realidade, enfrentando quase que sozinho os desafios da educação não-presencial e de forma não-planejada.

Dentro do âmbito cultural, além da reinvenção dos seus espaços virtuais, instituições culturais vêm trabalhando em conjunto principalmente com suas equipes de educativo, buscando uma maior aproximação com seu público por meio de conteúdos que vão de informações sobre obras pertencentes aos seus acervo à criação e disposição de materiais educativos que estimulam o olhar e a reflexão de educadores. Rejane Galvão Coutinho acredita que “os materiais gráficos concebidos para exposições são instrumentos de mediação entre os objetos (conteúdos) e o público” (2007, p.751). Essa modernização/adequação do contato entre o museu e o público, impulsionado pelo que vem a ser um dos maiores isolamentos sociais dos últimos tempos, acaba por provocar essas equipes a (re) pensar soluções que antes se delimitavam ao contato com o espectador dentro do museu.

Olhando de forma ampla para o circuito das artes nacional, não é difícil encontrar exposições e eventos culturais adiados em questões de meses suas atividades, pensando a respeito de suas ações e contato entre obra e fruidor. Há de se destacar aqui duas grandes exposições nacionais que decidiram se adaptar à realidade: a *34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto* e a *12ª Bienal do Mercosul – Feminino(s): visualidades, ações e afetos*. A primeira, prevista a acontecer entre 3 de outubro à 13 de dezembro de 2020, ainda que com atividades ativas desde fevereiro desse ano, acatou ao adiamento dessa para 2021. Desse modo, a equipe trabalha em uma programação intermediária, “envolvendo ações educativas, digitais e de programação pública, e será anunciada oportunamente” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2020). Em um evento online e aberto a educadores realizado em junho/2020, a Fundação Bienal lançou o material educativo dessa edição em 3 encontros, juntamente das falas gravadas com os agentes convidados, presentes no desenvolvimento do tema. A segunda exposição, com a abertura e atividades mais próximas do início do isolamento social que a primeira citada, assumiu o momento e o desafio e transformou sua edição em uma plataforma de processos online. Com a forte presença do educativo, as atividades se adaptaram ao período de isolamento e buscou através de encontros, expografias e compartilhamentos virtuais, provocar a presença e o olhar do público por meio do acesso virtual. O material educativo foi pensado através do contato e entrelaçamento de saberes entre artistas e câmara de professores, buscando sempre tensionar e levar o olhar às relações da prática contida em sala de aula.

4 | CONCLUSÕES

Através desse distanciamento com a sala de aula, ao possuir um acervo pessoal de materiais educativos institucionais, o professor ressignifica o próprio olhar quanto a criação de desdobramentos das preposições referenciais desses conteúdos. Ainda que com as dificuldades provocadas pela ausência desse tempo escolar, e sem experiência prévia com

esse tipo de situação no qual vivemos, os desafios e desdobramentos se mostram maiores que o encontrado em sala de aula.

Com o projeto em andamento, estima-se observar e analisar ainda a respeito do consumo desses materiais educativos por parte dos professores, tentando identificar algumas possíveis atividades de desdobramentos provocadas pela reflexão desse tipo de conteúdo educativo. Com isso, pensar a respeito das possibilidades de criação do professor frente ao seu acervo e como isso pode potencializar a sua prática.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G.; SALES, Heloisa Margarido. **Artes Visuais: Da Exposição à Sala de Aula**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 216p.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2017. 176p.

COUTINHO, Rejane G; ORLOSKI, Christiane S C. Considerações de educadores sobre a função do design em materiais educativos. In: **ANAIS DO 16º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP**. Sandra Regina Ramalho e Oliveir0061; Sandra Makowiecky. (Org.). 16. Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2007. v.1.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. **DESPACHO DE 29 DE MAIO DE 2020**. Imprensa Nacional, 01 jun. 2020. Acessado em 29 set. 2020. Online. Disponível em: <<https://cutt.ly/lf9XMcS>>.

ESPIRITO SANTO, R. S. **Professor-curador-mediador: paralelos da mediação cultural na formação docente**. 2018. 94p. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Curso de Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **34ª BIENAL DE SÃO PAULO ESTENDE A PROGRAMAÇÃO ATÉ O FINAL DE 2021**. Imprensa Nacional, 01 jun. 2020. Acessado em 29 set. 2020. Online. Disponível em: <<https://cutt.ly/lf9XMcS>>.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002. 176p.

GOVERNO DO BRASIL. **MEC orienta instituições sobre ensino durante pandemia**. Gov.br, 03 jun. 2020. Educação e Pesquisa. Acessado em 29 set. 2020. Online. Disponível em: <<https://cutt.ly/Af9Xixg>>.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê: Sobre o ofício do professor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 528p.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. 1.d. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 175p.

LARROSA, Jorge; RECHIA, Karen. **P de Professor**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. 532p.

MEIRA, Marly R. Educação Estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice D (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Ed Mediação, 2001. 176 p.

MEMÓRIAS, APAGAMENTOS E RESISTÊNCIAS: COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2021

Maria Giovanna Walerko Moreira

Universidade Federal de Pelotas
Pelotas – RS
<http://lattes.cnpq.br/8666627309623837>

Felipe Bernardes Caldas

Universidade Federal de Rio Grande
Rio Grande – RS
<http://lattes.cnpq.br/8829207712255367>

RESUMO: O presente trabalho discute a relação entre memória e apagamento histórico/político do período ditatorial brasileiro entre 1964 a 1985. De forma a resgatar a memória dos desaparecidos políticos de forma factual são expostos os discursos das vítimas torturadas, presentes no livro *Brasil: Nunca Mais*, e para provocar a reflexão crítica é utilizada uma performance artística do Coletivo Aparecidos Políticos. É tratado, também, a importância da arte, em especial a arte contemporânea, para a quebra da cultura hegemônica. Este é um trabalho em aberto, que se justifica pela pretensão de aprofundar as discussões acerca da memória da ditadura, tema pouco difundido e visibilizado de forma factual pela ampla maioria.

PALAVRAS-CHAVE: Apagamento Histórico; Memória; Ditadura; Arte; Ativismo.

MEMORIES, ERASURES AND RESISTANCES: COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS

ABSTRACT: This work discusses the relation between memory and the historical/political erasure that took place during the 1964-1985 Brazilian dictatorial regime. The memories of political disappearances were recovered through the book “*Brasil: Nunca Mais*”, a collection of testimonies from torture victims. It was used to elicit critical thinking an artistic performance from *Coletivo Aparecidos Políticos*. The importance of art, contemporary art in particular, as a way to break away from mainstream culture will be analysed. While this is a work in progress, it is an important step in opening further discussions about the historical legacy of the dictatorship that was silenced and ignored by many, or altered to fit a political narrative.

KEYWORDS: Historical Erasure; Memory; Dictatorship; Art; Activism.

1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por ponto de partida o estabelecimento de paralelos entre a obra *O que resta da ditadura?* do Coletivo Aparecidos Políticos e a situação dos chamados desaparecidos durante o regime ditatorial (1964 - 1985), de acordo com o livro *Brasil: nunca mais*. Dessa forma busca-se discutir a relação entre memória e apagamento histórico/político deste respectivo período. Para superarmos um processo de apagamento, de esquecimento, e

desconhecimento das mazelas impostas à sociedade brasileira pelo regime ditatorial, faz-se necessário resgatar a memória dos desaparecidos políticos de forma factual e assim se apropriar da história brasileira e latino-americana, com o objetivo de não repetir os mesmos erros do passado, e compreender a atualidade.

Através da bibliografia escolhida se propõe um trajeto de duplo sentido, em que se expõe os discursos das vítimas torturadas na ditadura, para que se dê visibilidade aos acontecimentos, utilizando a arte como forma de provocar a reflexão – por meio do significado simbólico das obras.

Levando em conta que o ocultamento de corpos e de suas histórias se constituem como um dos maiores atentados aos direitos humanos, além do sofrimento familiar,

impede, desde logo, a aplicação dos dispositivos legais estabelecidos em defesa da liberdade pessoal, da integridade física, da dignidade da própria vida humana, o que constitui um confortável recurso, cada vez mais utilizado pela repressão” (BRASIL, 1985, p. 260).

Ainda de acordo com o livro supracitado, entre os anos de 1964 a 1985 foram registrados cerca de 125 desaparecidos políticos, dentre eles Mariano Joaquim da Silva, acusado de ser subversivo. Conforme testemunho de Inês Etienne Romeu, Mariano foi torturado e “executado porque pertencia ao Comando da VAR-Palmares, sendo considerado irrecuperável pelos agentes do Governo” (p. 262). Inês relatou também outras mortes, dentre elas, a do ex-deputado Rubens B. Paiva, que morreria em decorrência da tortura, embora não fosse a intenção do grupo torturador (BRASIL, 1985).

De acordo com Montero e Souza, “diante de um cenário que não deixa restos, ficamos mudos, paralisados, sem chance de escutar os ruídos da história (MONTERO; SOUZA, 2018, p. 179), por esse motivo é relevante as pesquisas levantadas pela Comissão Nacional da Verdade, que, em 2014, documentou 434 mortos e desaparecidos durante o período do regime (CANES, 2014). Pensando nisso, o Coletivos Aparecidos Políticos propõe uma arte ativista, relacionando a arte com a política, a fim de polemizar assuntos que são banalizados pela população. Por meio das intervenções urbanas, tais como rádios livres, grafite, cartografia, performance e lambe-lambe, o grupo propõe para os cidadãos reiterar as cenas ocorridas na ditadura. O projeto “O Que Resta da Ditadura?” (2011) elaborado pelo conjunto Aparecidos Políticos e pelo Curto Circuito, e registrado através de vídeo, apresenta nomes e imagens de vítimas do autoritarismo, expressos em forma de grafite e lambe-lambe, ao mesmo tempo que pratica uma performance (Figura 1).



Figura 1: O Que Resta da Ditadura? (2011).

Fonte: Coletivo Aparecidos Políticos.

Essas proposições nos permitem um distanciamento do que os meios de comunicação permitem que o senso comum absorva, pois

o campo da arte contemporânea tem sido um território receptivo para essas práticas, uma vez que é neste campo que são promovidas alternativas de concepção de práticas da imagem que vão além do uso da sua eloquência visual como certificadora inequívoca e transparente da realidade (MONTERO; SOUZA, 2018, p. 185).

Sendo assim, podemos perceber a importância da arte contemporânea para a quebra da cultura hegemônica presente nos discursos ampla e comumente divulgados. Estas manifestações culturais rotuladas de arte contemporânea, em alguns segmentos são capazes, como neste caso que ocorre em Fortaleza, de encontrar-se em contato direto com a comunidade e, portanto, tem maior liberdade de ação efetiva.

2 | METODOLOGIA

A partir de relatos de testemunhas sobre os desaparecidos políticos presentes no livro *Brasil: Nunca mais*, de diversos autores, e do artigo *Por Uma Gramática Dos Rastros – Restos E Criação*, dos autores Rodrigo Montero e Edson Luiz André de Souza, que trata da restauração da memória através da arte, a metodologia busca retomar os discursos antes esquecidos e propor que o protagonismo seja das vozes silenciadas. Por conseguinte, a arte constitui uma importante ferramenta metodológica para reflexão dos fatos ocorridos e posterior extinção dos resquícios do regime ditatorial, uma vez que pode provocar nos expectadores a consciência da necessidade do resgate histórico para a compreensão da conjuntura atual.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Toda essa fundamentação bibliográfica e nossa relação empírica com a atual conjuntura nos mostra que a ditadura ainda se constitui como um tema pouco difundido e visibilizado de forma factual pela ampla maioria.

As informações que nos chegam são fragmentadas e manipuladas, processo que faz parte do apagamento histórico, conveniente a quem possui o poder dominante. Fato esse que a Comissão Nacional da Verdade busca reverter através das investigações dos crimes hediondos cometidos por oficiais de Estado, no entanto o Brasil é

o único país da América Latina que não julgou seus torturadores, os quais foram beneficiados com uma Lei de Anistia indecente e injusta. Isto tem implicações graves pois, como sabemos, as táticas de tortura continuam sendo práticas correntes nas forças policiais do Estado brasileiro. Sem dúvida, o fato de ainda não termos conseguido enfrentar esta história de frente nos faz vítimas de um retorno do traumático (MONTERO; SOUZA, 2018, p. 180).

Por consequência, estamos destinados a repetir a história de tortura, que por estar tão intrinsecamente naturalizada, tais práticas se tornam recorrentes dentro das instituições que deveriam zelar pela dignidade humana e pelos Direitos do Homem.

4 | CONCLUSÃO

Embora em estágio inicial, este trabalho se justifica pela pretensão de aprofundar as discussões acerca da memória da ditadura, estabelecendo paralelos entre a teoria e a arte contemporânea, haja vista que “a lógica do apagamento é cruel e é importante estarmos atentos a tantas vozes que ainda sussurram ‘apaguem os rastros!’” (MONTERO; SOUZA, 2018, p. 181). Também devemos nos atentar ao papel que os meios de comunicação exercem sobre as pessoas, podendo tanto ser um método de controle de massas, como também uma ferramenta para a mudança social.

REFERÊNCIAS

BRASIL: Nunca Mais. Petrópolis: Vozes, 1985.

COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS. Aparecidos Políticos, 2011. Online. Acesso em: 12 set. 2019. Disponível em: <http://www.aparecidospoliticos.com.br/o-que-resta-da-ditadura/>

CANES, M. Comissão reconhece 434 mortes e desaparecimentos durante ditadura militar. EBC – Agência Brasil, Brasília, 10 dez. 2014. Online. Acesso em: 12 de set. 2019. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-12/comissao-reconhece-mais-de-200-desaparecidos-politicos-durante>

MONTERO, R.; SOUSA, E. L. A. Por uma gramática dos rastros: restos e criação. **Clínicas do Testemunho RS e SC. Por que uma clínica do testemunho?** Porto Alegre: APPOA, 2018. p. 179-189, 2018. Acesso em: 12 set. 2019. Online. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/177645/001067290.pdf?sequence=1>

CAPÍTULO 26

UMA COLCHA PARA O LEITO DOS AUSENTES: MONUMENTOS DE PANO COBREM AS PEDRAS DA CAPITAL AMERICANA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 05/01/2021

Victor Santos

Universidade Estadual de Campinas
Campinas

RESUMO: O presente artigo busca discutir “NAMES Project AIDS Memorial Quilt”, o maior projeto arte comunitária ainda em processo. Foi uma das principais respostas do ativismo cultural e artístico mobilizado durante os anos 80 e 90, momentos agudos da epidemia de HIV/AIDS nos EUA. Pretende-se analisar alguns aspectos de sua primeira formulação em 1987, em Washington, D.C., e sua relação de tensionamento com outros memoriais e monumentos da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Monumentos e antimonumentos, arte LGBT, HIV/AIDS, NAMES Project AIDS Memorial Quilt.*

**A QUILT FOR THE ABSENT'S BED: SOME
FABRIC MONUMENTS WERE COVERING
THE STONES OF THE AMERICAN
CAPITAL**

ABSTRACT: This essay discusses “NAMES Project AIDS Memorial Quilt”, the ongoing and largest community art project. It was one of the main cultural and artistic activism responses during the 80s and 90s HIV / AIDS crisis in USA. The essay intends to analyze some aspects of its first presentation in 1987, Washington, D.C., within its stressed relationship between other

public memorials and monuments of the city.

KEYWORDS: *Monuments and antmonuments, LGBT art, HIV/AIDS, NAMES Project AIDS Memorial Quilt.*

Oh, chame-se outra coisa!

O que há num nome? O que chamamos rosa

Teria o mesmo cheiro com outro nome.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*

Muitas das nossas disputas contemporâneas ocorrem ao entorno da memória e da reivindicação de nomes. Longe de ser um fenômeno isolado ou original de nosso período, é, no entanto, indispensável reconhecer o potencial de mobilização e comoção que essas reivindicações encontraram nas atuais agendas políticas.

Se, por um lado, há uma necessidade legítima de realizar a crítica a algumas suposições anteriormente tidas como naturais, como consequência colateral desse processo percebe-se um esforço, por parte de alguns setores, em empreender um revisionismo bastante destrutivo em torno da História e de sua legitimidade enquanto área de conhecimento científico. Em meio a essa encruzilhada, a categoria da sexualidade – posta em questão enquanto produtora de conhecimentos legítimos e determinações indispensáveis para a análise concreta das dinâmicas sociais – é uma das

principais áreas que tem sido bastante tensionada nesse sentido.

De forma antagônica, na qual se evidencia as dinâmicas e disputas de projetos de opostos de sociedade, percebe-se por um lado um recrudescimento nas alas conservadoras de discursos e práticas políticas que buscam reafirmar uma suposta tradição de valores universais, naturais e ahistóricos do homem, da mulher, da família e os locais em que cada um deve ocupar no corpo social. Por outro lado, o acúmulo histórico dos movimentos feministas e LGBT, em relação a outros movimentos como as lutas por igualdade racial e as lutas dos trabalhadores nas dinâmicas contemporâneas do fazer político, permitiram que essas agendas se popularizassem e até, em certa medida, provocassem se não as mudanças estruturais tão concretas quanto as desejadas, ao menos tornou mais ou menos incontornável serem levados em consideração na esfera pública. As reivindicações à essa perspectiva acritica das estruturas é posta como uma ameaça às tradições imutáveis e incontestavelmente verdadeiras, mobilizando um vasto e complexo arranjo de reações violentas, as quais não somos estranhos.

Não se trata, novamente, de um evento historicamente isolado ou particular de nosso tempo, mas parte do processo dinâmico das disputas sociais e sua interpelação de forças, negação e a superação de momentos, estes determinados e determinantes de uma série de fatores econômicos e políticos. Dessa maneira, se insere as disputas em torno da igualdade de gênero e de orientação sexual como parte de um processo mais amplo de lutas contra as opressões.

A marginalidade, e tudo mais que ela mobiliza, imposta aos grupos que hoje classificamos como comunidade LGBT, pela ideologia que afirma a heterossexualidade como única forma de expressão sexual e organização familiar natural (RICH, 2010), não apenas cria uma série de dificuldades na vida e experiência cotidiana desses indivíduos, mas no âmbito da análise teórica uma série de problemáticas deve ser considerada cuidadosamente.

A questão da homossexualidade articula uma série de categorias de análise que, ocultas pelas inversões da **ideologia¹, incorrem a preconceitos e vulgarizações, ora não são analisados com o rigor metodológico necessário para se construir um conhecimento robusto à altura da tarefa de superar sua precária condição. Mesmo entre aqueles diretamente afetados pela homofobia, não se pode esperar de antemão, nem na instância cotidiana tampouco na produção teórica, a não reprodução dessas inversões ideológicas.

1 A utilização dos termos "ideologia" e "ideológico" aqui possui uma significação bastante específica. Eles não são empregados da mesma maneira que aparecem no discurso corrente, como, por exemplo, um mero conjunto de ideias ou mesmo um conjunto de ideias e posturas que dizem respeito a determinado grupo; nem mesmo trata-se de uma "visão de mundo" ou "formas de consciência específicas". Mauro Iasi, se aproximando do modo como Marx e Engels empregam a categoria de ideologia em suas obras, apresenta esta categoria como uma "inversão", ou seja, um ocultamento de relações que, numa sociedade dividida em interesses antagônicos, se transmite enquanto universal e natural um interesse particular (o das classes dominantes), e não como uma ferramenta particular de dominação. Essa relação invertida se expressa nas mais diversas esferas da vida como na política, na religião e nas representações artísticas, por exemplo. Nas palavras de Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*: "As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes". (MARX, ENGELS, 2007, pág. 47. Apud IASI, 2015, pág. 12).

No ambiente escolar, por exemplo, se tomarmos a discussão da sexualidade como parâmetro, se torna mais do que evidente a série de complicações impostas à formação crítica dos alunos. Olhemos, então, para os livros didáticos e o que podemos encontrar impresso em suas páginas em palavras e figuras: a colonização e o imperialismo nos permite historicizar o racismo; conhecer as lutas sufragistas oferece algum parâmetro para contextualizar um setor da luta das mulheres por igualdade. Conforme avançamos pela história do século XX, como exemplo de história contemporânea das potências capitalistas é possível que encontremos, mesmo que na forma de nota de rodapé, menção aos Panteras Negras ou ao feminismo da segunda onda. No entanto, é pouco provável que se encontre nessas páginas os nomes Revolta de Stonewall, Marsha P. Johnson ou Harvey Milk, importantes ícones das lutas pela liberação gay que darão as bases para constituição do movimento LGBT. Ao de discutir os anos de ditadura militar brasileira, não se referencia as operações de limpeza social empreendida pela polícia contra as travestis paulistanas ou a revolta de lésbicas no Ferro's Bar, em São Paulo, como manifestações de resistência contra o regime repressor.

Apesar das iniciativas governamentais de incluir o debate de diversidade sexual e de gênero nas escolas, como é exemplo o caderno Escola Sem Homofobia, as pressões conversadoras tornam o ambiente educacional bastante hostil a esses projetos, muitas vezes deturpando seu real conteúdo a fim de incitar o pânico moral frente à opinião pública.

A naturalização da superioridade dos homens sobre as mulheres e dos brancos sobre às demais raças, apesar de suas óbvias limitações de consolidação material, já foi desmistificado; porém a determinação a heterossexualidade ainda não o foi, como afirma Monique Witting:

(...) permanece dentro dessa cultura um cerne de natureza que resiste a averiguação, um relacionamento excluído do social na análise - um relacionamento cuja característica é a inevitabilidade da cultura, assim como da natureza, que é o relacionamento heterossexual. (...) A consequência dessa tendência à universalidade é que o pensamento heterossexual não consegue conceber uma cultura, uma sociedade na qual a heterossexualidade não ordene não apenas todas as relações humanas mas também a sua própria produção de conceitos e todos os processos que escapam à consciência. (WITTING, 2017, p. 57).

Como um problema aparentemente incompreensível em sua superfície, de geração espontânea, a existência dos homossexuais, sua luta interna e sua luta política aparecem como uma incógnita, algo que é de bom tom não mencionar porque o sexo pertence à esfera da vida privada: “não pergunte, não fale”². Essa perspectiva contribui para o sentimento de isolamento e medo que muitos homossexuais começam a sentir durante seus anos de formação e que se mantém indefinidamente ao longo da vida – entre a chacota a as chantagens emocionais, diante do perigo eminente de serem descobertos à força, todas

2 Referência ao slogan “Don’t ask, don’t tell” do exército americano, que tinha como um dos intuitos encobrir a homossexualidade de seus membros.

essas ameaças são como um princípio fantasmático que retorna e persiste sempre em retornar, um estigma que sucinta uma espécie bastante particular de sofrimento àqueles que padecem do “amor que recusa a dizer seu nome” (DOUGLAS. Apud. WILDE, 2002, p.41), que necessita ser escondido no armário ou, quando se tem má sorte, se é arrancado dele à força.

Pode-se pensar a metáfora do armário, também, em sua perspectiva mais positiva: um primeiro passo para uma emancipação das opressões que atravessa às questões dos homossexuais, mas não se esgota nelas. Tirar do armário da indeterminação e dar um nome próprio, histórico de luta, de sobrevivência às normativas heterocentradas e reconhecer um rico legado cultural e artístico: é neste contexto que a ação de arte comunitária NAMES Project AIDS Memorial Quilt se insere, oferecendo recursos para apontar e discutir algumas das problemáticas relações levantadas anteriormente. Composto por colchas de retalhos realizadas por pessoas que desejam homenagear a memória de familiares e amigos perdidos para as doenças associadas a AIDS, o projeto recolhe esses materiais e organiza grandes exposições ao ar livre como forma de protesto e luto coletivo desde 1987.

Com a consolidação dos movimentos pelos direitos civis da população homossexual nos EUA – processo iniciado durante os anos 60 e que se torna mais marcadamente organizado ao longo da década de 70 –, a luta se insere num contexto maior de reivindicações. Os anos pós Segunda Guerra são marcados por uma efervescência política que irá culminar na contracultura, na luta pelos direitos civis da população negra, na luta das mulheres e, após o confronto entre os frequentadores do bar Stonewall In, público composto por homossexuais e travestis, e a política em 1969, esse grupo se revolta com o histórico de abusos e violência e, organizando-se, passam a reivindicar seus direitos de cidadãos. Vale ressaltar que, nesse período, as práticas homossexuais eram criminalizadas em muitos estados norte-americanos e classificadas, até 1990 pela Organização Mundial de Saúde, como um transtorno mental.

Ao final de uma década efervescente de disputas no plano político e cultural, juntamente com a crise econômica, a ascensão da ala conservadora cristã, à sombra do presidente Reagan, transforma os rumos das mobilizações populares. Além da retração nas pautas progressistas, a nova década marca mudanças radicais que irão intervir diretamente nas vidas em escala mundial e, num primeiro momento, mais incisivamente na vida dos homens homossexuais. Em 1981, uma nova doença começa a preocupar os profissionais da saúde nos EUA e, de uma patologização a outra, do transtorno mental ao corpo infeccioso, os homossexuais foram mais uma vez reinscritos na abjeção.

Até assumir a nomenclatura atual de HIV, a movimentação ao entorno da escolha de nomes para a nova doença não poderia ser um registro mais autoevidente da mentalidade fóbica da época. Num primeiro momento, deu-se a ela o nome provisório de GRID: *Gay related immunodeficiense desies*, popularizado como “peste gay” ou “câncer gay” nos veículos de comunicação de massa, provocando um estado de pânico social que agravou

as já complexas formas de opressão homofobias. Os conservadores se apropriaram da conjuntura para reafirmar seu discurso de que os avanços conquistados pela liberação sexual provocaram a ira e o castigo divino, manifesto nos principais grupos afetados, por buscarem transgredir a ordem natural do mundo: a heterossexualidade e o sexo reprodutivo para a constituição do núcleo familiar tradicional. (CRIMP, 2017, p. 108)

Em 1982, ao perceber-se que a doença não infectava somente homens homossexuais, foi necessária uma mudança de nomenclatura, ainda com teor marcadamente degradante. Ela é rebatizada de doença dos 5H: homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroínômanos e *hookers* (profissionais do sexo). Nota-se que o processo de nomear a doença não é dissociado de uma série de juízos de valor condenatórios e vexatórios que acompanhou o processo de adoecimento e morte das pessoas afetadas. Num simples nomes encontra-se a latência da homofobia, do racismo e xenofobia, o desprezo à sexualidade e às populações de classe baixa, as quais são arcam com os riscos mais brutais provocados pelo vício em substâncias químicas e pela prostituição.

Afirmar que o HIV afetou principalmente os homens homossexuais seria, além de uma falsidade e má-compreensão da dimensão da pandemia, reafirma um estigma que essa categoria há anos luta para se desvencilhar. No entanto, não se pode ignorar o impacto devastador que a doença provou a esse grupo e nem o fantasma que mesmo nos dias de hoje, cerca de 40 anos após os anos de crise, assombra a esses homens.

O avançar dos anos em direção a próxima década é um avanço também no número de mortos e de contagiados; desconhecendo fronteiras nacionais, gênero, raça ou classe social, torna-se uma preocupação de todos, muito embora o peso bruto das estatísticas ainda recaísse sobre aqueles mesmos marginalizados. Foi apenas em 1985 que o então presidente Ronald Reagan mencionou publicamente o nome AIDS, cerca de quatro anos após a propagação dos casos, quando as dimensões da epidemia já alcançavam uma escala mundial irreversíveis.

O ativista Cleve Jones, que desde os anos 70 se empenhou em combater na esfera pública a discriminação aos homossexuais e posteriormente também se engaja no combate ao HIV/AIDS, observa com indignação a indiferença e o silêncio inquietante dos políticos em relação à questão da AIDS; em entrevista³, ele recorda o completo descaso das autoridades do governo estadunidense diante das inúmeras perdas humanas. Jones enfatiza em seus relatos desses primeiros anos de epidemia o visível definhamento corporal de jovens que há poucos meses estavam saudáveis, cujas peles foram cobertas pelas manchas arroxeadas do Sarcoma de Kaposi, o rápido desaparecimento do seu ciclo de amigos e colegas em poucos anos, esvaziando sua vizinhança em San Francisco.

Em 1985, durante a preparação da marcha anual das velas, em memória do ativista gay e ex-supervisor de São Francisco Harvey Milk, assassinado em 1978, o ativista pede

³ Entrevista de Clive Jones concedida para BBC World News: Witness History: The stories of our times told by the people who were there, em 2020.

aos outros manifestantes que escrevam cartazes com os nomes daqueles que perderam para a AIDS. Ao final do evento, esses cartazes foram pregados nas paredes do San Francisco Federal Building. Observando-os em sua composição, Jones percebe que se parecem às colchas de retalhos – surge, assim, a fagulha inicial para seu futuro projeto comunitário NAMES. No entanto, a ideia só viria se materializar dois anos depois durante a Marcha Nacional em Washington pelo Direito das Lésbicas e dos Gays, no dia 11 de Setembro de 1987. A morte de mais um de seus amigos, Marvin Feldman, no início deste mesmo ano, foi o responsável pela produção da primeira colcha de retalhos do futuro acervo (AIDS Memorial; BALSAMO, FERREIRA, 2020). Esses episódios foram responsáveis pela criação do maior projeto de arte comunitária em processo e indicado ao Premio Nobel da Paz em 1989. O poder de seu impacto, para além de sua inquestionável capacidade de mobilização e valor cultural, se deve também a sua itinerância a diversas cidades em território estadunidense e outros países.

NAMES Project AIDS Memorial Quilt se apropria de uma tradição de costura observada em inúmeros povos espalhados ao redor do globo, em diferentes períodos históricos. O termo *quilt*, aqui traduzido como colcha, mais especificamente, colcha de retalhos, pode se referir tanto ao objeto quanto ao ato de fazê-lo. Para seu idealizador, a utilização da colcha de retalhos lhe apareceu como uma imagem de conforto e acalento em momento de profundo pesar. Jones reconheceu nesse projeto uma dupla possibilidade de ganhos: o ato de produção de uma colcha em homenagem a um ente perdido propicia uma relação terapêutica benéfica para quem o realiza, além de funcionar também como uma ferramenta para que a mídia compreendesse que, na realidade, aquelas estatísticas assombrosas se referiam a seres humanos reais (BBC NEWS, 2020). Diz ele: “se todos esses corpos fossem expostos num campo aberto, apodrecendo debaixo do sol, então as pessoas seriam obrigadas a encarar o problema” (BBC NEWS, 2020).

Cada colcha tem intencionalmente o tamanho aproximado de uma cova, cerca de 1,80m de altura por 1m de largura. Por sua vez, as colchas são costuradas em grupos de oito, formando um bloco; e cada bloco forma um grupo de quatro. A forma de junção de diferentes pedaços de tecido de cores, tamanhos e texturas diferentes tornados como a unidade da colcha se expande na formação de outros subgrupos que, numa visão panorâmica, forma uma única colcha de retalhos comunal. Para Jones, o valor de mostrá-las todas juntas daria a dimensão de quanta terra seria coberta caso esses cadáveres fossem enfileirados (BBC NEWS, 2020).

As exposições públicas de NAMES não se restringiam apenas à exibição das colchas de retalhos; há uma ritualística fúnebre própria ao evento. Oito voluntários executam o cuidadoso ato de desdobrá-las enquanto um orador recita os nomes dos falecidos rememorados nos tecidos. Os visitantes, compostos majoritariamente pelos feitores das colchas, por amigos e familiares, mas também por outros transeuntes que se veriam compelidos a se aproximar dessa demonstração pública de pesares, prestavam suas

homenagens, despediam-se, encaravam sua própria mortalidade e destino; para muitos, as exposições de NAMES foram os únicos espaços em que lhes foi permitido experimentar seu luto, pois não raramente as famílias de sangue dos mortos excluíam os amantes e amigos de suas cerimônias. (ABC News Washington, 1987).

A escolha da data e do local não foi leviana. Cleve Jones relata: “[Washington, D.C.] é uma cidade conhecida por seus monumentos, feitos de pedra e aço, e nós levamos um monumento lá que era feito de pano e linha costurado por americanos comuns e pessoas ao redor do planeta inteiro que amaram alguém que morreu de AIDS e que queria que fosse lembrada” (BBC News, 2020).

A disputa pela memória é também uma disputa pelo nome dos mortos, por aqueles que devem ser preservados da deterioração natural do tempo. Dessa, como demonstra Aleida Assman, pode-se compreender a importância dos espaços de rememoração para uma cultura:

A memória cultural tem como núcleo antropológico a memorização dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras. A memorização dos mortos tem uma dimensão religiosa e outra mundana, que se opõe entre si como *pietas* e *fama*. Piedade é obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos podem ter pelos mortos. Já a *fama*, isto é, memorização cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama é a forma secular da autoeternização, que tem muito a ver com a autoencenação. (Assman, 2011, p. 37).

As formas de preservação da memória carregam em si disputas de poder próprios ao seu momento histórico e se desenvolvem, invariavelmente, como mecanismo de segregação: o que se mantém como imagem da cultura e o que é relegado ao esquecimento. Na fala de Jones, é perceptível as diferentes perspectivas mnemônicas e narrativas postas em jogo, metaforizadas a partir da comparação formal entre materiais empregados na construção desses espaços, seus meios de rememoração e os grupos que mobiliza. Por meio de um depoimento aparentemente simples, encontram-se recursos de análise que, postas diante da totalidade do contexto descrito, evidenciam as disputas políticas e interesses antagônicos entre classes dominantes e aquelas populações que convenientemente morriam em ritmo acelerado.

A capital dos Estados Unidos ostenta em seu patrimônio material sua narrativa de *fama*, a “autoencenação”, como afirma Assman, de si mesmos enquanto potência imperial da contemporaneidade, de berço da democracia ocidental, terra da liberdade individual, conquistada por meio do da Constituição de 1787, cuja paternidade é disputada entre os signatários humanos e a inspiração divina. Erguem-se a essa narrativa os monumentos para celebrar uma cultura gloriosa, à imagem e semelhança da moda imperial romana,

satura a paisagem de imponentes construções alvas de granito e mármore como coerção argumentativa. Entre tantas construções comemorativas, destacam-se o de maior opulência, não ao acaso aqueles que condensam na paisagem a memória da política burguesa e da guerra, como são exemplos: os memoriais para os presidentes Thomas Jefferson e Lincoln, o memorial para a Guerra do Vietnam, para os veteranos da Guerra da Coréia, da Segunda Guerra Mundial, a tumba para o “Soldado Anônimo”. Saturada por essas histórias, a cidade é mais povoada por fantasias e espectros do que pelos vivos; a capital Washington promove-se como uma cidade da memória, mas vale questionar: memória de que tipo, memória de quem e para quem? Nas palavras de Walter Benjamin, os bens culturais, os “despojos” da história dos dominados, nada mais são do que a herança transmitida dos vencedores do passado, os formatadores das condições do presente, a seus descendentes vivos, os vencedores de hoje, seus perpetuadores (BENJAMIN, 1994, 225).

Se a memória cultural dos monumentos de Washington D.C apelam para dimensão da fama, NAMES é claramente um espaço para a piedade. Ao negar a retórica do poder das representações heroicas, é possível inseri-lo no contexto estético dos antimonumentos. Marcio Seligmann assim os define:

(...) o sentido heróico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos. (Seligmann, 2016 p.50)

Há uma relação convincente entre NAMES e o monumento de 1982 idealizado pela arquiteta Maya Lin, “Monumento aos Veteranos do Vietnam”, como exploram Blair e Michel (2007). Não há documentação que prove se houve ou não uma influência direta deste no processo de concepção de Cleve Jones, no entanto, algumas sincronidades esteticamente potentes surgem para encaminhar reflexões quando comparados às duas experiências.

A Guerra do Vietnam é um ponto sensível da história recente dos EUA. Por essa razão, o Monumento aos Veteranos do Vietnam, mesmo tratando-se de uma obra de cunho comemorativo – ou justamente em decorrência do fato de sê-lo –, provocou inúmeras polêmicas quando inaugurado por não fazer diversas concessões às formas mais tradicionais do gênero, na qual o elemento figurativo produz um claro efeito pedagógico e moral. Num declive do terreno, se instala, lado a lado, uma série de granitos negros nos quais se inscrevem os nomes dos soldados que lutaram na referida guerra, sem patentes, datas ou localizações geográficas. A superfície do material reflete os transeuntes e a paisagem ao redor.

Além do emprego do nome próprio e a horizontalidade (CAROLE, MICHEL, 2007, p. 598), divergindo da verticalidade observada em grande parte dos monumentos, ambas

as obras em questão homenageiam, em certos termos, uma derrota: da vida sobre a inexorabilidade da morte. Por essa razão, a obra de Maya Lin está cuidadosamente assinalada como um como um memorial para os veteranos e não um memorial de guerra (CAROLE, MICHEL, 2007, p.601). No entanto, os meios de sua expressão, a quem essa derrota se refere e as instâncias que ela mobiliza são radicalmente distintas, e essa distinção encontra meios materiais e estéticos de expressão. A retórica do monumento persiste, ainda que em seu caráter de “anti-heroísmo”, uma demanda do Estado, ou seja, a narrativa da história que esse Estado busca transmitir; uma histórica belicista, um monumento que oculta a derrota da maior potência militar mundial e que, por meio da inversão, não coloca em questão a ideologia imperialista estadunidense e o peso destrutivo que ela despende sobre outras nações, um exemplo ideal para a máxima benjaminiana: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 1994, p.225).

As colchas de retalhos de AIDS Memorial Quilt radicalizam a horizontalidade, atirando-a ao chão, ao lugar próprio dos cadáveres. A frieza austera da pedra esbranquiçada ou negra é substituída pelo calor dos cobertores coloridos, feitos para a escala e os usos do corpo - um corpo ausente, que após a infecção foi se subtraindo, emagrecendo até que lhe desaparecesse a vida. Junto ao cobertor, usado como base comum, com suas dimensões padronizadas, uma série muito vasta de outros materiais, técnicas e intervenções diretas no momento da exibição coletiva são empregadas para evocar a memória daquele indivíduo homenageado; a colcha se torna um espaço biográfico no qual se narra as diversas instâncias profissionais, afetivas e simbólicas de alguém; uma ação ao mesmo tempo privada, contida no ato do fazer, do sofrimento e da homenagem, escapa a essa esfera estritamente pessoal para tornar-se parta de uma celebração coletiva pela memória. onde Cada colcha é um testemunho indiscutível de uma biografia correspondente a um indivíduo específico, porém ela também funciona, dialeticamente, como um espaço vazio de personalismo, onde se projeta a presença-ausência de qualquer ente querido que foi morto ou que irá morrer pelo vírus.

Num ato de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.225) NAMES opera de muitas outras maneiras particulares. Trata-se de uma iniciativa que parte da sociedade civil, de um militante e de seus associados, feito pela mão do cidadão comum a partir de materiais cotidianos, que dão forma a um objeto de uso cotidiano; um “antimonumento” que não apela para heroísmo ufanista como fonte de comoção. Esses nomes, varridos para debaixo do tapete, se impõem ao olho do governo ao acamparem diante da “casa do povo americano” para que não ele possa mais desviar o olhar; uma ação temporária e cuja materialidade é frágil diante da passagem do tempo, que após sua apresentação e jornada por diversas cidades, se recolhe, é dobrada e guardada de volta a seu acervo, ou ao “armário” da história estadunidense.

Vale ressaltar que este “antimonumento” não é uma marca de identidade dos grupos

LGBT, ou dos homens gays, mais especificamente. NAMES Project AIDS Memorial Quilt se insere num contexto mais amplo de produções que respondem à AIDS na interseção entre prática política e artística.

Diferentemente de outras iniciativas de celebração pública que marcam o fim de um conflito, NAMES não se insere nessa perspectiva, já que a questão do vírus HIV está longe de ser solucionado. Os avanços tecnológicos não ocorrem de maneira homogênea ao redor do globo. Em países da centralidade do capitalismo, como boa parte da América do Norte e Europa Ocidental, há uma situação menos dramática; no entanto, mesmo ali, as desigualdades sociais são fatores determinantes para o acesso a tratamentos e prevenção, a situação se agrava. Nas periferias do sistema, as formas de combate são ainda mais desiguais. Mesmo o Brasil possuindo um tratamento gratuito pelo SUS, o acesso a esse tratamento na prática é dificultado pela distância entre os projetos de lei e a realidade concreta.

Pensando numa perspectiva que insere os EUA e sua atuação na geopolítica mundial os usos ideológicos de sua coleção de monumentos, contribuem para exportar discursos que louvam a ideia de liberdade e da democracia burguesa. A exportação dessas ideias em abstrato é aparelhado para implementação de medidas de subjugação política-econômica ao longo do globo. Iniciativas como NAMES também precisam ser inseridas dentro desse contexto. Os esforços, verdadeiramente nobres e importantes resultantes do projeto possuem um limite de alcance, um limite que quando extrapola as fronteiras nacionais, serve a apenas um restrito número de aliados políticos de equivalente poderio políticoeconômico ao norte-americano ou em regiões estratégicas de interesse. Mesmo reivindicando um local de celebração e de memória de pessoas cujos direitos, na época, encontravam-se ameaçados e subjugados por uma série de políticas de silenciamento, a possibilidade de concepção de um projeto como NAMES é um privilégio restrito. Pensamos no Brasil da década de 80 e nos fantasmas da ditadura civil-militar que, na época, abrandava sua ação direta e que, mesmo hoje, é uma presença que constantemente ronda nossa organização política; em meio a crises econômicas e as intensas disputas para a construção de um novo projeto de país, um local público que permitisse rememorar as perdas pelo HIV não poderia nem ser concebido como um sonho distante. Hoje, mais de trinta anos passados, diante de lampejos de tantos perigos em que “o inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994 22.4-5), uma proposta como esta se mantém igualmente a distância, não importa que outro vírus já tenha assumido o protagonismo das manchetes.

REFERÊNCIAS

ABC NEWS WASHINGTON, reportagem de 11/10/87, *First Display Of Aids Quilt At The Mall In Washington*. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnjMvq6qrLE&t=102s> Acesso em: 30/08/2020. 16'35'

AIDS Memorial. *Quilt History*. Disponível em: <https://www.aidsmemorial.org/quilt-history>. Acesso em 30/08/2020

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011

BALSAMO, Anne. FERREIRA, Leticia. *Video Essay the AIDS Memorial Quilt: Origins, Legacy, Futures*. Dean, School of Arts, Technology, and Emerging Communication (ATEC) at UT Dallas. Parceria National AIDS Memorial. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7HsDs3YRRZg&feature=emb_logo. Acesso em: 30/08/2020. 6'30"

BBC World News: Witness History: The stories of our times told by the people who were there. Entrevista com Cleve Jones. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hX0Ju8lhoXQ>. Acesso em: 30/08/2020. 5'20".

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* [7. ed]. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLAIR, Carole. MICHEL, Neil. The AIDS Memorial Quilt and the Contemporary Culture of Public Commemoration. In: *Rhetoric & Public Affairs*. East Lansing: Michigan. Vol. 10, No. 4, 2007, pp. 595–626, 2007

CRIMP, Douglas. *AIDS: análise cultural/ativismo cultural*. Tradução Daniel Lühmann. In: *Histórias da Sexualidade: antologia*. Organização Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

IASI, Mauro Luis. *Alienação e ideologia: a carne real das abstrações ideais*. In: *Anais NIEP-Marx Marx e marxismo 2015: Insurreições, passado e presente*. Niterói, 2015. Disponível em: <http://niepmarx.blog.br/MManteriores/MM2015/anais2015/mc47/Tc472.pdf> Acesso em: 30/08/2020

KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio*, n. 1, p. 128- 137, 1984. Reedição disponível: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf Acesso em: 30/08/2020

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e a invisibilidade lésbica. *Revista Bagoas*. Natal. Volume 4, número 5, pág. 17-44, jan/jun 2010.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*. São Paulo. Volume 27, número 1, pág. 49-60, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução Barbara Heliodora. - [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *A revolução vietnamita: da libertação nacional ao socialismo* (Revoluções do Século 20). São Paulo: Editora Unesp, 2008.

WITTIG, Monique. *Pensamento "Straight"*. Tradução Julia Pereira Lima. In: *Histórias da Sexualidade: antologia*. Organização Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

WILDE, Oscar. *De profundis e outros escritos do cárcere*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

LILIAN DE SOUZA - Atua como professora de língua espanhola na Faculdade de Tecnologia de São Paulo - câmpus Itu, Americana, Piracicaba e Araras. É Doutoranda em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Mestre em Educação Sociocomunitária pelo Centro Universitário Salesiano, UNISAL. Especialista em Secretariado Executivo pela Faculdade de Tecnologia Internacional e licenciada em Letras - Português e Espanhol pela Faculdade de Americana. Sua pesquisa de mestrado discute o ensino de língua espanhola sob a ótica da Educação Sociocomunitária e do Multiculturalismo. A pesquisa em andamento de doutorado realiza uma conversa entre a Educação Sociocomunitária e a teoria contemporânea da Translinguagem nas aulas de ELFE (Ensino de Línguas para Fins Específicos). Participou do Projeto colaborativo Internacional entre a Faculdade de Tecnologia de Itu e a Jamestown Community College - Estados Unidos e com a Universidad Politécnica de Monterrey - México. Também participa do PCI BRASIL Y COLOMBIA, entre FATEC Piracicaba e Universidad Uminuto da Colômbia. Atua como revisora e tradutora da revista V@rvitu da Faculdade Dom Amaury Castanho. Coordena o projeto Social FATEC AMIGA - Fortalecendo Valores, na cidade de Itu e região.

FERNANDA TONELLI - Trabalha como professora de língua espanhola no Instituto Federal de São Paulo - câmpus Capivari. É Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp-Araraquara, com estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal. Mestre em Linguística pela UFSCar e Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da EaD, pela UFF. Graduada em Letras - Português/Espanhol pela UFSCar. Suas pesquisas de Mestrado e Doutorado têm como temática significados sobre o componente (inter)cultural no ensino/aprendizagem português e espanhol línguas estrangeiras. Foi professora de Espanhol no curso de graduação em Letras da Universidade Federal de São Carlos durante 2013. No ano acadêmico de 2014/2015, foi professora de língua portuguesa na Utah State University, Estados Unidos, pelo Programa FLTA (Foreign Language Teaching Assistant), da Capes/Fulbright. Também tem experiência em projetos na área de Português Língua Materna na modalidade a distância. Seus focos de interesse são: cultura, interculturalidade crítica, estudos culturais latino-americanos, decolonialidade, formação de professores, espanhol e português línguas não maternas.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Alegria breve 154, 155, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172

Alheamento à tradição 133

Ana Cristina Cesar 185, 186, 188, 191, 198, 199

A rosa púrpura do Cairo 25, 27, 34, 35, 39, 40, 41, 42

Ativismo 296, 300, 310

C

Cinema 3, 5, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 98, 99, 129, 130, 200

Contaçon de histórias 215, 216

Cotas raciais 261, 263, 264

D

Distanciamento social 291, 292

E

Educaçon musical 261, 262, 264, 265, 270

Emancipaçon 5, 39, 131, 208, 211, 212, 213, 214, 303

Etnomusicologia 261, 262, 270

Existencialismo 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 172

F

Formaçon inicial de professores 261, 265

G

Goya 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

H

História da música brasileira 17, 24

Histórias em quadrinhos 34, 66, 68, 69, 72

HIV/AIDS 300, 304

I

Identidade nacional 1, 4, 18, 174

Instauraçon cênica 240, 242, 244, 246

Interseccionalidade 201, 203, 205, 206

J

Joaquim Nabuco 50, 51, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64

Jogo ficcional 215, 216, 217, 221, 225

José de Alencar 173, 174, 176, 178, 179, 182, 183

Judith Butler 173

L

LGBT 300, 301, 302, 309

Literatura africana 143

Literatura portuguesa 159

M

Machismo 173, 183

Melodrama 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 39, 40, 41, 43

Mia Couto 142, 143, 148

Moçambique 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 148

Monumentos 51, 52, 53, 61, 64, 196, 300, 306, 307, 309

Morte 31, 51, 52, 57, 58, 63, 64, 65, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 104, 119, 125, 126, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 149, 150, 151, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 181, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 209, 225, 226, 288, 304, 305, 308

Mulheres 44, 46, 47, 60, 101, 102, 103, 108, 111, 167, 170, 171, 173, 174, 177, 183, 186, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 211, 213, 214, 231, 234, 273, 278, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 302, 303

N

Nacionalismo 1, 3, 4, 7, 10, 12, 14, 139

NAMES Project AIDS Memorial Quilt 300, 303, 305, 309

P

Patriarcalismo 173, 212, 213

Percepção visual 66, 78, 79, 88

Período pós-independência 133, 137, 138

Pertencimento 140, 201, 206, 229, 230, 234, 236, 238, 267, 287

Programa de intervenção 247

Psicanálise 44, 49, 114, 220, 238, 240, 241, 242, 246

Psicologia da performance 247, 251, 260

R

Racialização 17, 18, 23

Racismo 24, 202, 204, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 302, 304

Realismo 32, 148, 154, 226

Relações de gênero 173

Renato Almeida 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24

Resistência 3, 101, 102, 103, 104, 106, 114, 120, 136, 138, 174, 181, 232, 235, 236, 240, 242, 246, 275, 278, 302, 310

Romance indianista 173

S

Santo Amaro 50, 51, 53, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 65

Simone de Beauvoir 173, 182

Super-heróis 66, 67, 68, 75

U

Ungulani Ba Ka Khosa 133, 134, 138, 139, 140

V

Vergílio Ferreira 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 171, 172

Vida 9, 14, 19, 20, 21, 26, 27, 31, 34, 41, 46, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 121, 125, 127, 129, 130, 135, 136, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 217, 221, 224, 225, 226, 227, 232, 238, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 266, 269, 272, 273, 279, 283, 284, 297, 301, 302, 303, 306, 308

W

Woody Allen 25, 26, 27, 33, 34, 39, 40, 41, 42

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Atena
Editora

Ano 2021

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

 **Atena**
Editora

Ano 2021