

LITERATURA,

ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO
E MEMÓRIA

Grau Zero

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 3, número 1, jan./jun. 2015

ISSN 2318-7085

ISSN 2318-7085

GrauZero

■■■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

LITERATURA, ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO E MEMÓRIA

Organização:

Cláudia Zilmar da Conceição

Leandro Alves de Araújo

Priscila Cardoso de Oliveira Silva

Sheila Rodrigues dos Santos

ISSN 2318-7085

GrauZero

■ ■ ■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

LITERATURA, ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO E MEMÓRIA

Organização:

Cláudia Zilmar da Conceição

Leandro Alves de Araújo

Priscila Cardoso de Oliveira Silva

Sheila Rodrigues dos Santos

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

Grau Zero	Alagoinhas	v. 3	n. 1	p. 1-274	jan./jun. 2015
-----------	------------	------	------	----------	----------------

© 2015 by Editora Fábrica de Letras
Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II
Departamento de Educação
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Rodovia Alagoinhas/Salvador BR 110, Km 3
Telefone: (75) 3422-1139
Alagoinhas — BA
CEP: 48.040-210

Organização deste número:

Cláudia Zilmar da Conceição
Leandro Alves de Araújo

Priscila Cardoso de Oliveira Silva
Sheila Rodrigues dos Santos

Comissão Editorial:

Cláudia Zilmar da Conceição
Edmario Nascimento da Silva
Evanildes Teixeira da Silva

Gislene Alves da Silva
Priscila Cardoso de Oliveira Silva
Sheila Rodrigues dos Santos

Preparação de texto: Edmario Nascimento da Silva

Apoio técnico com o OJS: Tailon Cerqueira e Cassiano Pereira — Tecno System Empresa Júnior — Sistemas de Informação/UNEB, Campus II

Capa: Calila das Mercês Oliveira

Revisão linguística: Angela Carla de Farias

Acompanhamento editorial: Roberto Henrique Seidel

Revista Grau Zero

E-mail: grauzero.uneb@gmail.com

Sítio de internet: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>

Ficha Catalográfica

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

Semestral
ISSN 2318-7085 online

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

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados à Fábrica de Letras.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: José Bites de Carvalho

Vice-Reitora: Carla Liane Nascimento Santos

Pró-Reitoria de Extensão: Marta Valéria Almeida Santana

Pró-Reitoria de Pesquisa Pós-Graduação: Atson Carlos de Souza Fernandes

Pró-Reitoria de Graduação: Marcius de Almeida Gomes

Departamento de Educação II: Áurea da Silva Pereira Santos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL (PÓS-CRÍTICA)

Coordenadora: Profa. Dra. Edil Silva Costa

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves

Dossiê: Literatura, espaço autobiográfico e memória. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 3, n. 1, jan./jun. 2015. ISSN 2318-7085 online.

Conselho Editorial:

Anna Paula Vencato (UNESP),

Arlete Assumpção Monteiro (PUC-SP)

Carla Moreira Barbosa (UFF)

Christina Bielinski Ramalho (UFS)

Dulciene Anjos de Andrade e Silva
(UNEB)

Edil Silva Costa (UNEB)

Frank Nilton Marcon (UFS)

Juciele Pereira Dias (UFF)

Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)

Lucília Maria Sousa Romão (USP)

Marcelo Alario Ennes (UFS)

Marilda Rosa Galvão Checucci Gonçalves da Silva (UFMA)

Marildo Nercolini (UFF)

Maurício Beck (UFF)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Paulo César Souza Garcia (UNEB)

Sônia Maria dos Santos Marques (UNIO-ESTE)

Pareceristas Convidados:

Anna Palma (UFMG)

Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)

Carla do Espírito Santo Xavier (UNEB)

Carlos Antônio Magalhães Guedelha
(UFAM)

Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)

Eliane Marquez da Fonseca Fernandes
(UFG)

Georg Otte (UFMG)

Graciela Inés Ravetti de Gómez (UFMG)

João Alves Rocha Neto (UFMG)

Leliana Santos de Sousa (UNEB)

Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)

Paulo César Souza Garcia (UNEB)

Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova
(UFMG)

Wander Melo Miranda (UFMG)

SUMÁRIO

Apresentação	7
<i>Comissão Editorial</i>	
A experiência dada pela memória: <i>Os cus de Judas</i> e o <i>skaz</i> do império derrotado	15
<i>Ronan Simioni</i>	
A humanização no conto "Tchau" de Lygia Bojunga	29
<i>Liliane lenz</i>	
A imaginação é mais importante que o saber: as rasuras de uma poética autobiográfica	47
<i>José Rosa dos Santos Júnior</i> <i>Lígia Guimarães Telles</i>	
A mulher negra no contexto da literatura afro- brasileira: a escrita de si e a reinvenção do sujeito negro feminino	75
<i>Douglas Rodrigues de Sousa</i>	
Ateliês autobiográficos: escritoras de Alagoinhas e suas escrevivências	99
<i>Gislene Alves da Silva</i>	
Carolina Maria de Jesus: a morada da palavra	117
<i>Fernanda Rodrigues de Miranda</i>	
Figurações do estado de exceção em Zélia Gattai: memórias de uma testemunha anarquista- libertária	137
<i>Arlinda Santana Santos</i>	

José do Patrocínio: uma trajetória em meio a memórias	167
<i>Marcos Teixeira de Souza</i>	
Leitura e produção textual: a vida em palavras, a vida em papel	183
<i>Felipe Freitag</i> <i>Liane Batistela Kist</i>	
O passado na obra de Cecília Meireles	209
<i>Helen Ferreira Nunes</i>	
O real do narrador fantástico — uma análise de viver para contar, de Gabriel García Márquez	227
<i>Maria Inês Freitas de Amorim</i>	
O reino de Gonçalo M. Tavares e a voz dos silenci- ados no espaço da guerra	243
<i>Sandra Beatriz Salenave de Brito</i>	
Entrevista:	
Entrevista com a escritora Isabel Vicente Ferreira	259
<i>Gislene Alves da Silva</i>	
Sobre as autoras e os autores	267
Política de publicação	271

APRESENTAÇÃO

Esta edição da revista *Grau Zero* apresenta aos caros leitores uma relevante discussão sobre como o espaço (auto)biográfico na literatura tem se constituído como um lugar de memória, resistência e empoderamento dos sujeitos que, por muito tempo, mantiveram suas escritas invisibilizadas; por estas serem censuradas, negadas, postas à margem.

A escrita de si e do outro como afirmação das vozes não autorizadas de sujeitos que se (re)significam — nesse contexto capitalista de valores individuais e excludentes —, exige uma participação cidadã também na literatura. Assim, este volume é composto por artigos que consideram a literatura e os espaços (auto)biográficos como artefatos de combate que contrapõem hegemonias, legitimando o direcionamento e/ou guinada das subjetividades.

No artigo “A experiência dada pela memória: *Os cus de Judas* e o *Skaz* do império derrotado”, Ronan Simioni, pesquisador em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), apresenta a produção de António Lobo Antunes como uma representação do período de guerras nas colônias portuguesas em África; *Os cus de Judas*. A partir da estrutura narrativa e do seu modo de articulação é possível visualizar, simultaneamente, ações que evidenciam tanto o campo universal, como o individual. Nesse contexto, a preocupação do autor é demonstrar como o aspecto formal do romance funciona como porta-voz dos sujeitos marginalizados, silenciados por uma conjuntura social, cultural, econômica e política formada por um viés hegemônico instaurado no governo salazarista.

Liliane Lenz, mestranda da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), em “A humanização no conto “TCHAU” de Lígia Bojunga”, discorre sobre o sentimento do ser, suas dualidades e asserções. Apoiando-se no contexto de

vida da referida autora, busca fundamentos para ratificar que o conto literário pode ser um importante instrumento de humanização, não apenas dos personagens, mas também na formação humana do leitor. Dessa forma, é possível conceber a literatura como um princípio norteador da formação social; pois, para a autora, esta tem função libertadora, faz com que o homem ultrapasse limites, torna-o reflexivo, crítico, dono das suas próprias opiniões. Um ser mais consciente, capaz de reconhecer-se e reconhecer o mundo em que vive.

Já em “A imaginação é mais importante que o saber: as rasuras de uma poética autobiográfica”, José Rosa dos Santos Júnior e Lígia Guimarães Telles, ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), trazem à cena a poética de Manoel de Barros no intuito de mostrar como ela ratifica e retifica a noção de escrita autobiográfica. Se por um lado sua escritura faz brotar marcas remanescentes de uma infância Pantaneira, por outro, seu característico processo criativo reforça uma imaginação ficcional que faz de Manoel de Barros um destaque nessa produção. O que nos leva a crer, segundo afirma os autores, que seja uma escrita que rompe, tensiona, rasura e problematiza o pacto autobiográfico.

Douglas Rodrigues de Sousa, da Universidade de Brasília (UNB), apresenta em seu texto “A mulher negra no contexto da literatura afro-brasileira: a escrita de si e a reinvenção do sujeito negro feminino” uma importante discussão acerca dos escritos de algumas poetisas negras contemporâneas, demonstrando como essas escritoras se autorrepresentam e de que forma firmam suas identidades no contexto da atual poesia afro-brasileira. As publicações nos *Cadernos Negros* privilegiam um “eu enunciativo” feminino que busca, através da poesia, uma identidade de autoafirmação, além de tornar visíveis seus posicionamentos, inquietações e subjetividades.

A mestranda em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da Universidade Estadual da Bahia (UNEB), Gislene Alves da Silva, expõe o processo metodológico desenvolvido na pesquisa de

mestrado intitulada "Narrativas autobiográficas de escritoras de Alagoinhas: Processos de (auto)formação e (re)significação". Este estudo foi desenvolvido na perspectiva da pesquisa-ação e do método (auto)biográfico para a coleta e análise de dados. Para tanto, a autora baseia-se, em parte, no projeto desenvolvido pela pesquisadora Christine Delory-Momberger (2006) e sua proposta dos ateliês autobiográficos. A partir disso, os escritos autobiográficos das escritoras de Alagoinhas — Luzia Senna e Margarida Souza —, subsidiaram reflexões que servem de referência para mostrar como a mulher pode romper com posicionamentos excludentes; buscando assim, seu lugar de fala, na tentativa de promover uma vida mais igualitária e justa. Esses são alguns pontos que aliam a tessitura do texto "Ateliês autobiográficos: escritoras de Alagoinhas e suas escrevivências".

Também na perspectiva da escrita autobiográfica, Fernanda Rodrigues de Miranda, da Universidade de São Paulo (USP), interpreta a escrita da autora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), com o artigo intitulado "Carolina Maria de Jesus: a morada da palavra". As obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960); *Casa de Alvenaria* (1961) e *Diário de Bitita* (1986) criam uma narrativa da experiência pautada nos lugares de raça, gênero e classe que desloca o lugar comum do sujeito tradicional do discurso autobiográfico, fazendo emergir uma nova voz na literatura brasileira. "Carolina Maria de Jesus migrou de todos os lugares que tentaram circunscrevê-la. De Sacramento — sua cidade natal; da favela do Canindé; das luzes da "cidade de cetim". Só nunca migrou da escrita, pois este foi seu lugar de pertencimento sempre".

Arlinda Santana Santos, mestranda em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da Universidade Estadual da Bahia (UNEB), salienta no texto "Figurações do estado de exceção em Zélia Gattai: memórias de uma testemunha anarquista-libertária", o testemunho como individual e coletivo sobre o Estado de Exceção. Para isso, toma como fonte as figurações das obras memorialísticas da escritora Zélia Gattai e, nesse ínterim, a

autora propõe a possibilidade de se vislumbrar esses escritos como um lugar de potência frente a um Estado soberano que oprime, mata e aniquila a humanidade na tentativa de manter sua hegemonia.

Marcos Teixeira de Souza, pesquisador em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), nos oferece interessante reflexão com a escrita do artigo “José do Patrocínio: uma trajetória em meio a memórias”. Segundo o autor, a geração de 70 (e 80), do século XIX, foi marcada por correntes teóricas que projetaram a identidade Brasil nação. Grande parte desses fundamentos, perderam, seja de forma inconsciente ou não, até nossos dias. Dentre os intelectuais participantes desta geração, José do Patrocínio teve destaque, mas, no entanto, seu nome e sua obra permaneceram “esquecidos”. Nesse sentido, Marcos Teixeira pretende discutir a trajetória do abolicionista José do Patrocínio, interligando o seu primeiro romance, por entender que sua escritura, nos meandros da ficção, mergulha e espelha um repertório de memórias pessoais e coletivas.

Felipe Freitag e Liane Batistela Kist, pesquisadores da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), refletem em “Leitura e produção textual: a vida em palavras, a vida em papel”, sobre o legitimar do discursivo da oralidade através do estudo de contos populares ou maravilhosos. Assim, como ruptura aos formatos “engessados” de ensino e aprendizagem, buscam levar para a sala de aula conceitos que verticalizam para as experiências e memórias dos estudantes. A partir dessa abordagem, é possível visualizar o ambiente escolar como espaço de interação e intercâmbios culturais. Além de fomentar uma discussão para a construção do conhecimento crítico que valoriza os modos de vida e traz à cena histórias subalternas, negligenciadas por um discurso oficial excludente.

É importante frisar que essas narrativas descrevem os costumes mais antigos do cotidiano e da sabedoria popular, de maneira que estes acontecimentos vão perpetuando his-

tórias e fatos socioculturais de maneiras variadas. É justamente essa constante mutabilidade que potencializa os contos populares e maravilhosos na contemporaneidade.

Com o artigo intitulado “O passado na obra de Cecília Meireles”, a pesquisadora da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Helen Ferreira Nunes, direciona um olhar indutivo e movente no universo da produção poética da escritora carioca Cecília Meireles. Para tanto, nesta empreitada, a pesquisadora faz um recorte analítico através do livro “Poesia Completa” (2001); considerando/evidenciando os poemas que trazem em seu bojo relações intrínsecas — altamente discursivas — com a noção de tempo em trânsito; evidenciadas em suas memórias, bem como nos deslocamentos entre o passado e o presente.

Vale ressaltar a perspicácia com que a pesquisadora revisita a fortuna crítica da poeta, tecendo diálogos abertos, ininterruptos e enriquecedores entre os poemas selecionados de Cecília Meireles, a crítica literária efetivada através de nomes como: Alfredo Bosi, João Adolfo Hansen, Eliane Zagyry, Nelly Novaes Coelho, entre outros, e o leitor que a todo instante sente-se convidado a participar e a visitar as suas próprias memórias através do fascínio das imagens poéticas, indubitavelmente proporcionadas pela leveza/beleza da construção poética de Cecília Meireles.

Destarte, não se pode olvidar a envergadura discursiva que Helen Ferreira Nunes aborda em seu texto; estabelecendo um diálogo — através das teorias de Santo Agostinho (1999) e Paul Ricoeur (1994; 1995; 2007) — acerca das imbricações entre a memória e o esquecimento.

Por seu turno, Maria Inês Freitas, mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), apresenta a tendência narrativa do Real Maravilhoso ao analisar o livro *Viver para contar* de Gabriel García Márquez, publicado em 2002. Na concepção da autora, trata-se de uma narrativa autobiográfica

com traços estético-formais que estabelece relações entre os fatos narrados pelo escritor e aspectos de seus personagens ficcionais.

Apoiando-se nas concepções de Phelippe Lejeune (2008) e as teorias sobre o *Pacto Autobiográfico*, a autora tece seu texto nos apresentando a riqueza poética do escritor colombiano. A interpretação ganha amplitude ao enfatizar detalhes do cotidiano do autor: suas ideias, preocupações sociais, sua conturbada relação com o pai, a forte ligação com a mãe, além da paixão pela literatura — o que culminou no seu ofício de escritor. Outro ponto relevante é que ao unir o fantástico à realidade, a obra apresenta aspectos culturais vivenciadas pela América Latina. De acordo com Inês Freitas, os fatos históricos são descritos a partir de elementos fantásticos, criando um universo maravilhoso, mas ao mesmo tempo bastante crítico, dos acontecimentos.

Por fim, Sandra Beatriz Salenave de Brito, doutoranda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), analisa em seu artigo “O reino de Gonçalo M. Tavares e a voz dos silenciados no espaço da guerra”, a tetralogia do escritor e professor universitário português Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares, mais conhecido por Gonçalo M. Tavares. A tetralogia, *O Reino*, compreende os livros *Um Homem Klaus Klump* (publicado em Portugal em 2003), *A máquina de Joseph Walser* (publicado em Portugal em 2004), *Jerusalém* (também publicado em Portugal em 2004) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (publicado em Portugal em 2007). A pesquisadora discute, com propriedade, universos que perpassam a temática da memória, do espaço biográfico, da alteridade e das subjetividades — confeccionadas pelo escritor Gonçalo Tavares —, dos sujeitos tensionadas pelo ambiente do pós-guerra.

A envergadura analítica e dialética tecida por Sandra Beatriz direciona-nos para uma melhor compreensão da conspícua narrativa construída pelo escritor português; corroborando para uma reflexão crítica em torno da problemáti-

ca dos sujeitos marginalizados e silenciados na contemporaneidade.

Priscila Cardoso de Oliveira Silva

Leandro Alves de Araujo

A EXPERIÊNCIA DADA PELA MEMÓRIA: OS CUS DE JUDAS E O SKAZ DO IMPÉRIO DERROTADO

Ronan Simioni¹

Resumo: Inserido no conjunto da produção ficcional de António Lobo Antunes representativo do período de guerras nas colônias portuguesas em África, *Os Cus de Judas*, dada sua estrutura narrativa, pode ser visto como um bem acabado exemplo de articulação textual que consegue expor de forma simultânea ações que transcorrem em um plano “universal” e outro “individual”. Assim, a forma de Skaz empregada pelo autor português propicia a manifestação dessas duas esferas, que na concepção de Fredric Jameson (2007) caracterizam os contornos pós-modernos do romance histórico. Além disso, a rememoração do protagonista da trama, que se coloca como testemunha direta das experiências narradas, já demonstra o início da formação de uma consciência questionadora da validade em se lutar por um regime antidemocrático e atrasado economicamente como foi o estatismo orgânico instaurado nos anos do governo salazarista. Logo, demonstrar como o aspecto formal do romance funciona como vetor da transmissão de uma experiência particular diretamente inserida em outra coletiva, e como essa experiência demonstra o declínio do “império lusitano”, apresentam-se como as principais preocupações da presente análise.

Palavras-Chave: Lobo Antunes. Memória. Romance Histórico.

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Endereço eletrônico: ronan.simioni@hotmail.com.

THE EXPERIENCE GIVEN BY THE MEMORY: *OS CUS DE JUDAS* AND THE SKAZ OF THE DEFEATED EMPIRE

Abstract: Inserted in the António Lobo Antunes' works that represent the period of wars in the Portuguese colonies in Africa, *Os Cus de Judas*, considering its narrative structure, can be seen as a well-rounded example of textual articulation that can expose simultaneously actions located both in a "universal" and "individual" plans. So, the skaz form employed by Portuguese author provides the exercise of these two spheres, which in the design of Fredric Jameson (2007) characterize the postmodern contours of the historical novel. In addition, the recollection of the protagonist of the plot, which arises as a direct witness to the narrated experiences, already shows the early formation of a questioning awareness of the validity in fighting for an anti-democratic and backward regime economically as was the organic statism established in years Salazar's government. So, to demonstrate how the formal aspect of the novel works as a vector of transmission of a particular experience directly inserted into another collective, and how this experience shows the decline of the "Lusitanian Empire", appear as the main concerns of this analysis.

Keywords: Historical Novel. Lobo Antunes. Memory.

Refiguração e configuração

"Foi há seis anos e perturbo-me ainda", conta o médico e ex-combatente à sua interlocutora. O diálogo, ou monólogo, que dá forma ao romance *Os Cus de Judas* se passa no período entre o início e o fim da madrugada de um dia não demarcado, na qual o narrador descreve, entre uma dose e outra de *whisky*, suas experiências vividas nos vinte e sete meses em que esteve a serviço das tropas de seu país na luta contra os movimentos de independência angolanos. A sem-

pre silenciosa ouvinte, cuja presença é percebida apenas por alguns indícios da própria fala do ex-militar, representa, principalmente, a possibilidade de tal relato poder ser feito pelo homem que reivindica para si certo grau de autenticidade em relação aos episódios descritos:

O que de certo modo irremediavelmente nos separa é que você leu nos jornais os nomes dos militares defuntos, e eu partilhei com eles a salada de frutas da ração de combate e vi soldarem-lhes os caixões na arrecadação da companhia, entre caixotes de munições e capacetes ferrugentos (ANTUNES, 2003, p. 172).

Além da imagem trágica representada pela lembrança dos “militares defuntos”, algo bem ilustrativo do cenário de guerra, a fala do “doutor tenente” colocando-se como sujeito que viveu de perto o trauma do conflito armado representa um bem delineado exemplo da manifestação daquilo que Roland Barthes chamou de “efeito de real”. Isso se deve também em grande parte pelo tipo de forma textual em primeira pessoa apropriada por Lobo Antunes, cuja definição mais detalhada pode ser encontrada na leitura de David Lodge, crítico e romancista inglês que se apropria do termo russo *skaz* para designar o tipo de história na qual:

O narrador é um personagem que se refere a si mesmo como ‘eu’ e trata o leitor por “você”. Ele (ou ela) usa o vocabulário e a sintaxe típicos da língua falada e dá a impressão de estar fazendo um relato espontâneo da história em vez de nos apresentar um registro escrito elaborado com toda a atenção e cuidado. Somos mais ouvintes do que leitores. Desnecessário dizer, isso é apenas ilusão, o resultado de um esforço calculado e de reescrita minuciosa por parte do autor “real”. Um estilo narrativo que imitasse conversas reais com toda a perfeição seria quase impossível de entender, como acontece às transcrições de conversas gravadas. Mas essa ilusão tem o efeito poderoso de parecer autêntica e sincera, de parecer verdade (LODGE, 2011, p. 28).

Não hesitamos em concordar com Lodge que, a respeito de *Os Cus de Judas*, somos levados à condição que se aproxima a de ouvintes de uma história, guardando apenas a diferença de que, ao invés de um tratamento direto ao leitor, é a mulher silenciosa quem se apresenta como interlocutora do narrador. Não duvidamos também do fato de que todo processo de escrita, ficcional ou não, também depende de um deliberado ato de escolhas por parte de quem escreve. Mas, ao nos debruçarmos sobre a experiência do próprio Lobo Antunes — não por acaso também médico do exército de Portugal atuante no conflito armado da descolonização de Angola, repetir as palavras do autor de *A Arte da Ficção* para definir o romance do escritor português como “apenas ilusão” representaria um grave engano. Afirmar isso implica também admitirmos que a identificação da forma de *skaz* não basta por si própria para buscar uma compreensão mais próxima de uma totalidade da problemática posta pelo escritor português em sua narrativa-relato.

Essa constatação pode representar, muito além disso, o encontro de uma das etapas da tríplice mimese, divisão do ato de narrar que constitui um dos principais argumentos de Paul Ricoeur (1994). Como bem nos ensina o autor de *Tempo e Narrativa*, a configuração textual, ou tessitura da intriga, obedece a um caráter temporalmente determinado, dividido em três etapas, ou seja, o tempo “prefigurado” — mais próximo da experiência prática — que por sua vez é “refigurado” na narração e “configurado” na forma de discurso utilizada. Ao campo da configuração, também visto por Ricoeur como segundo estágio da mimese, cabe, sobretudo o papel de mediação entre os outros dois correlatos miméticos.

Assim, temos em *Os Cus de Judas*, apesar da configuração em forma de *skaz*, a refiguração de eventos que impuseram profundas marcas registradas não apenas via ficção, mas principalmente através do “compromisso com a verdade” próprio do discurso historiográfico. O ônus de assumir uma posição dessa natureza faz com que nos preocupemos

em viabilizar uma apropriação do texto de Lobo Antunes que conceda certo teor de credibilidade ao alcoólatra narrador, que convive com os traumas das lembranças dos campos de guerra.

Logo, o caráter testemunhal atrelado à memória do personagem pode servir como álibi de sua credibilidade, algo reforçado se nos atermos a como a forma na qual o relato é construído pode ser portadora de indícios garantidores de sua condição de sujeito capaz de transmitir certa experiência. Dessa forma, nos interessa primeiro a análise de “como” essa experiência é transmitida para, após isso, melhor situá-la historicamente.

Tempos entrecruzados

As páginas iniciais do romance de Lobo Antunes evocam a lembrança de um tempo e lugar já distanciados da atual realidade do narrador. O ringue de patinação e os animais presentes no jardim zoológico, marcas indelévels da infância do personagem apresentadas em uma espécie de fluxo de sua consciência, logo se somam com a descrição de objetos e pessoas que habitaram a casa dos pais do futuro médico e militar. Quase que subitamente, o primeiro capítulo do romance se encerra já com a ida do agora combatente para Angola em “um navio cheio de tropas, para tornar-me finalmente homem” (2003, p. 16).

A contar não apenas pela presença de rápidas trocas de cenários, mas também por não existir uma rígida sequência cronológica no relato, vemos de certa forma rasurado aquilo que seria o tempo “prefigurado” entendido na acepção dada por Paul Ricoeur, já que no relato narrado não encontramos apenas um desses momentos, mas sim todo um conjunto de episódios passados que misturam-se na lembrança do narrador. Rememorações essas que, em várias passagens do texto aparecem praticamente nos mesmos encadeamentos frasais:

A masturbação era a nossa ginástica diária, êmbolos encolhidos nos lençóis gelados à maneira de fetos idosos que nenhum útero desinvernaria, enquanto, lá fora, os pinheiros e a névoa se confundiam numa trama inextrincável de sussurros húmidos, sobrepondo à noite a noite pegajosa de seus troncos, açucarados do algodão de feira popular de bruma. Como em pequeno na Praia das Maçãs, percebe, em fim de setembro quando deitávamos e o corpo se assemelhava a uma sementinha perdida no colchão enorme, enrugada, trêmula, agitando os filamentos peludos dos membros em espasmos assustados pelo som do mar lá embaixo (ANTUNES, 2003, p. 18).

A lembrança da masturbação, algo frequente nas noites no campo de batalha, em meio a “lençóis gelados”, logo é atravessada pela memória desse ato em um tempo de infância vivido ao redor de uma paisagem altamente contrastante com a noite úmida e pegajosa de Angola. Essa comparação entre diferentes temporalidades, no entanto, ao invés de advogar contra a verossimilhança do relato parece, de fato, a potencializar.

Podemos começar a defesa desse argumento nos apropriando da bem formulada ideia de Fredric Jameson (2007) acerca do romance histórico, mais especificamente das mudanças nos contornos desse gênero em tempos pós-modernos. Na esteira da análise do autor, somos informados de que o principal desdobramento dessa tipologia na atualidade consiste em não ser mais apenas definida por sua representação de costumes e valores de determinado povo ou o retrato de figuras e eventos históricos grandiosos, mesmo que estas possam estar presentes no âmbito da narrativa. Existe, de fato, a necessidade de organizar a representação de tais questões em torno de dois planos: “um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano individual ou existencial, representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagem” (JAMESON, 2007, p. 192).

Jameson localiza o por ele chamado de “centro de gravidade” do romance histórico não necessariamente nas vivências, observações, alegrias e sofrimentos — ou seja, na psicologia do personagem — mas sim na “habilidade e engenhosidade” que estas se organizam em torno do plano público. No caso do romance do escritor português, não hesitamos em afirmar que essas questões da *psique* do narrador apresentam-se como indispensáveis para chegarmos até a condição histórica do *skaz* apresentado por sua voz, testemunha daquilo que o teórico estadunidense classifica como evento axial². Tal fato, conseqüentemente, pode ilustrar a proximidade do real e do ficcional valendo-se, para isso, do papel da rememoração, categoria também analisada por Paul Ricoeur e aqui portadora de um papel fundamental.

Em *A Memória, a História e o Esquecimento*, Ricoeur constrói sua fenomenologia da memória em torno de dois aspectos basilares: *De que há lembrança* e *De quem é a memória*. Se a proximidade do romance de Lobo Antunes com o modelo de narrativa histórica alude diretamente ao primeiro dos postulados do filósofo francês, contribuindo assim para a intersecção entre os planos individual e social, seguramente esse mesmo efeito de equilíbrio também é manifestado através da segunda categoria centrada no sujeito que se lembra de algo. Ricoeur parte dos termos *mneme* e *anamnesis* para designar respectivamente a lembrança que aparece passivamente, de um lado, e, de outro, aquela buscada sob o desígnio de uma recordação. Assim: “a lembrança, alternadamente encontrada e buscada situa-se no cruzamento de uma semântica e de uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca dela” (RICOUER, 2012, p. 26).

Entre a *mneme* e *anamnesis*, semântica e pragmática, encontra-se a narração do médico egresso do conflito em

² Jameson cita Ricoeur para definir evento axial como aquele que serve de inaugurador de uma nova era, momento que servirá de ponto referencial para determinada etapa histórica.

Angola. Ao mesmo tempo em que este revela à sua companheira algumas lembranças do cenário de guerra, pragmaticamente pensadas, as memórias dos tempos de infância são encontradas mesmo sem serem buscadas. A “metamorfose” em militar vivida pelo personagem ainda em Portugal, ou o relato desta, bem espelha esse atravessamento:

Os relógios de cuco davam lugar a cornetas igualmente irritantes, a farda e a pele convergiam numa carapaça única de quitina militar, os cabelos rapados e as formaturas traziam-me à memória as colônias de férias da infância e seu cheiro a doce azedo de pouca água, feito de resignação vagamente indignada (ANTUNES, 2003, p. 18).

Tal indício bastaria para evidenciarmos o efeito de real propiciado por essa bem articulada relação entre “alma e mundo”, mas há a presença marcante em determinadas passagens do texto de Lobo Antunes que remetem a outro importante conceito basilar do uso da memória. Trata-se do caráter testemunhal também encontrado ao longo do romance, marca que além de contribuir ainda mais para nos orientarmos contra uma característica específica da técnica do *skaz* apontada por Lodge, mais exatamente a “apenas ilusão”, encaminha-nos a outro ponto que dialoga diretamente com a realidade de Portugal na década de setenta. É imperativo, primeiramente, voltarmos às páginas da narrativa.

No cu de Judas, oculto por uma farda de camuflado que me fornecia a aparência equívoca de um camaleão desiludido, adiava a minha partida para Estocolmo a bordo de um barco de papel impresso, para viajar de helicóptero, de balões de plasma entre janelas, a recolher da mata os feridos das emboscadas, que sobreviventes estupefactos erguiam à maneira de corpos brandidos de naufragos. [...] Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significa-

do, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia na barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos, nunca os exílios jacobinos de Paris me afiguravam tão estúpidos (ANTUNES, 2003, p. 55-56).

Ao menos duas razões podem ser apontadas para justificar a transcrição do trecho acima. Primeiro, a desilusão, o sentimento de vacuidade em relação a uma causa que justificava a luta em território estrangeiro, algo manifestado pela nuance supérflua assumida pelo uso das palavras e reforçado pelo pessimismo anunciado através da pouca importância de ideais antes vistos em protestos populares, tanto os vividos pelo personagem, quanto os registrados nos livros de história. Segundo, o relato, embora breve, que nos fornece uma privilegiada visão de algumas das consequências do conflito armado, representados pela lembrança dos “cotos descascados de membros” ou a reintrodução de intestinos em estômagos dilacerados.

Mais uma vez nos apoiando em Paul Ricoeur, aqui podemos identificar a por ele chamada fórmula típica do testemunho, o “eu estava lá”. Isso graças a presença do triplo dêitico que pontua esse efeito de autodesignação: o tempo passado do verbo, a primeira pessoa do singular e a menção do lá. Via tais marcas linguísticas, podemos concordar com o autor pelo fato de que:

Esses tipos de asserções ligam o testemunho pontual a toda história de uma vida. “Ao mesmo tempo, a autodesignação faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria ‘enredada em histórias’ (RICOEUR, 2012, p. 173).

Difícil encontrar uma referência que melhor sirva para justificarmos como o testemunho erigido no *skaz* do narrador de *Os Cus de Judas*, portador de uma história enredada na história de seu país, constitui a síntese da dialética indivíduo-coletivo. E é essa, talvez, a principal formulação que confere o teor de credibilidade encontrado também via escrita ficcio-

nal e que permite partirmos para o entendimento de outro fator também delineado no romance. Trata-se da identificação, a partir da experiência do narrador, de alguns dos principais fatores políticos determinantes da falta de sentido em combater a favor de, como ele próprio diz, “um país atropalhado”.

Vinte e cinco meses de guerra nas tripas

A exposição dos horrores da guerra em África constitui, em termos das consequências imediatas para os sujeitos nela inseridos, o conjunto de descrições mais marcante encontrado nas cenas descritas no romance de Lobo Antunes. Porém, não somente tal ilustração basta para nos aproximarmos de uma visão mais ampla das condições de época que condicionaram a formatação das situações que vieram a desencadear o conflito nas então colônias portuguesas.

O Historiador Kenneth Maxwell (2006) recorda que Portugal foi a última nação europeia a aferrar-se à dominação direta de territórios africanos. Não por acaso, foi o arcaico sistema de governo, próprio do regime salazarista, uma das principais razões para a manutenção dessa relação, que além do desgaste econômico, também cobrou um preço pago em vidas humanas:

A intransigência na defesa do império, mesmo tendo certa lógica da perspectiva portuguesa só foi mantida a um custo altíssimo. Durante a década e meia em que a atenção do mundo esteve voltada para o sudeste asiático, travou-se uma luta mais renhida na África portuguesa. Em 1974, mais de um milhão de portugueses haviam prestado serviço militar no ultramar. Um de cada quatro homens adultos estava nas forças armadas. Na África, o exército português mobilizava quase 150 mil homens e ainda assim estava sendo derrotado na Guiné-Bissau, sofrendo graves pressões em Moçambique e se atolando em Angola (MAXWELL, 2006, p. 40).

O orçamento militar em Portugal, de acordo com os dados apontados por Maxwell, representava no ano de 1974 cerca de 7% do produto nacional bruto, porcentagem esta maior que a utilizada para os mesmos fins em países como os Estados Unidos e Inglaterra. Em comparação a renda *per capita* população civil, cerca de mil dólares, a despesa por militar não ultrapassava 63, 27 dólares, contando ainda com as deduções para fardamento, alimentação e serviços médicos. Em consequência, o exército português formava-se, novamente retomando as conclusões de Maxwell, quase sem unidades totalmente profissionais e com grande número de soldados analfabetos, mal treinados e indisciplinados, comandados por um corpo de oficiais rancorosamente apelidados de “brigada do reumático”, em virtude da elevada idade e distanciamento do combate visto nos membros do estado-maior, homens quase sempre recrutados nas classes superiores da sociedade portuguesa. De fato, as seguidas orgias e bebedeiras que o narrador de Lobo Antunes testemunha ou participa provavelmente não eram práticas afastadas das rotinas militares portuguesas no ultramar.

Entretanto, não são somente fatores econômicos e de desperdício de vidas que podemos apreender pela leitura do relato do médico-combatente, mas ainda a inconformidade com a parcela da sociedade lusitana que ajudava a manter o governo de inclinação fascista do país, por ele colericamente chamado de: “Estado de Sacristia que se cagava em nós” (2003, p. 151). Esse “nós” que se refere ao: “batalhão destruído para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime” (ANTUNES, 2003, p. 151). Já em outro momento do texto, assim vemos mencionada, novamente, a elite política de Portugal:

[...] os senhores sérios e dignos de Lisboa que nos apunhalavam em Angola, os políticos os magistrados, os polícias os bufos, os bispos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios de guerra e nos mandavam para África, nos mandavam

morrer em África e teciam à nossa volta melopeias sinistras de vampiros (ANTUNES, 2003, p. 184).

Forma-se uma crítica diretamente voltada ao Estado Corporativista estruturado no governo de Salazar que, contando principalmente com o apoio da igreja, membros de setores agrícolas, latifundiários e intelectuais de inclinação conservadora, mantinha o país em clara situação de atraso econômico. Kenneth Maxwell explica isto pela razão da constante aversão do presidente pela mudança, algo que ocasionou o confinamento português a padrões econômicos e sociais tradicionais, apegados à negação da industrialização por julgar esta “um arauto de conflitos de classe e problemas trabalhistas” (MAXWELL, 2006, p. 36). Assim, o Portugal de Salazar era “firmemente escorado contra o século XX, glorificando uma tradição folclórica e camponesa depurada” (2006, p. 36).

A situação só iria começar a mudar com os movimentos de abril de 1974, relacionados à Revolução dos Cravos, a descolonização dos países africanos e o início da redemocratização portuguesa. Mesmo assim, a queda do até pouco tempo atrás “império português” já é percebida no pensamento do personagem de Lobo Antunes, quando este se dá por conta de que a ideia de uma África portuguesa não passava de um “cenário de província a apodrecer na desmedida vastidão do espaço” (2003, p. 145) ou mesmo em uma de suas reflexões finais sobre lutar pela pátria de Salazar:

Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, vinte e cinco meses de comer merda, e beber merda, e lutar por merda, e adoecer por merda, e cair por merda, nas tripas, vinte e cinco intermináveis meses dolorosos e ridículos nas tripas (ANTUNES, 2003, p. 208).

A falta de lógica em se lutar pela causa de um país atrasado e longe daquilo que poderíamos chamar de um estado democrático. Parece ser esta, juntamente com a violência do cenário que abriga o conflito armado, a grande experi-

ência³ transmitida pelo *skaz*/testemunho da obra de Lobo Antunes, relato que adquire certa autenticidade pelo bem engendrado atravessamento de uma trajetória individual e coletiva. Tal equilíbrio parece garantido mesmo quando tomamos conhecimento do atual estado do narrador, a quem “a guerra tornara bicho”, mas que mesmo assim retorna não completamente silenciado pelos traumas vividos.

Referências

ANTUNES, António Lobo. Os cúis de Judas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

LODGE, David. A arte da ficção. Porto Alegre: L &PM, 2011.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos*, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101330020070001000098&script=sci_arttext>. Acesso em 26 mai. 2012.

MAXWELL, Kenneth. O império derrotado: revolução e contrarrevolução em Portugal. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

RICOUER, Paul. Tempo e narrativa (tomo I). Campinas: Papyrus, 1994.

RICOUER, Paul. A memória, a história e o esquecimento. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

[Recebido: 9 set. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

³ Emprega-se esse termo em uma direção semelhante àquela dada por Walter Benjamin em *O narrador; considerações sobre a obra de Nicolau Leskov*.

A HUMANIZAÇÃO NO CONTO “TCHAU” DE LYGIA BOJUNGA

Liliane Lenz¹

Resumo: Segundo Antônio Cândido (1972), a literatura tem uma função definida na sociedade, que é tornar o homem mais humano, isso é, tem a função de humanizá-lo. A humanização é um processo que confirma no homem os adjetivos que a sociedade reputa como essenciais. No presente artigo vamos conhecer um pouco da autora Lygia Bojunga e contexto em que viveu para melhor compreender o conto “Tchau”, que nos dá um vislumbre do sentimento do ser, mostrando a humanidade ou (des)humanidade para com o outro. Com autores como Cândido (1972), Eco (2013) e Silva (2008) vamos procurar demonstrar como a autora possibilita a humanização não só da personagem, mas também do leitor que entra em contato com tal conto.

Palavras-Chave: Humanização. Lygia Bojunga. Narrativa. Sentimento.

THE HUMANIZATION OF THE SHORT STORY “TCHAU” BY LYGIA BOJUNGA

Abstract: According to Antônio Cândido (1972), the literature has a defined role in society, which is making the most human, that is, has the humanizes it function. Humanization is a method to confirm in man the adjectives that society deems as essential. In this article we will know a little of the author Lygia Bojunga and the context in which she lived to better

¹ Formada em Pedagogia e Letras, especialista em Língua Portuguesa/Literatura e Educação Especial, mestranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT), campus Tangará da Serra. Endereço eletrônico: lililenz10@hotmail.com.

understand the by tale, that gives us a feeling of being glimpse, showing the humanity or inhumanity toward others. With authors such as Cândido (1972). Eco (2013) and Silva (2008) we will try to demonstrate how the author makes it possible to not only humanization of character, but the reader who comes in contact with the tale.

Keywords: Humanization. Feeling. Lygia Bojunga. Narrative.

A humanização do ser

Quando o leitor entra em contato com o livro, procura compará-lo com o que lhe é conhecido, pois “a fantasia nunca é pura” (CANDIDO, 1972, p. 83), sempre remete o leitor a uma paisagem, sentimento, medo, cheiro, problemas, costumes, etc., e isso fará com que tenha uma reação diante da obra, possibilitando a reflexão sobre o mundo que o cerca. A literatura tem uma força humanizadora não porque apresenta uma estrutura organizada, mas porque possibilita a expressão do homem e depois atua na sua formação.

Dessa forma, a literatura tem também uma função psicológica, que é a necessidade que o ser humano tem de fantasia, de imaginário. Segundo Candido,

a produção e a fruição desta (da literatura) se baseia numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia, que de certo modo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidade mais elementares (1972, p. 82 e 83, grifo nosso).

Essa necessidade é suprida através da literatura em qualquer pessoa, seja simples ou erudita, adulto ou jovem, etc., pois cada ser entrará em contato com aquilo que lhe agrada, como, por exemplo, os contos populares, as anedo-

tas, os causos, o folclore, o trocadilho, a narrativa esteticamente elaborada, entre outros.

Antigamente, as pessoas tinham acesso a esse conhecimento através dos livros, folhetins, jornais e pela oralidade, esta última geralmente passada de pai para filho. Porém, tempos depois, a necessidade de fantasia também passou a ser suprida através dos filmes, das telenovelas, das histórias em quadrinhos, etc.

Portanto, por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob a forma de palpite na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota. E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sintetizar a fantasia, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas (CANDIDO, 1972, p. 83).

Todos se utilizam da literatura, embora nem todos se deem conta disso, porém é ela que torna a pessoa mais humana, isto é, desperta sentimentos e expressões, sejam eles bons ou ruins, abrindo novas possibilidades de visão de mundo. Ela entra em contato com o subconsciente e fica ali armazenada até o momento em que o indivíduo a coloca em prática. Por isso a mente pode sofrer um bombardeio diante das obras lidas e essas leituras serão refletidas nas ações inconscientes.

Essa “humanização” nem sempre é como a pedagogia de ensino gostaria que fosse, mostrando só o lado bom, verdadeiro e bonito dos fatos, mas “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela — com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 1972, p. 84).

Neste artigo, vamos falar sobre a “humanização” no conto “Tchau”, de Lygia Bojunga, percebendo sentimentos comuns vivenciados por qualquer ser humano durante a sua vida, como medo, desprezo, paixão.

Para tanto, faz-se necessário conhecer um pouco da história e da produção da autora, como também seu estilo literário.

Lygia Bojunga e suas filhas/suas obras

A autora em destaque nasceu na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1932, mas ainda pequena mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, residindo no bairro de Copacabana. Trabalhou alguns anos no teatro e na rádio, mas em 1972 se entregou à literatura.

Lygia Bojunga Nunes já escreveu vinte e dois livros, tendo sido traduzidos, até o presente, para vinte e dois idiomas, os quais lhe renderam vários prêmios, sendo *Tchau*, o livro que oferece o conto, homônimo, ao qual nos propomos a analisar, premiado em 1985 como *O melhor para o jovem* pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil).

Em 2002, Lygia criou sua própria editora, a qual chamou de “Casa”, lugar onde suas personagens pudessem “morar”, para tanto, resgatou um a um seus livros que estavam em outras editoras e em 2005, na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, comemorou a reunião de toda a sua obra. Dessa forma, aprimorou seu contato com os livros, pois os acompanhava desde sua criação até o momento que chegava às mãos dos leitores. Na orelha do livro “Tchau”, edição de 2014, fez a seguinte declaração sobre a razão de ter criado uma editora:

A razão primordial foi aprofundar a minha relação com o LIVRO — companheiro constante desde os meus sete anos. Sonhei percorrermos juntos todo o caminho: desde o momento em que inicio a criação de meus personagens até o dia de ver o objeto-livro pronto, na mão de meus leitores (BOJUNGA, 2014).

A Casa Lygia Bojunga Ltda fica situada à rua Eliseu Visconti, número 421/425, no bairro Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro.

Bojunga se preocupa não só com sua obra, mas também com seus leitores e com a leitura propriamente dita, por isso construiu a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga que tem o objetivo de promover atividades voltadas à leitura e dar suporte a projetos ligados ao livro. A Fundação tem alguns projetos fixos como o “Paiol de histórias”, momento em que crianças e jovens de baixa renda participam de contação de histórias, rodas de leitura, dramatização, etc. Proporciona ainda “Mini Bibliotecas básicas”, onde contribui com livros considerados básicos para melhorar o acervo das instituições escolares e ainda oferece “bolsas de estudo” para os participantes que se destacam na Fundação. Atualmente, com 82 anos, mora no histórico bairro de Santa Tereza, na mesma cidade onde fica sua “Casa”.

O estilo literário de Lygia Bojunga lhe é característico, ela faz com que suas personagens cresçam e amadureçam no decorrer da trama, mistura o real e a fantasia de forma equilibrada, o que a diferencia de vários autores da literatura infantil e juvenil, título que a autora, em entrevista, afirmou não gostar de ser limitada. Silva (2008, p. 136) afirma que “se a obra da autora se classifica como *infantil* ou *juvenil* é difícil dizer. Porém, sem dúvida, ela é genuinamente *literatura*, sem adjetivos que a restrinjam”.

Silva (2008) destaca alguns temas que Bojunga costuma abordar de forma crítica e coerente, como a crítica social, o consumismo exagerado e sem limites, o sistema escolar ineficaz, a alienação televisiva, preconceitos diversos e outros mais. Ela promove aquilo que Lobato na década de 1940 chamava de “libertação do imaginário”, pois trabalha a criatividade e a reflexão. A autora se utiliza da linguagem de forma simples, com o registro do coloquial, independentemente de ser fala indireta. O tom crítico está sempre presente em

suas obras, e isso proporciona uma reflexão por parte dos leitores sobre seus hábitos e valores da sociedade.

Sua obra, até 1987, pode ser dividida em duas fases, a luminosa e a cinzenta.

Na fase luminosa, privilegia-se o lado mágico da vida. [...] Na fase cinzenta, ao contrário, prevalece o lado trágico, como se vê o abandono do lar da mãe de Rebeca [...]. O conjunto de símbolos utilizados na primeira fase aponta para aspectos construtivos, com predomínio de imagens ligadas à gestação e ao nascimento. É o predomínio de Eros, ao contrário da segunda fase, onde impera Tânatos, com imagens de teor destrutivo, desagregador e involutivo (SILVA, 2008, p. 153).

Segundo Silva (2008), a fase luminosa de Lygia Bojunga se estende de 1972 até 1980, e faz parte dela os seguintes títulos: *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980). A fase cinzenta teve início em 1983 com o livro *Sete cartas e dois sonhos* —, o livro que faz um diálogo com a obra da artista plástica Tomie Ohtake, sendo relançado em 1987 como *Meu amigo pintor*, depois continuou com *Tchau* (1984) e *Nós três* (1987). Os demais livros publicados posteriormente foram: *Livro, um Encontro* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Seis Vezes Lucas* (1995), *O Abraço* (1995), *Feito à Mão* (1996), *A Cama* (1999), *O Rio e Eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), *Aula de Inglês* (2006), *Sapato de Salto* (2006), *Dois vinte I* (2007) e *Querida* (2009).

As obras dessa autora são sempre carregadas de símbolos que proporcionam o amadurecimento do leitor no mesmo instante que isso ocorre com as personagens. Ela destaca espaços abertos como o mar, o cais, a praia, o porto, como também se utiliza de espaços fechados como a mala, a bolsa, o ovo, o barco, a sala, a casa. Essas imagens nem sempre apresentam o mesmo significado, pois o mar, que pode significar num momento um ambiente alegre, claro, aprazível

vel, divertido e aconchegante, pode também significar o momento da despedida, da dor da perda, de dissabores, enfim, cada ícone traz consigo significados diferenciados diante do contexto em que está inserido.

Lygia Bojunga destaca como protagonista a criança, pois a autora abraçou os ideais de valorização da infância², que ressurgiu na década de 1970 no Brasil. A criança até então vinha numa ascensão, outrora insignificante para a sociedade, agora tida como um ser especial e em desenvolvimento. Por isso que a centralização do enredo na criança permitiu a construção de personagens que buscaram a conquista do espaço social, construindo uma identidade e a possibilidade da expressão dos seus sentimentos. Seus livros, publicados na década de 70, valorizaram a proposta daquele momento literário que consistia em “uma proposta aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, da gíria, da abolição das diferenças entre o falado e o escrito [...] que acerta o passo com o pensamento” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Tchau — o livro

Nós propomos a analisar nesse artigo a *humanização* dentro do conto *Tchau*, inserido no único livro de contos de Lygia Bojunga, que leva o mesmo título.

O livro *Tchau* é composto por quatro contos, todos tendo sua temática relacionada com despedidas, exalando sentimentos como a paixão, amizade, solidão, separação familiar, ciúme, perda, necessidade de criar ou de fugir, supe-

² A criança até então era vista como um adulto em miniatura, porém uma nova visão estava se formando, visão de que o menor era um ser em construção, digno de respeito e dedicação. Bojunga comungava dessa ideia, por isso provia meios de acesso dos pequenos aos livros que reputava como de qualidade, por isso criou, através da “Casa Lygia Bojunga”, projetos de contação de histórias, rodas de narrativas, proporcionando às crianças, geralmente as carentes sem acesso à literatura, esses momentos de contato e interação com os livros.

ração, etc., e são eles: “Tchau”, “O bife e a pipoca”, “A toca e a tarefa” e “Lá no mar”. Esse livro foi publicado pela primeira vez pela Editora Agir em 1984. A atual versão é da editora Casa Lygia Bojunga, onde a autora teve a liberdade de fazer algumas alterações, como colocar uma introdução chamada *Pra você que me lê*. Essa introdução é iniciada com letra cursiva, dando uma ideia de carta, de intimidade, e nela a autora de fato dialoga com o leitor, conversando sobre amizade, necessidades sentimentais, falando um pouco sobre sua infância e explica o contexto que a fez mudar a capa do livro, encerrando com um “até nosso próximo encontro”, também escrito à mão.

Como pode ser percebido, Bojunga fez uma alteração na capa do livro, que teve duas capas anteriores, uma que retratava o céu ou o mar, sendo toda azul com partes brancas, como se fossem nuvens ou ondas e a outra tinha um fundo amarelo, com um quadrado em destaque, tendo um desenho infantilizado de uma praia com uma janela e uma mala, ambos obtendo símbolos expressos em um dos contos do livro. Porém, a nova capa tinha um cunho reflexivo.

Bojunga reproduziu na capa do *Tchau* um quadro chamado *A Solitária*, do pintor norueguês Edvard Munch. A imagem é composta por um fundo verde e marrom, podendo representar gramado e rochas ou mar e praia, com uma garota de costas, com vestido branco longo e de mangas longas e cabelo loiro comprido. O cinto preto em volta da cintura também prendia o cabelo. Segundo Lygia Bojunga, em sua introdução:

A intriga que senti olhando pr’*A Solitária* poderia ter sido acionada pelo que há de intrigante naquela figura:

Um cinto prendendo uma cabeleira vigorosa numa cintura delicada;

Um olhar que, mesmo a gente não vendo, a gente vê perdido no horizonte;

A brancura intensa de uma veste, acentuando dúvidas: é uma adolescente? Uma mulher? Uma noiva? Um fantasma?

E em volta da figura: Sombras? Pedras? Areias? Rochedos? (BOJUNGA, 2014, p. 12).

Fato é que a imagem criada por Munch transmite a sensação de tristeza, de despedida, de abandono, de decepção, de solidão. E essas são características próprias dos contos apresentados neste livro.

Essa nova versão possui 129 páginas, traz uma linguagem acessível e descontraída, como também coloquial, própria da autora, como já foi dito, se tornando um livro de fácil leitura e provável encantamento. *Tchau* ganhou o prêmio *O melhor para jovem*, já citado anteriormente, como também foi incluído no setor de melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude, em Munique, na Alemanha e fez parte da obra de Lygia Bojunga que recebera o Prêmio Hans Christian Andersen, tido como o Nobel da literatura, e o Prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award).

Nessa obra, como nuas outras, Bojunga demonstra a sensibilidade que tem ao escrever, ao tocar na vida do leitor, ao descrever o mundo através do olhar de uma criança, dando voz a sentimentos vívidos, humanizando-os no sentido de fazer viver as sensações. Pinheiro (2008) afirma:

Em Lygia Bojunga Nunes, identificamos a sensibilidade dos autores pós Monteiro Lobato de dar voz a personagens infantis e adolescentes que vivenciam situações significativas à realidade de seus leitores, contudo, a autora trabalha com uma perspectiva estética apurada, a partir de construções sintáticas que exigem a maturidade do leitor literário. Suas personagens são marcadas por um significativo aprofundamento psicológico (PINHEIRO, 2008, p. 2).

Tchau — o conto

O conto “Tchau” narra, através da perspectiva de uma menina, a separação dos pais. Ele é iniciado com o som da campainha tocando e Rebeca, a filha mais velha, atendendo e se surpreendendo com um buquê de flores endereçado à sua mãe.

A mãe de Rebeca pegou o buquê, que vinha acompanhado de um cartão, logo após foi atender o telefone e ficou algum tempo ali conversando em outra língua e sorrindo, com ar de adolescente. A filha a observava e percebia seu ar de felicidade e depois juntas, sem palavras, arrumaram as flores no vaso.

Mais tarde as duas saíram para fazer compras e na volta resolveram caminhar pela praia, onde sentaram para descansar um pouco, e foi nesse momento que a mãe de Rebeca confessou que não amava mais o marido, pai de Rebeca, e que estava apaixonada por Nikos, um grego. A filha começou a entender os telefonemas em outra língua e as flores, mas não compreendia o sentimento da mãe.

Tarde da noite Rebeca, do seu quarto, escutou o choro da mãe e foi até a sala, onde a viu deitada no sofá, mas antes de aproximar-se, percebeu que seu pai também estava entrando na sala, assim correu e se escondeu atrás do sofá, ouvindo toda a discussão do casal, que consistia na insistência da mãe em querer ir embora sem os filhos e nas ameaças do pai em não permitir o encontro deles nunca mais, caso não os levasse naquele momento.

No outro dia, Rebeca estava voltando para casa quando avistou seu pai sentado em um bar e percebeu que sua mesa estava cheia de copos vazios e foi até lá para ajudá-lo. Ele tentou mandar a menina embora, mas não conseguiu, então ela serviu de ombro amigo para ouvir as lamentações do pai, que não sabia o que fazer para segurar a esposa e criar os filhos sozinho. Nesse momento, Rebeca promete ao pai que não deixaria a mãe ir embora.

Em casa, a mãe arrumava a mala para partir. Rebeca fingiu não perceber e ficou no seu quarto e, logo depois, escutou a mãe se despedindo de Donatelo, o filho mais novo, quando de repente ouviram o som de uma buzina e a mãe então correu para se despedir dela. Rebeca pediu, insistiu, implorou para a mãe ficar, mas ela estava irredutível, então a menina a seguiu até a sala e continuou implorando. A buzina soou novamente, a mãe pegou a mala no mesmo instante que a garota. Ela puxou a mala e arrastou a filha. Como percebeu que a menina não deixaria a mala, saiu correndo sem nada, dizendo somente tchau.

Enredo / personagens / espaço / tempo

Tchau é um conto narrado em terceira pessoa, com exceção da última parte, que é um bilhete de Rebeca para o pai em primeira pessoa. O narrador onisciente conta a história através do olhar inocente de uma criança, Rebeca. A narrativa gira em torno dos sentimentos de medo, relacionamento conjugal desgastado e solidão, mantendo uma linguagem acessível.

As personagens são Rebeca, a filha mais velha, que deve ter entre 10 e 12 anos. Donatelo, o filho mais novo, com idade entre 4 e 5 anos, a Mãe, que está enamorada de Nikos, um grego que fala em francês para conseguir se comunicar com ela e o Pai, que se revolta com a atitude da Mãe, quando ela decide abandonar a família para viver um novo relacionamento. Porém o narrador dá voz somente a Rebeca, à Mãe e ao Pai.

Rebeca é um nome oriundo do hebraico *Ribgab*, que significa laço, rede, isto é, algo que serve para prender, ajuntar, deixar junto e a Rebeca foi colocada a precoce responsabilidade de unir a família para a qual ela falhou. Donatelo vem do italiano e significa presente, presente esse que fora deixado para trás.

O conto tem seis capítulos distribuídos em vinte e uma páginas, que levam os seguintes títulos: 1- “O buquê”, 2- “Na beira do mar”, 3- “No sofá da sala”, 4- “Na mesa do botequim”, 5- “A mala” e 6- “O pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro”. Desses, o primeiro e o quinto capítulos podem ser chamados de metonímicos, pois “o buquê” representa o amante presente naquela casa, e “a mala” representa a mãe, a parte dela que ficou para a família. E o segundo, terceiro e quarto capítulos são representações de ambientes psicológicos.

No primeiro capítulo, é revelado para o leitor o interesse de um estrangeiro pela Mãe, pois esta recebe flores com o bilhete escrito em outra língua e conversa ao telefone da mesma forma. Esse homem é representado pelas flores, pois a elas a mãe abraça e dá atenção, sem conseguir encarar os olhos da filha.

No segundo capítulo, Rebeca descobre que os pais estão prestes a se separar, pois a mãe está apaixonada por um grego chamado Nikos. Nesse ponto, a filha, que ainda era uma criança, tinha uma visão romântica do casamento e não enxergava o desgaste do relacionamento conjugal dos pais. Foi à beira do mar, na areia onde estava brincando de construir castelos de areia, que viu o seu “castelo familiar” desmoronar. Aquele castelo representava os sonhos de um casamento perfeito, de uma vida familiar feliz, sonho esse que geralmente faz parte do imaginário feminino. Procurou convencer a mãe, mas ela dizia estar confusa. Nesse ambiente, Rebeca percebe a profundidade e a tristeza do mar, o quanto ele pode afastar, porém o mar tinha outra conotação para a mãe, representava liberdade, mudança de vida, novos horizontes. Diante da confissão da mãe, Rebeca começou a amadurecer para entender um mundo que até então lhe era desconhecido. Embora necessitasse amadurecer rapidamente, a última parte do diálogo mostra a infantilidade ainda presente na garota, que chega até ser cômico.

— Que nome esquisito.

— Ele é grego.

— Grego? E você entende o que ele fala?

— A gente conversa em francês.

Rebeca ficou olhando pro castelo desmanchado. Depois de um tempo suspirou:

— E ainda mais essa! Com tanto homem no Brasil (BOJUNGA, 2014, p. 28).

O terceiro capítulo, “No sofá da sala”, mostra o desenvolvimento da trama, momento em que o Pai é comunicado da relação extraconjugal da Mãe e a decisão de partir. A sala, geralmente é o ambiente da casa onde a família se reúne, onde se recebem amigos, onde há diálogos e divertimento e o sofá reduz espaço, pois ajusta mais as pessoas, as deixa mais próximas e aconchegadas, porém, nesse caso passou a ser um espaço de discórdia, de individualismo, pois a Mãe estava deitada sozinha nele enquanto Rebeca se escondia atrás e o Pai esbravejava na frente. O sentimento de medo, de tristeza e de rejeição é conotado pela escuridão do ambiente, pois era tarde da noite, como também pelas palavras do Pai, que insistia em dizer que a Mãe estava abandonando a família, abandonando os filhos e que nunca mais voltaria a vê-los se não os levasse naquele momento. As duras expressões davam a entender que ambos rejeitaram os filhos, pois o Pai também estava abrindo mão deles se a Mãe os quisesse levar, mas ela não queria, não podia.

O capítulo quatro mostra um pai derrotado, sentado na mesa do botequim, pois o bar representa um ambiente onde alguns buscam refúgio durante os momentos de dificuldades. O pai se mostra fraco e sem esperança, não demonstra ter forças para lutar, buscando na filha uma solução para o seu casamento, para sua vida. Quando olha de verdade para a filha percebe o quanto ela é parecida com a mãe, forte e decidida, então pede socorro a ela, que promete resolver o problema. Nesse momento a garota novamente tem que amadurecer, dar conselhos a um homem desiludido. Rebeca apresenta um perfil que rompe com as normas sociais esperadas para uma criança. Talvez isso represente a ma-

neira que vinha olhando superficialmente para a esposa e não enxergando de fato. A sua fraqueza não só física, mas psicológica e é demonstrada pela sua fala e pela cena descrita:

— A tua mãe não gosta mais de mim.

Rebeca olhou pra mesa: cheia de copo vazio. Será que o pai tinha bebido tudo aquilo? (BOJUNGA, 2014, p. 33).

Os copos vazios representam a sua própria existência, vazia, sem sentido de ser, talvez tenha se apegado tanto ao trabalho, à música, que acabou perdendo aquilo que lhe era mais importante, a família. Diante da presença do pai e da filha deu-se um confronto em que Bojunga (2014) procurava colocar em xeque os valores patriarcais difundidos nos setores sociais onde ainda imperava o tradicionalismo, a autora procurou quebrar paradigmas quando atribuiu um papel passivo a uma personagem masculina.

O quinto capítulo narra o ápice da história. É o momento mais marcante e comovente, onde o leitor se depara com o efeito de estranhamento, onde procura voltar na leitura para ver se deixou de ler algo, então passa a rever as suas próprias ideologias. Como afirma Eco:

O efeito de estranhamento ocorre *desautomatizando*-se a linguagem: a linguagem habituou-nos a representar certos fatos segundo determinadas leis de combinação, mediante fórmulas fixas. De repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, emprega as palavras (ou os outros tipos de signos que se vale) de modo diferente, e nossa primeira reação se traduz numa sensação de *expatriamento*, numa quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de “estranheza”, procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também di-

ferentemente os meios de representação e o código a que se referiam (ECO, 2013, p. 69-70).

É nesse capítulo que temos o objeto “mala”, que a princípio representa despedida da mãe, mas ao final representa a própria mãe, a parte dela que permaneceu em casa. Quando Rebeca entrou em casa e viu a mala sobre a cama, cheia de roupas e acessórios, sabia que sua mãe decidira abandoná-los, no seu quarto, que representava o seu mundo, sua segurança, já que tudo estava sendo abalado. Começou a desenhar um barco, que pode representar aquele que pode afastar ou aproximar a mãe da família, porém o desenhava com força, fazendo com que a ponta do lápis se quebrasse a todo momento. Essa ponta também representava os sentimentos de Rebeca, que estão quebrados, esfacelados e a força representa a raiva e ansiedade que sentia naquele momento.

A mãe entrou no quarto, entrou por poucos minutos no mundo da filha, mas não conseguiu encará-la até que a buzina do táxi soou, o som a fez lembrar-se das suas decisões e da mudança pela qual passaria e também atingiu Rebeca que se lembrou que estava prestes a perder sua mãe, então num salto se abraçaram fortemente, um abraço que doeu não só o corpo, mas principalmente a alma. “Rebeca fechou o olho: que troço danado pra doer aquele abraço” (BOJUNGA, 2014, p. 38). Nesse reboiço de sentimentos, Donatelo permanecia dormindo, alheio a tudo o que estava acontecendo naquele lar.

A mãe de súbito largou a filha, a deixou desprotegida de seus braços, da sua presença e correu para a sala, rumo à sua esperada felicidade, porém Rebeca a seguiu e segurou a sua mala, isto é, aprendeu ali, não querendo permitir sua partida. A mãe puxou a mala com força, a mãe queria se livrar daquela situação, a filha puxou mais forte, implorando com os olhos para que aquela que geralmente protege, ama, acolhe, não os abandonasse. À medida que a partida da mãe se

aproximava, a angústia no coração da garota aumentava na mesma proporção em que a mãe se afastava.

O táxi buzinou novamente, o som novamente teve o efeito de acordar as personagens, trazendo-as de volta para o conflito que ocorria. Então a mãe, contradizendo todas as expectativas da sociedade, deixou a mala, entrou no carro e partiu, deixando uma parte dela com a filha, que tanto implorara o seu amor. A mãe apenas disse tchau, o que significava que um dia voltaria, pois o tchau representa um curto espaço de tempo de distanciamento entre as pessoas, diferente do adeus, que dá uma sensação de ser para sempre.

O conto é encerrado com o sexto capítulo que é somente um bilhete deixado por Rebeca para o pai, explicando que havia falhado, mas que ainda tinha esperança, pois a mala havia ficado, parte da mãe ainda estava ali, no quarto do pai. O bilhete demonstra que Rebeca estava envergonhada por não ter êxito na sua missão de não permitir a partida da mãe, então evitou o seu olhar.

Conclusão

O conto analisado retrata a fase feminista no Brasil, pois há questionamento dos papéis sociais desenvolvidos tradicionalmente por homens e por mulheres. O termo “feminista” remete às ações políticas e sociológicas, sendo associada às lutas de igualdade entre homens e mulheres. A autora se mostra consciente de seu papel na sociedade, pois projetou na voz do narrador ou das personagens uma postura de embate diante de tudo que acontecia a seu redor, pois a década de 1970 ainda estava sob o poder da ditadura militar, onde a criança e a mulher eram discriminadas, porém Bojunga as exaltava, de modo que tinham voz e vez.

No decorrer do conto, pudemos perceber que os pais tratavam Rebeca como uma pessoa adulta, madura, cheia de experiências para poder aconselhar e eles sim foram apresen-

tados de forma fragilizada, sensíveis, pois são eles que cometem erros, são individualistas e não se preocuparam com os sentimentos da menina. Enquanto ambos buscaram o “ombro amigo” da filha, não se sensibilizaram em perceber o quanto ela estava sofrendo com toda a situação, o quanto lutou sozinha para manter a família unida e o quanto se sentiu frustrada diante da derrota de não ter alcançado seu objetivo.

O conto *Tchau* retrata o desmoronamento da típica família burguesa ao expor a traição, em especial por parte da mulher, e a separação, como também a transmissão do papel principal da casa para a filha, que geralmente permanecia intrinsecamente nas mãos do pai ou do filho “homem”.

A humanização marca essa obra desde a escolha da capa até a última linha do livro. Os sentimentos são aflorados, a autora consegue fazer com que as personagens de fato vivam as emoções descritas, levando o leitor a também senti-las de maneira muito real, levando-os à reflexão e à ações presentes ou futuras. Cada circunstância carrega um sentimento diferente tanto de quem vivencia a narrativa tanto de quem a lê. A humanização marca as falas, os ambientes, os objetos, os olhares, pois tudo no conto exala sensações e sentimentos dos mais variados tipos, podendo ser esses sentimentos bons como de alegria, euforia, felicidade, ou de tristeza, angústia e solidão. Nessa obra, Lygia Bojunga consegue expor a alma não só das personagens, mas de todos os seres humanos que de alguma forma foram abandonados.

A literatura cria no homem a fantasia, a capacidade de sonhar, de ter devaneios e isso muitas vezes é retratado diante do cotidiano, do mundo que circunda o indivíduo, refletindo o momento histórico em que está vivendo, sendo assim se torna próxima, pois o coloca num ambiente já familiar e seguro. Segundo Candido (1972), num artigo para a revista *Ciência e Cultura*,

a fantasia quase nunca é *pura*. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre a fantasia e a realidade, que pode servir de entrada para pensar na função da literatura (CANDIDO, 1972, p. 83).

Observando a última frase do autor, passamos a pensar que a função da literatura é libertar o ser humano, fazê-lo ir mais além, permitir que se torne um ser humano reflexivo, pensante, dono de suas próprias decisões e acima de tudo mais humano, mais compreensivo, melhor, e o conto "Tchau" permite tais reflexões, permite que o leitor pare por um determinado tempo e reflita sobre as suas atitudes e modo de ver e viver o mundo.

Referências

BOJUNGA, Lygia. Tchau. 19. ed. Casa Lygia Bojunga: Rio de Janeiro, 2014.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

ECO, Umberto. A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PINHEIRO, Alexandra Santos. Ser mulher e ser menina: uma análise do conto "Tchau", de Lygia Bojunga Nunes. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 — Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008. Disponível em: <<http://www.fazendogenero.ufsc.br>>. Acesso em: 16 jun. de 2015.

SILVA, Andreia Cristina da. Análise semiótica do conto "Tchau" de Lygia Bojunga Nunes. Diálogos Pertinentes. Revista Científica de Letras. Franca, SP, v. 4, n. 4, p. 47-57, jan./dez. 2008.

[Recebido: 11 set. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

A IMAGINAÇÃO É MAIS IMPORTANTE QUE O SABER: AS RASURAS DE UMA POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA

José Rosa dos Santos Júnior¹

Lígia Guimarães Telles²

Resumo: O presente artigo objetiva elucidar como a poética de Manoel de Barros, ora ratifica e, ora retifica a noção de escrita autobiográfica apregoada, principalmente, por Lejeune (2008). Acreditamos que as reminiscências de uma infância vivida no Pantanal, mas ressignificada pelos ditames da imaginação criativa, ocupam um lugar de destaque no processo autoral e criativo de Manoel de Barros e isso, de certa forma, permite-nos classificar sua produção como autobiográfica. Por outro lado, ao deflagrar suas “memórias inventadas”, — fragmentárias e desbotadas pelo trabalho do tempo — no bojo de sua escrita criativa, Manoel de Barros rompe, rasura e problematiza o postulado do “pacto autobiográfico”. Tal problemática se converte na tônica dos escritos que se seguem. *Palavras-Chaves:* Autobiografia. Manoel de Barros. Memória. Poesia.

¹ Graduado em Letras (2007) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (2011) pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Substituto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XX, Brumado. Endereço eletrônico: juliteratta@gmail.com.

² Orientadora. Possui graduação em Licenciatura em Letras Vernáculas com Alemão pela Universidade Federal da Bahia (1970), graduação em Bacharelado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (1975), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1979) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (2000). Atualmente é Professor Associado IV da Universidade Federal da Bahia. Endereço eletrônico: ligiatelles@terra.com.br.

IMAGINATION IS MORE IMPORTANT THAT THE KNOW: ERASURES OF A POETIC AUTOBIOGRAPHICAL

Abstract: This article aims to elucidate how the poetics of Manoel de Barros, now ratified, and now rectifies the notion of autobiographical writing touted mainly by Lejeune (2008). We believe the reminiscences of a childhood lived in the Pantanal, but re-signified by the dictates of creative imagination, occupy a prominent place in authorial and creative process of Manoel de Barros and this, in a way, allows us to classify their production as autobiographical. On the other hand, to trigger their “invented memories,” — fragmentary and faded by the time work — in the midst of his creative writing, Manoel de Barros breaks, erasure and questions the postulate of “autobiographical pact”. Such a problem becomes the keynote of the writings that follow.

Keywords: Autobiography. Manoel de Barros. Memory. Poetry.

Os deslimites da palavra

Explicação desnecessária

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoieiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir — e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoieiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O

resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoero voou fora da asa (BARROS, 2010, p. 305).

Percebemos, por meio de uma explicação desnecessária, o relato de uma forte enchente no pantanal de Corumbá, lá pelos idos de 1922. O poeta rasura a ideia de um relato factual, verídico ao inserir um discurso próprio da poesia, da imaginação criativa. E assim o faz em toda sua obra poética: há uma sabotagem deliberada das estruturas convencionais do texto regido pela lógica unívoca e uníssona, em valorização da imaginação imperiosa. No entanto, é perceptível que o poeta lança mão de dados e acontecimentos exteriores ao texto literário, ainda que tais acontecimentos sejam remodelados e subjugados pelos ditames dos climas afetivos próprios da poesia.

Nas entrelinhas do poema, se fazem presentes indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do poeta. Aí, os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. Souza (2011) nos diz que o importante, nessa relação, é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. E continua:

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical [...], não é prudente checar, no caso de biografias e autobiografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento — se ele é recriado na ficção — desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos [...]. O próprio acontecimento vivido pelo autor — ou o lembrado, imaginado — é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção (SOUZA, 2011, p. 21).

Por esse ponto de vista, uma das formas de se entender a obra literária é observá-la como consequência de uma combinação das distintas cadeias com as quais ela nutre con-

tato. Isso leva Antonio Candido (2000) a ponderar que o ajuizamento estético de uma escrita literária não desconhece os fatores exteriores à literatura, pois estes igualmente a influenciam — sendo eles a realidade humana, psíquica e social do escritor —, o que autentica a conceito de que a “literatura está profunda e inequivocadamente enraizada na realidade e na vida humanas”³ (VILLANUEVA, 1991, p. 97).

Ulterior questão que entra em pauta, para debate nos círculos literários, é a procura pela autoridade, dentro do código de escrita literária, de obras que circundavam na fronteira do que eram apreciados como os grandes gêneros. Escritos que antes se encontravam relegados a rotulagens que os reduziam a meros testemunhos subjetivos, como escritas memorialísticas, diários e autobiografias, são presentemente reanalisados na busca de identificadores que possam qualificá-los como criações literárias, o que os faria suplantar sua importância exclusivamente referencial e empírica.

De acordo com Eneida Leal Cunha (1979), em sua dissertação de mestrado, defendida no Instituto de Letras da UFBA, intitulada *A Diacronia das subjetividades: a convergência do autobiográfico e do ficcional*, as convergências dominantes se corroboram no conceituar-se a obra autobiográfica como uma forma narrativa fundamentalmente documental e, por sua natureza e função, assinalada pela extrema adesão ao seu referencial, o que significa a ênfase exacerbada na memória e a inviabilidade da presença do ficcional. A autora ainda assevera que deflagrar a natureza ficcional da obra autobiográfica implica em admitir a extensão do investimento individual na criação literária e, em paralelo, o *quantum* de ficção existe na noção de si mesmo, eliminando parcialmen-

³ Por outro lado e na contramão do que foi acima afirmado, e consubstanciado nos postulados propostos por Octavio Paz (1998), sabemos todos que, segundo a crítica literária a partir do século XX, a vida não explica a obra nem a obra explica a vida, pois entre uma e outra há uma zona vazia.

te, embora mais do que se deseja, a cômoda distância estabelecida entre literatura e realidade.

Elisabeth Bruss (apud CUNHA 1979, p. 49)⁴ identifica traços funcionais distintivos dos textos autobiográficos, a partir dos quais podem ser estabelecidas três regras que permitiriam determinar o valor autobiográfico de uma obra. São elas:

1ª Regra: Um autobiógrafo assume um papel que é duplo. Ele está na origem do assunto do texto e na origem da estrutura que seu texto apresenta [...] o indivíduo que se revela na organização do texto é supostamente idêntico a um indivíduo ao qual se refere o assunto do texto. 2ª Regra: A informação e os acontecimentos relatados a propósito da autobiografia são tidos como sendo, tendo sido, ou vindo a ser verdadeiros. Considerando as convenções existentes, exige-se que seja tido como verdadeiro aquilo que a autobiografia comunica (por mais difícil que seja a permanência dessa verdade) e que o objeto da comunicação constitua-se das experiências íntimas de um indivíduo ou de situações abertas à observação de um público. Espera-se do público que ele aceite essas informações como verídicas e se exima de verificá-las ou tentar prová-las falsas. 3ª Regra: Espera-se do autobiógrafo que ele creia em suas afirmações.

Tais regras, propostas por Bruss, são reformuladas por Philippe Lejeune (2008) que acreditava na identidade autor-narrador-personagem, na veracidade dos conteúdos veiculados pelo texto autobiográfico que, por sua vez, seria a narração da trajetória existencial de um indivíduo real. Por outro lado, acreditamos que, para o leitor da autobiografia, a exigência prioritária não está na coerência do discurso com o seu referencial, por mais consistente e perturbadora que seja

⁴ A leitura de Elisabeth Bruss se deu, mediada por Eneida Cunha, pela impossibilidade de acesso à obra da autora.

a presença desse fantasma, mas na própria coerência interna, no seu poder de fazer-se real enquanto discurso⁵.

Andrea Regina Fernandes Linhares, também, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Memórias Inventadas: Figurações do Sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros* (2006) nos diz que é necessário estabelecer critérios norteadores e estruturais que circunscrevam dentro de um paradigma reconhecível, as escritas que recebem o rótulo de autobiográficas.

Linhares acredita que a ascensão de tais escrituras à categoria de literatura trouxe à tona uma outra problemática: a impossibilidade de ajuste desses escritos dentro dos gêneros já canônicos, na medida em que eles pareciam comprometer o critério de ficção que origina a literatura. Foi construída, então, uma categorização conveniente para designá-los, sendo adotada a alcunha de escrita autobiográfica para dar conta de tais textos, e que, se ainda não largamente difundida, já se configura como um ponto que origina ensaios e debates nos meios acadêmicos.

Entre os estudiosos que se voltaram para tal empreendimento, o francês Philippe Lejeune estipula características formais que, segundo ele, presidiriam e caracterizariam a escrita autobiográfica: esta seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Desdobrando essa definição, surgem quatro subitens:

⁵ Acreditamos que o que determina a noção de verdade, para o leitor, não é o confronto extrínseco com a trajetória existencial do sujeito que aqui se supõe identificado, mas a coerência das ações que constituem o próprio texto. A integridade que se cobra da narrativa autobiográfica é muito menos moral que estrutural. O que dela se exige é que seja verossímil.

- I. Uma forma de linguagem: a) narração b) em prosa;
- II. Um tema: a vida individual, a história de uma personalidade;
- III. A situação do autor: identidade do autor enquanto pessoa real como narrador do discurso;
- IV. A posição do narrador: a) identificação do mesmo com o personagem principal b) perspectiva retrospectiva do relato.

Lejeune mantém os pontos fortes de distinção, da autobiografia, na identidade autor-narrador-personagem e na veracidade do discurso. O teórico tenta recortar o espaço da autobiografia isolando-a e distinguindo-a da biografia e das narrativas ficcionais que ele denomina de romance pessoal. Por outro lado, Lejeune propõe a distinção da autobiografia a partir de elementos externos ao texto, e o estabelecimento do “pacto autobiográfico”, que corresponde ao estabelecimento explícito do autor sobre a natureza autobiográfica da obra, seja por meio do título, de um preâmbulo ou nota final, ou ainda através de declarações posteriores à publicação do texto⁶.

Ressaltamos, aqui, que Lejeune acercou-se da questão de um ponto de vista linguístico e formal. O autor indica que as normas são explícitas, rigorosas, fixas e conhecidas de comum ajuste em tão alto grau pelo leitor quão pelo autor. A autobiografia não permite níveis, é tudo ou coisa nenhuma. A autobiografia, de acordo com o crítico, é, ao mesmo tempo, uma pessoa real e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece essa pessoa real, o autor se define como

⁶ Eneida Leal Cunha (1979) nos diz que a solução proposta através do “pacto” não pode deixar de ser vista como uma confissão de impotência ante o incômodo parentesco entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional. Mesmo porque, levando às últimas consequências a sua dilemática busca de uma diferencial, acaba por admitir não ser o “pacto autobiográfico” condição suficiente para assegurar a veracidade autobiográfica, propondo, como último recurso, o conhecimento, através de outras fontes, da vida do autor.

aquele que está apto a produzir este discurso. Portanto, a percepção do autor, pelo leitor, nasce, então, a partir do discurso produzido. Observemos:

Escrevo o idioleto manelês arcaico* (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade — uso bosta). Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas a vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

* Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estomago. Celeuma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés (BARROS, 2010, p. 338).

O eu-lírico utiliza o senso de humor e a ironia ao criar o idioleto manelês, dialeto dos idiotas, e ao instaurar como principais interlocutores as moscas e as paredes. Tais interlocutores se justificam se pensarmos que as pessoas não-idiotas não teriam a sensibilidade de compreender um circuito discursivo onde as significâncias estivessem atrapalhadas pela inversão da ordem convencional dos signos.

A higiene, contraditoriamente, se constitui na ação simbólica de “limpar” a solenidade das palavras com bosta. Aqui, nos cabe dizer, que a palavra poética do idioleto é nutrida dos dejetos, das coisas ínfimas e abjetas da sociedade contemporânea como se o estado lírico só fosse possível por meio da transgressão e estraçalhamento da ordem racional pré-estabelecida. É o próprio “eu-lírico-idiota” que afirma, ironicamente, que só utiliza o cérebro, órgão geralmente ligado à racionalidade, para reafirmar que é um tolo. É uma troca de sinais, é um menos que se quer mais: somente a

tolice é capaz de dotá-lo para a prática, a disposição anímica e o clima afetivo da poesia.

No esclarecimento-poema, o eu-lírico amplia a noção acerca do que seria falar em arcaico: desconvenção, subverter, instaurar uma outra relação fonética e, assim, criar um dialeto próprio e estilisticamente idiossincrático como um dos meios de recuperar um passado que ecoa e que produz ressonâncias reelaboradas pela imaginação criativa.

O poema encena, ainda, uma das questões centrais da autobiografia: a marca da autoria, por meio do nome. O eu-lírico diz escrever em um “idioleto manoielês”, que remete diretamente à pessoa do poeta Manoel de Barros. Outra problemática, recorrente nos estudos autobiográficos, se dá nas reverberações da memória na escritura literária. Vemos que o eu-lírico, no poema em questão, recorre a essas memórias as quais ele denomina de “fósseis”, para corroborar o que está sendo dito, como se a escrita de si só fosse possível por meio do desenterrar, do ressurgir de lembranças guardadas de “retravés”.

Evelina Hoisel em *Figurações da Memória: Ficções de Silvano Santiago* (2011) define, baseada em Silvano Santiago, a memória enquanto “máquina de arquivamento” e a literatura como memória e possibilidade de registro de uma multiplicidade de versões da história individual e coletiva. A autora, em outras reflexões, acerca do biográfico em Castro Alves, ainda, nos diz:

O escritor deixa seus rastros (as marcas que traçam o seu estilo) no significante-texto. A escritura literária é, então, por excelência, vida grafada dramaticamente no palco da linguagem. Experimentação agônica, e até trágica, dos limites do sujeito e da linguagem, a escritura literária se apropria dos referenciais, reencenando-os no ato da produção, fazendo-os aparecer na opacidade do desempenho linguístico de cada palavra. A escritura representa, portanto, um pacto biográfico, ou autobiográfico, independente de explicitar

os vínculos que afirmam a identidade entre autor-narrador-personagem, como quer Philippe Lejeune, em seu consagrado livro *O pacto autobiográfico* (HOISEL, 2011, p. 11).

Amparados, ainda, na trama teórica tecida por Evelina Hoisel podemos afirmar que ampliando os limites desse pacto autobiográfico e procurando recuperá-lo pela sua fecundidade enquanto expressão terminológica, ele sustenta a produção da escrita literária e da leitura poética, e prescinde de qualquer identidade aparente — como a do nome próprio — entre autor, narrador e personagem. Essa identidade se estabelece a partir de um vínculo subjacente à produção dos signos que articulam a escrita e autentica uma relação inseparável entre o sujeito e a linguagem, o sujeito e a palavra: ou seja, o sujeito tornado signo.

Na tessitura do livro *Memórias Inventadas* (BARROS, 2008) e de toda obra poética de Manoel de Barros, pode-se encontrar plasmada a maioria dos parâmetros estabelecidos por Lejeune para a delimitação da escrita autobiográfica; contudo, Barros rompe com o princípio da presidência da prosa como forma e elege a prosa poética como meio expressivo. Ao fazê-lo, trilha um caminho já percorrido por outros autores, que, através da prática, redimensionam conceitos teóricos.

Evocamos, para subsidiar nossa pesquisa, os pressupostos teóricos postulados por Leonor Arfuch (2010), pois, como a autora, acreditamos que toda biografia e autobiografia são mais que um relato objetivo, uma construção discursiva, mais que uma identidade essencialista, uma “identidade narrativa”⁷, e mais que um olhar afastado do outro e do eu, é

⁷ Ao encontro dessa afirmativa, Luciene Azevedo, na disciplina “Crítica e Poéticas Modernas e Contemporâneas”, ministrada no semestre 2012.2, (PpgLitCult, UFBA) nos diz: “não existe o núcleo duro do real. A realidade é um construto da linguagem, a realidade é narratividade”.

o encontro de muitas vozes, dialogicamente construído, como podemos notar no poema que se segue:

Fontes

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência das coisas de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles fazem da ignorância. Sempre eles sabem tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero — o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza. Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras — sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus colaboradores destas memórias inventadas e doadores de suas fontes (BARROS, 2008, p. 127).

O poema supracitado dá testemunho das três personagens que ajudaram o eu-lírico a compor suas memórias. A criança representa o nascimento, a “virgindade” e a semente das palavras, o começo, a plenitude das possibilidades e, ao mesmo tempo, a falta de senso crítico e a espontaneidade autêntica. Os andarilhos representam, na consubstancialidade do processo criativo, a ignorância, a importância da inventividade do caminhar e do trilhar, em detrimento do chegar e o chegar inesperado sempre marcado pela surpresa.

Os andarilhos e as crianças têm, em comum, a capacidade de romper com a ordem e com a convenção do mundo adulto, racional. São desajustados e poéticos por natureza. Os passarinhos são uma espécie de andarilhos aéreos, representam a liberdade, não tem pouso certo porque podem pousar em qualquer lugar. Os pássaros são autônomos, transcendentais e, junto com as outras duas personagens, oferecem matéria poética ao eu-lírico.

Tais memórias, escritas a várias mãos, compreendem as retentivas da puerícia do poeta na cidade de Corumbá. As lembranças são recriadas nas asas da liberdade criadora. Busca, além de rememorar, atar cenas, retratar o que a reminiscência lhe oferece como matéria do poema. Determinadas cenas de Corumbá reaparecem, através de lembranças pretéritas, ou por meio dos costumes infantis ou de personagens que se impuseram à memória como significativos na vida de então. O princípio selecionador desses tipos já indica a tendência futura, isto é, a convivência com as crianças, com os bêbados, com os loucos, com os vagabundos e com os tipos exóticos, de modo especial, apreciados pelo desprendimento e pela completa gratuidade de tudo.

Arfuch afirma que a vida não é a que a gente viveu, e sim, a que a gente recorda, e como recorda para contá-la. No poema "Fontes", encontrado no livro *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*; podemos notar que o poeta recorda a sua vida para contar a partir de três personagens: a criança, os passarinhos e os andarilhos. Por esse motivo é que podemos assegurar que o espaço biográfico é sempre dialógico, plural, polifônico e transversal por avatares intervinientes com experiências e memórias múltiplas. Assim, não há nada "dado" em uma vida; e, nela, várias histórias e vários sentidos são imagináveis, "armados" em pactos e

identidades narrativas, num trânsito constante entre o reinventado e o vivido⁸.

Essa complementariedade de vozes que se sucedem no poema “Fontes” assegura ao discurso poético, valor e sentidos próprios no conjunto da obra, à medida que a sucessividade e simultaneidade de sujeitos (criança, passarinho e andarilho) intentam superar o vazio entre o eu-lírico e o seu ser feito linguagem, num esforço colaborativo de apreensão e expressão de si mesmo, “numa operação de desarmamento que consiste em se colocar de maneira simples, nua, frontal, tão diretamente quanto possível” (DERRIDA, 2002, p. 48)⁹.

O eu-lírico manóelino é constitutivamente inacabado, fendido a identificações múltiplas, em articulação com o dessemelhante. Neste ser arquitetado, atuam o anseio e as deliberações do social e ele permanece suscetível de autocriação. Nesta constituição da poética de si, se tece a experiência cotidiana, mas igualmente um espetáculo, um efeito de realidade.

Dessa forma, Lejeune assevera, ainda, que o objeto da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e a assinatura. A pessoa que profere o discurso necessita consentir sua identificação no interior do discurso. É no nome próprio que pessoa e discurso se vinculam, antes de se articularem na primeira pessoa. Um contato de identidade é selado na capa do livro. O leitor, no transcorrer da leitura, estabelece analogias. O nome próprio precede ao acontecimento do eu. Leo-

⁸ Por conta dos limites imprecisos entre o biográfico e o ficcional, entre a apresentação e a representação.

⁹ Derrida, no mesmo estudo, aponta para a impossibilidade de nudez total por parte do homem. O autor acredita que o homem nunca está nu, mesmo quando nu; sendo ele o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Derrida nos diz que o homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor e a vergonha. “Esse penhor, essa aposta, esse desejo ou essa promessa de nudez, pode-se duvidar de sua possibilidade” (DERRIDA, 2002, p. 91-92).

nor Arfuch critica a restrição da conjectura de Lejeune, utilizando-se da posição de Bakhtin para assegurar que não há identificação presumível entre autor e narrador, sequer na autobiografia, uma vez que não existe justaposição coincidental entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Pensando sobre a problemática da assinatura, vejamos:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que eu não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular do muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e suas árvores. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores (BARROS, 2008, p. 11).

O ermo, geralmente, é empregado para designar lugares desabitados, plenos de solidão. Esse local longínquo, desabitado pode ser uma referência a um Pantanal/Corumbá calcado no passado e reapropriado pelos ditames da memória. Se na infância, o eu-lírico não podia fazer peraltagens próprias do mundo pueril, hoje ele o faz por meio da escrita

subvertendo a ordem lógica e racional do ser, estar e se perceber no mundo.

A solidão, advinda do lugar, recalcadora das peraltagens, amplificou as percepções do eu-lírico. O fingimento, próprio do poeta como propôs Fernando Pessoa, advém da solidão que, por sua vez, alimenta as correspondências e analogias comungantes. A pedra, elemento relacionado à imobilidade, frieza e dureza, por meio do olhar imaginativo e poético, pode vir a ser um lagarto que simboliza a vida contemplativa e o contato direto com a terra. A lata se transforma em artefato de travessia, de desbravamento e o sabugo, tocado pela aura do fingimento criador do eu-lírico, se transforma em gafanhoto, inseto da abundância e da destruição¹⁰, concomitantemente.

O eu-lírico ainda lembra que cresceu brincando no chão entre formigas, como sendo uma delas. Ora, se a formiga representa o trabalho incessante e a atividade permanente, é bem provável que tenha sido com elas que o poeta aprendeu, simbólica e analogicamente, a engenhosidade do trabalho incansável e perene com a palavra poética. Não se trata de um trabalho aproximativo pelo viés da comparação, mas, antes, pelo prisma da comunhão, como adverte o próprio poema.

Essa comunhão¹¹ só pode ser efetivada através da fala e da dicção da criança que habita em cada um de nós. Trata-

¹⁰Destruição, entendido aqui, como demolição das velhas formas e fórmulas de se pensar e de se fazer poesia, principalmente a poesia moderna radicada na urbe e nas grandes metrópoles.

¹¹Essa comunhão é efetivada, no bojo do poema, por meio das imagens poéticas deslocadas e, não raro, à margem do pensamento logocêntrico. Sobre isto, Octavio Paz (1982, p. 137-138) nos diz: “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz

se, paradoxalmente, das memórias de um adulto, mas que guarda em si a afinidade eletiva própria do mundo infantil. São as raízes criancieiras que o permitem ter uma visão comungante, atravessada e oblíqua das coisas. Tal como a raiz que tem a função de vivificar e tonificar a árvore, o poeta se alimenta e adquire fortaleza e singularidade dada as suas raízes estarem firmadas num tempo distante, mais precisamente na infância.

A relação com a palavra, como pode ser notado no poema, se dá por meio de um clima infantil e de um retorno à infância, período em que nos apossamos de uma determinada categoria de linguagem inaugural. É notória a forma como o poeta brinca com a linguagem, isso porque somente o estado de inocência simbólica é capaz de embaralhar as leis normativas e empobrecedoras que regem a língua, fazendo com que as palavras adquiram novos e vigorosos sentidos por meio de metáforas, analogias e afinidades eletivas.

Notamos que o poema se dá por meio de um processo poético do conhecer, do comunicar-se por infusões, aderências e incrustações. O conhecimento acontece pelo sensível. Somente as crianças, os bichos e as coisas inúteis, prestes à deterioração podem conhecer através do parâmetro proposto, estabelecido pelo poeta. Somente quem experimenta as coisas, sendo-as, pode compreender o mundo. Na relação do poeta com a palavra, nasce a expressão do seu mundo experienciado por ele, como um ser entregue aos objetos.

Ainda no poema “Manoel por Manoel”, que integra o Livro *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), já se mostra autobiográfico a partir do título. O pró-

imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com amagia, a religião e outrastentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. [...] A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem é. A poesia é entrar no ser”.

prio título da obra, a priori, indicia esse caráter autobiográfico que forja uma autenticação do nome próprio do autor/poeta na capa do livro num anseio simbólico de autodesnudamento e de escrita de si — ainda que seja por meio de fragmentos: fragmentos de corpo, de nomes, de vidas — ambos modulados pelas memórias inventadas, como assevera, desde sempre, o poeta.

Ora, o nome próprio não pode ser um gesto antecedente e externo à linguagem, pois que guarda afinidade com o domínio, o impróprio, a apropriação, a desapropriação que tem espaço no próprio corpo da poética, de maneira que o espaço autobiográfico igualmente coloca em jogo a propriedade, já que é o lugar não da verdade, mas de encenar a questão da verdade. A assertiva de que aquele que escreve uma autobiografia necessita instituir, advertir o nome como elemento do pacto autobiográfico já corrobora que há troca e dom na apropriação do nome, e isso não esquiva a certa agressão; é preciso lutar para possuir as honras do nome, e essa luta se trava também nos textos e, talvez, maiormente naqueles que engendram o gesto autobiográfico.

A procura da pureza do nome próprio, de saber precisamente qual o lugar ocupado pelo sujeito que pronuncia o “eu”, concebe a bifurcação dos múltiplos gêneros ditos autobiográficos, a saber: autoficção, romance autobiográfico, autobiografia, sendo que, cada um desses termos incide na concessão de graus de ficcionalidade e de contatos dialógicos entre as formas e os gêneros textuais.

No entanto isso não escamoteia o fato de que, não obstante permaneçamos contratos, ininterruptamente existirá um estado de indecidibilidade na pertença. É um *não-caber das formas*, para valer-se do pensamento de Mikhail Bakhtin, quando faz referência à obra de Dostoiévski, abalizando a impossibilidade da “unidade orgânica” que, para ele motiva o discurso biográfico. Alija-se, de tal modo, a possibilidade de uma “unidade orgânica”, de falar de si mesmo e de dizer a

verdade. Afinal, de acordo com Tezza (2012) o ato de escrever é um evento e não uma reprodução.

Narrativa centrada no sujeito que a institui, concomitantemente ponto de partida e objeto da escritura, a autobiografia parece ser a atualização do “sujeito contemporâneo” no espaço da literatura¹². É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se resguardasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um “gênero” literário peculiar que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.

Por outro lado, é certo que, tanto com o estruturalismo como com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se exclusivamente à escritura. Dentre os estudiosos da conjuntura autoria-obra, um dos mais expoentes é Michel Foucault (1992) que ao debruçar-se sobre a problemática, reconheceu que o espaço deixado pelo autor carecia de preenchimento e propôs a função autor como sua substituta. Roland Barthes, mesmo defendendo a morte de determinada categoria de autoria, reconhece a presença do autor “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1988, p. 66).

Tomemos a autobiografia, no âmbito da poética de Manoel de Barros, como um modo especial e autodefinidor da expressão autorreferencial, que consente, e, em seguida, embaraça — por se tratar de prováveis “acontecimentos” transformados em imagens poéticas, em palavras escritas e em cores acrescentadas pelo olhar do eu-lírico — o projeto de autopresentificação, de apropriação de si próprio no presente anunciado pela linguagem. Vejamos:

¹² Coccia (2012, p. 11) amparada nos postulados de Leo Friedrich, afirma que “a biografia deve seu nascimento ao novo interesse pela individualidade humana como objeto digno de observação, de estudo e de representação”.

Autorretrato

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que não vi a hora.

Isso faz tempo.

Foi na beira de um rio.

Depois eu já morri 14 vezes.

Só falta a última.

Escrevi 14 livros

E deles estou livrado.

São todos repetições do primeiro.

(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).

Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.

Em pensamento e palavras namorei noventa moças, mas pode que nove.

Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.

Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios, um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.

Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento é mentira.

Quero morrer no barranco de um rio: — sem moscas na boca descampada (BARROS, 2010, p. 389-390).

O poema, mais uma vez, utiliza o senso de humor para dar conta da imprecisão temporal em que está imersa as suas memórias. Se a temporalidade é negligenciada, ou não é um dado relevante, o mesmo não acontece com o espaço: o eu-lírico sabe que nasceu na beira de um rio, o mesmo rio que atravessa incisivamente sua obra poética e que sempre reverbera uma ideia de fertilidade, de travessia e de renovação. Outro dado extremamente interessante diz respeito à afirmação de uma morte para cada livro escrito. Por se tratar de mortes simbólicas, isso nos remete à ideia da escrita parricida defendida por Derrida.

No poema, a memória é marcada pela imprecisão. Não há uma certeza do número de árvores plantadas, nem de namoradas, tampouco de desobjetos produzidos pelo poeta. Os desobjetos são bastante significativos por se tratar de

produções contraproducentes: fivela de prender silêncios, alicate cremoso, abridor de amanhecer, etc. Esses desobjetos estão fora da lógica e das engrenagens do mundo moderno capitalista e utilitarista.

Essa memória imprecisa, de acordo com Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), está na contramão da ambição e da pretensão da memória que é exatamente de ser fiel ao passado. A imprecisão ou o esquecimento são vistos como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória. O autor assevera que se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar.

A imagem de alguém morto no barranco de um rio é carregada de força dramática, uma vez que nos remete a imagem de alguém voltando, de acordo com a lógica judaico-cristã, para o lugar de origem: o barro, a natureza. Acreditar e sentir que é parte integrante da natureza faz com que se almeje uma morte no mesmo lugar do nascimento, literal e figuradamente falando.

Ainda, no poema Autorretrato, o modo singular e específico de erguer as imagens faz com que desconfiemos do “projeto” de se autorretratar. O próprio eu-lírico coloca, sob suspeita, os dados apresentados, ao afirmar que “noventa por cento do que escreve é invenção”, de tal modo que somos levados a conceber a escrita autobiográfica manóelina como um preâmbulo incompleto: um princípio sem meio (o domínio da ficção) ou sem conclusão (domínio da história); um projeto literário categoricamente fragmentário, inacabado, incapaz de ser mais do que um “documento” arbitrário.

É certo que a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também “dá notícia”, como o “romance”, “da profunda desorientação de quem vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201). De outro lado, contudo, ela também difunde e

exemplifica a experiência do autor, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a “narração” aconselha e ensina o “ouvinte”. Paradoxalmente, portanto, a autobiografia nascida e legitimada no contexto da modernidade atualiza uma modalidade discursiva, que, segundo Benjamin, estaria retrocedendo para o arcaico. E, se antes, a “narração” explicava a “tradição” e os acontecimentos do ponto de vista da comunidade (função que lhe foi tomada pela imprensa) agora lhe cabe difundir um novo valor paulatinamente construído na/ pela modernidade: não mais a *universitas* e sim o “indivíduo” em sua dimensão única e autônoma.

Assim, torna-se quase impossível acreditar que o autor está morto, posto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Situar o autor no século XXI, isto é, no contexto da cultura midiática, equivale a dizer que “ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem [...]”. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como “um ser de papel” (VIEGAS, 2007, p. 18).

O biográfico parece ter se tornado um “valor fetiche”. O público pode até prescindir de ler a obra, pois a promessa de êxtase emana da própria figura do autor. Segundo Klinger (2012), seria vão não reconhecer que a literatura também participa da lógica da celebridade que domina a mídia audiovisual. Bernardo Carvalho, em um artigo publicado na Revista Piauí (2011), inverte a fórmula de Barthes “a morte do autor” para dizer e lamentar que hoje em dia é a obra que morreu, em favor do autor. A obra morre porque o escritor está mais preocupado em construir sua própria imagem do que sua obra¹³.

Acostumamo-nos a manter a vida, o mundo, a certa distância da literatura, devido a uma espécie de trauma ja-

¹³ O que não ocorre, nem em primeira e nem última instância, em Manoel de Barros. Apesar do caráter autobiográfico de sua obra, os dados empíricos são sempre submetidos ao ritmo e aos ditames da poesia.

mais superado dos primórdios da crítica biográfica e sociológica, embora possamos dizer que, atualmente, o acento predominante da crítica diz respeito a relações contextuais que, muitas vezes, envolvem muito mais as condições de produção do autor do que a obra propriamente dita.

É importante relevar, aqui, que segundo Freud (2000), toda biografia é uma forma de mentira e de hipocrisia, pois, numa tentativa de reconstruir uma história de pesquisa erudita e filológica sobre o gênero biográfico a filologia sempre subestimou uma fonte fundamental para conhecer a história da biografia: os evangelhos.

Há então uma espécie de necessidade teológica de que o evangelho seja uma biografia. No Evangelho de São João, há a epifania de um Deus que diz de si mesmo “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” e se manifesta, em todo o Evangelho, de forma biográfica. Se o caminho é sua existência, por conseguinte, a verdade não poderá ser outra coisa que o relato desta vida. A palavra de Deus que é o mandato soberano, a Lei por excelência mediante a qual se concebeu o mundo, assinala o curso de uma vida que não pode se dar senão sob a configuração de uma biografia.

Na esteira dos pensamentos freudianos, podemos pensar que se o discurso a respeito de Deus é sua biografia, toda biografia não poderá senão ser, em certa medida, uma mitografia. Denegar o valor de verdade de um relato biográfico não significa somente por em dúvida a possibilidade da psicanálise, da política, da literatura. Significa denunciar como embuste, imaginação e dissimulação aquela que foi, por séculos, a forma suprema da lei e do direito.

Coccia, em seu estudo intitulado *O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política*, ampara suas reflexões nas teorias freudianas que perpassam de maneira imperiosa o estudo em questão. É nesse estudo que a autora afirma a impossibilidade de uma verdade biográfica, uma vez que cada vida individual não tolera o fato de ser desvelada, e

se mantém em uma esfera de segredo absoluto: a verdade biográfica seria então epistemologicamente inalcançável. E acrescenta:

O conhecimento de si mesmo, então, não corresponderia a nenhuma perfeição moral; o uso da verdade não é somente declarado impossível: é moralmente indigno [...]. Certamente, a psicanálise parece ser uma consequência direta da impossibilidade de uma verdade biográfica imediata. No entanto, ela é também a tentativa de explicar e de superar a fisiologia desta impossibilidade. Com certeza, isto pressupõe que o que torna possível o desenvolvimento de toda vida espiritual é a vontade de mentira, porque permite estruturar o mundo e interior e modelá-lo de maneira não isomórfica em relação ao exterior. No entanto, a prática psicanalítica não apenas tem de crer na possibilidade de conseguir algum tipo de verdade biográfica, assim como não pode, sobretudo, recusar o valor prático, moral e antes terapêutico da verdade. A terapia psicanalítica, então, não é somente a tentativa de fazer a verdade biográfica algo alcançável ou praticável, mas também a crença no poder salvífico e beatífico da verdade (COCCIA, 2012, p. 9).

Seguindo por essa rota, podemos afirmar que é do mesmo modo manifesto que recusar a probabilidade de exercitar uma verdade biográfica denota negar a possibilidade igualmente de qualquer caráter ficcional desta verdade. Pois, na realidade, quem resiste à possibilidade de alcançar uma verdade a respeito da existência dos homens, rechaça, por conseguinte, toda possibilidade de literatura. Se pensarmos que não é provável uma verdade biográfica, tampouco haverá uma verdade romanesca: “como seria possível pensar em desenvolver caracteres, histórias, se a verdade sobre os caracteres e o destino dos homens não é praticável?” (COCCIA, 2012, p. 10).

Diante dessa problemática, que se ergue no bojo das discussões acerca da biografia, Coccia chega à conclusão de

que o relato biográfico parece ser o centro escondido de todo conhecimento prático, político e literário da nossa cultura. A autora afirma que, pelo menos dentro dos limites da cultura europeia, o *Homo Sapiens* é *sapiens* somente porque é um animal capaz de biografia, ou, em outras palavras, um animal capaz de refletir e conhecer a si mesmo.

Manoel de Barros reflete, acerca de si mesmo, por meio de suas memórias deflagradas em sua escrita criativa. No entanto, Paul de Man (2012) postula o contrassenso de se constituir qualquer princípio de correspondências entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. Para o autor, as autobiografias produzem a ilusão de uma vida como referência. O eu textual assenta um eu ausente, e cobre seu vulto com uma dissimulação que não está vinculada a nenhum pacto referencial.

Isso ocorre, porque mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido e, o que lemos por meio do texto literário, nunca é a vida-ela-mesma, mas um texto. Em Manoel de Barros, a memória grafada conduz à desestabilização do referencial, ao seu destroncamento, assim como aos deslocamentos espaço-temporais. A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais dependente ao exame de veracidade.

Evocando Silviano Santiago (2006), podemos afirmar que esses signos de uma vida, concebidos artisticamente, deslocam o objeto de análise do plano da realidade para o plano da realidade estruturada simbolicamente. Isso acontece, no nosso entender, por conta do “roçar” constante entre a vida e obra e a conseqüente tensão entre o relato que pode ser tido como autobiográfico ou testemunhal, com vistas a uma suposta verdade de vida, e a invenção ficcional. Dessa forma, Santiago (2006) nos diz que tudo passa a se dar no plano da emoção recolhida e da reflexão que se fecundam em escrita, fazendo brotar no interior da mente um duplo imaginário da realidade, que será doravante alimentado pela

placenta da invenção artística até o momento em que tiver de ser posto para fora, e o será, visto que desde sempre reclama autonomia e espaço.

Em Manoel de Barros, a poética memorialística alicerça-se em uma ambiguidade, entre o espaço do ficcional e as referências extratextuais. Esta escrita de si constitui-se como uma poética híbrida, ambivalente, pois tem como referente o poeta, mas não somente como pessoa biográfica, e sim o poeta como personagem construído discursivamente. Trata-se de uma poética associada à criação de subjetividades e que implica, também, uma dramatização onde o sujeito é duplo, ou seja, real e fictício.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vida. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros/iluminuras de Martha Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto. In: *O ru-mor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. *Piauí*, n. 62, nov. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>>.
- COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; PETRY,

Fernando Floriani; WOLFF, Jorge. (Org.). Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias. *Revista de Literatura*, n. 14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

CUNHA, Eneida Leal. *A diacronia das subjetividades: a convergência do autobiográfico e do ficcional*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal da Bahia, 1979.

DE MAN, Paul. Autobiografia como desfiguração. *Sopro 71*. Desterro, maio 2012.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund; ZWEIG, Arnold. *Correspondencia*. [S/L]: Gedisa, 2000.

HOISEL, Evelina. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 7, n. 10. Cascavel: UNIOESTE, 2011.

HOISEL, Evelina. A poesia de Castro Alves: uma construção biográfica? *Revista da Academia de Letras da Bahia*, n. 50. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2011.

KLINGER, Diana. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; PETRY, Fernando Floriani; WOLFF, Jorge. (Org.). Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias. *Revista de Literatura*, n. 14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Sorór Juana Inés de La Cruz: As armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarin, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.

SANTIAGO, Silvano. *A vida como literatura: O Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” — relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado. (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VILLANUEVA, Darío. *El pólen das ideias*. Barcelona: PPU, 1991.

[Recebido: 2 set. 2015 — Aceito: 29 out. 2015]

A MULHER NEGRA NO CONTEXTO DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: A ESCRITA DE SI E A REINVENÇÃO DO SUJEITO NEGRO FEMININO

Douglas Rodrigues De Sousa¹

Resumo: No presente trabalho, empreendemos um estudo de poemas de algumas poetisas negras contemporâneas, demonstrando como essas escritoras se autorrepresentam e de que forma firmam suas identidades no contexto da atual poesia afro-brasileira. Nosso recorte foi dado a partir de publicações dessas autoras nos *Cadernos Negros*, privilegiando um “eu enunciativo” feminino no interior dessas produções.

Palavras-Chave: Escrita de Si. Mulher negra. Poesia.

THE BLACK WOMAN IN THE AFRO-BRAZILIAN LITERARY CONTEXT: ITSELF WRITING AND REINVENTION OF THE BLACK FEMALE SUBJECT

Abstract: In this work, we undertake a reading of contemporary female black poets’s poems, showing how these writers represent themselves, and how their identities have shaped in the context of current African-Brazilian contemporary poetry. Our view was taken over publications of these authors in *Cadernos Negros*, emphasizing a feminine “voice” within these productions.

Keywords: Black woman. Poetry. Writing of myself.

¹ Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), atualmente é doutorando em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília (UnB). Endereço eletrônico: doug.rsousa@gmail.com.

Ressurgir das cinzas

Sou forte, sou guerreira,
Tenho nas veias sangue de ancestrais.
Levo a vida num ritmo de poema-canção,
Mesmo que haja versos assimétricos,
Mesmo que rabisquem, às vezes,
A poesia do meu ser,
Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:
“Nunca me verás caída ao chão.”

[...]

Sou guerreira como Luiza Mahin,
Sou inteligente como Lélia Gonzalez,
Sou entusiasta como Carolina Maria de Jesus,
Sou contemporânea como Firmina dos Reis
Sou herança de tantas outras ancestrais.
E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,
mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,
mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da in-
justiça
mesmo assim tenho este mantra em meu coração:
Nunca me verás caída ao chão.

Os primeiros passos para uma autorrepresentação: o falar de si

O poema em epígrafe, “Ressurgir das cinzas”, da poetisa afro-brasileira Esmeralda Ribeiro, traz uma voz enunciativa feminina que, por meio de uma metáforização de si, transformada em poesia, e das heranças ancestrais, busca suas forças e sentidos para a sua sobrevivência diante dos contextos que lhe são impostos.

Esta “poesia do meu ser” faz com que o sujeito lírico não venha a cair ao chão. Na estrofe seguinte, a voz enunciativa feminina que se expressa no poema revela de onde vem sua força e resistência: das imagens e ancestralidades de figuras negras femininas que tiveram destaque na história negra. Mulheres negras como Luiza Mahin, Lélia Gonzalez,

Carolina Maria de Jesus e Firmina do Reis são heranças e espelhos que a mantém viva e forte.

O quesito memória é logo acionado pela voz lírica, a fim de demonstrar sua ancestralidade, a consciência de si e a formação de seu povo. No caso do poema em tela, “a poesia é a representação do mundo, o imaginário de uma coletividade que precisa afirmar sua história como raça, povo ou nação” (SOUZA, 2006, p. 139).

As figuras negras femininas que produziram literatura afro-brasileira, em diversas épocas na literatura nacional, desde Maria Firmina dos Reis, no século XIX, ou Carolina Maria de Jesus, no século XX, servem como pequena amostra, em um determinado momento histórico, das mãos femininas afrodescendentes que produziram literatura. Essas escritoras figuram como as precursoras da literatura elaborada por mulheres brasileiras descendentes de africanos. É evidente que existem outras, tão importantes como essas, mas o destaque da crítica e dos leitores tornou Maria Firmina do Reis e Carolina de Jesus como referências das letras negras femininas do Brasil. Elas servem de “herança de tantas outras ancestrais”, como anuncia o poema de Esmeralda Ribeiro.

Discutir sobre a mulher negra no contexto da literatura afro-brasileira é percorrer duas vertentes: a primeira, a das próprias mulheres negras que produzem literatura, e ao tempo que assim o fazem se reescrevem na história; e, a segunda, a da representação dessas mulheres na literatura. De todo modo, é entender quem são, o que produzem e como se comportam mediante as relações de gênero e etnicidade que lhes são impostas no contexto dessas produções. Diante de tal abordagem, as relações e discussões de gênero (mulher negra) vêm acompanhadas das questões da raça e da etnicidade, a literatura produzida por elas também passará pelo mesmo campo de discussão.

Dessa forma, ao se pensar num contexto geral da literatura e da participação das mulheres, entende-se, segundo Schmidt e Navarro (2007) que:

a cultura literária constitui parte integrante do campo cultural e seu desenvolvimento foi, até há pouco tempo, regulado e controlado ideologicamente pela hegemonia patriarcal e seus pressupostos sobre diferenças assimétricas e hierárquicas de gênero, o que significa dizer que as mulheres que atuaram, no passado, no campo das letras, ficaram à margem da literatura, esquecidas e silenciadas nas histórias literárias. Nesse sentido, uma visada crítica às culturas literárias nacionais ilumina as conexões entre cultura e poder, entre instituição intelectual e dominação, entre privilégio e exclusão (SCHMIDT; NAVARRO, 2007, p. 85).

Sendo assim, seja para as mulheres negras ou brancas, por muito tempo a literatura, a cultura e as artes no geral foram espaços de exclusão e de negação de sua entrada e participação. Restritas aos espaços domésticos ou religiosos, as mulheres ficaram a olhar de “longe”, enquanto os homens, em sua maioria, teciam as letras das literaturas que circulavam.

Vítimas de uma sociedade patriarcalista e sexista, o sexo feminino teve os seus discursos negados ou rejeitados à inclusão no cânone por muitos anos. No geral, “a negação da legitimidade cultural da mulher, como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação foi, no contexto dessas literaturas, uma realidade que perdurou até, mais ou menos, a década de 1970” (SCHMIDT; NAVARRO, 2007, p. 86). É fato que anterior a 1970 já existia literatura produzida por mulheres em vários países, mas é a partir desse período que Rita Schmidt e Márcia Navarro concebem como sendo o centro das discussões sobre essas literaturas, “quando houve uma verdadeira explosão de investigações centradas na relação entre literatura e mulher” (op. cit).

A década de 1970 do século XX, apontada pelas autoras supracitadas, apresenta-se como sendo o princípio da “explosão” das investigações e discussões em torno das literaturas que tinham as mulheres como vanguardistas. A partir dessa década, igualmente Luiza Lobo (1993) compreende como sendo o período em que se expandiram as literaturas negras propriamente ditas, com produções de homens e mulheres negras conscientes e comprometidos com as causas da negritude.

No que concerne à mulher negra no contexto da literatura brasileira, podemos encontrá-la, bem como o negro no geral, de duas formas: primeiro sendo representada, depois ela mesma se escrevendo e participando dessa literatura. Portanto, temos sua representação e sua autorrepresentação.

Se antes as representações das mulheres negras estavam restritas a descrições como as de Bernardo Guimarães com sua escrava branca, *A Escrava Isaura* (1876); ou a imagem da mulata sensual de Aluísio de Azevedo em *O cortiço* (1890), com sua Rita Baiana e a animalidade e falta de inteligência de Bertoleza; ou em imagens poéticas como em “*Essa negra fulô*” (1958), de Jorge de Lima, em que encontramos uma mulher negra lasciva e pronta aos serviços sexuais do seu senhor, aos poucos essas imagens e estereótipos na literatura nacional foram sendo reinventadas e ressignificadas por meio da produção de afrodescendentes, negros e negras no país que buscaram sua identidade e autoafirmação por meio da literatura.

Na ocasião de escrita de *Raça e cor na literatura brasileira* (1983), David Brookshaw faz uma ampla exposição do quadro das representações do negro no contexto da literatura da época, apontando-as como fortemente estereotipadora do afro-brasileiro. Se é por meio da literatura que elaboramos uma das formas da consciência nacional, como apregoa Bernd (2003), essa imagem do negro já nasce repleta de estigmas negativos e depreciativos. Esses estereótipos, segun-

do Brookshaw (1983), serviram, inclusive, como forma de aprisionamento do negro, criando-lhe uma espécie de desassimilação da sua cultura e legado, levando alguns escritores a rejeitarem o ideal de negritude.

Assim, muitas das imagens representadas da mulher negra na literatura nacional eram, em sua maioria, fundadas nas ideologias racistas e sexistas e, principalmente, com base em seu passado escravo. Essas mulheres eram representadas a partir da imagem da negra vista como:

[...] coisa pau pra toda obra, objeto de compra e venda em razão de sua condição de escrava. Mas é objeto sexual, ama de leite, saco de pancada das sinhazinhas, porque, além de escrava, é mulher. Evidentemente, esta maneira de viver a chamada <<condição feminina>> não se dá fora da condição de classe... e mesmo de cor (GIACOMINI, 1988, p. 87-88, Grifo da autora).

A busca por esta autorrepresentação e a quebra dessas imagens negativas ou comumente circulantes na literatura nacional realiza-se com a tomada de consciência dessas mulheres que se aglutinam em movimentos literários e passam a expressarem seu próprio sujeito poético, com suas dores, lutas, anseios, história e memória. Um sujeito negro feminino capaz de se apresentar, agora por suas próprias mãos e sentidos; aos poucos, essas mulheres foram rompendo com as deturpações e estereótipos literários a elas atribuídas na história e tradição da literatura brasileira.

Essas mulheres negras escritoras:

assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco [...], buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala e um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A *escre* (*vivência*) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada,

mulher e negra (EVARISTO, 2005a, p. 205, grifo da autora).

Esse “assenhoramento da pena” permitiu que mulheres negras brasileiras ao longo desses anos redesenhassem a sua história e reconstruísem um novo perfil de mulher afro-brasileira na literatura, em que elas mesmas, conscientes e baseadas em sua *escrevivência*², fossem aos poucos instalando uma nova ordem aos discursos impostos, uma vez que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos” (FOUCAULT, 1971, p. 02).

Neste sentido, Conceição Evaristo, elaborando um perfil da escrita e do fazer literário negro feminino, diz que este assume para si “o *lugar da escrita*, como direito, assim como se torna o *lugar da vida*” (EVARISTO, 2005a, p. 206, grifo da autora). Isso porque, ambos, lugar da escrita e da vida, devem ser vistos e analisados a partir de suas vozes enunciativas e produtoras, e as afrodescendentes buscaram sua reinserção no quadro das literaturas, por meio da enunciação de uma escrita que passa pelas suas vidas. Com isso,

As alternativas de auto-representação são fundamentais para a participação atuante do afro-brasileiro, uma vez que as práticas econômicas ou culturais “dependem das representações utilizadas pelos indivíduos para darem sentido a seu mundo”. O modo como o indivíduo vê e acredita ser visto e o fato de os grupos se reconhecerem, ou não, nas imagens identi-

² *Escrevivência* é um termo cunhado pela própria Conceição Evaristo, a partir do que a escritora se vale da ideia de que os escritores (as) negros/as escrevem com base nas suas leituras de mundo, não apenas como um simples fazer literário que parte da motivação poética, assim como também um caráter político desta. A palavra surgiu na *Conferência de Escritoras Brasileiras*, em Nova York, em 16 de outubro de 2009, no seguinte contexto do discurso da autora: “A nossa ‘escrevivência’ não pode ser lida como história para ninar os da Casa Grande e sim para acordá-los de seus sonos injustos”.

tárias que lhes são atribuídas serão decisivos para delinear a configuração das suas reivindicações e os papéis sociais que irão requerer para si (SOUZA, 2006, p. 54).

A primeira autorrepresentação buscada nesse novo fazer literário foi a modificação desse discurso hegemônico. Os grupos dos afrodescendentes assumiram o papel e a voz na escritura de sua própria literatura, de modo que “a maioria dos escritores entende que a literatura negra deverá tematizar o resgate da história do negro no Brasil, com vistas a contribuir para a formação de uma auto-imagem[sic] positiva deste” (SOUZA, 2006, p. 110).

Com isso, autoras contemporâneas voltaram-se para a elaboração de suas obras utilizando-se das “circunstâncias do seu meio”, tendo como matéria de criação seus próprios valores, volições, questões identitárias e suas representações diante do mundo. Diríamos, portanto, que o/a negro/a buscou adquirir a capacidade de contestar não somente contra uma matriz étnica branca e dominante que os oprimia, como também contra uma matriz literária em torno de sua representação na literatura.

Essa autorrepresentação, a exemplo, é vista hoje de maneira comum. No cotidiano da literatura afro-brasileira, as mulheres negras são uma das grandes contribuintes, tanto na organização da série dos *Cadernos Negros* (CN), como também publicando em larga escala a cada edição; essas publicações giram em torno tanto da prosa³ como da poesia.

Porém, nem sempre foi assim. No exemplar de número 1, a edição de lançamento dos CN (1978) contou com o núme-

³ Em se tratando dos *Cadernos Negros* o gênero de prosa publicado nas edições é o conto, tendo uma ampla participação de textos de escritoras negras. Porém, o foco que daremos aqui, por se tratar de um trabalho de análise poética, evidentemente, será ao gênero da poesia. O que não significa dizer que essas poetisas não tenham produzido textos em prosa.

ro de oito homens, contra duas mulheres, sendo elas: as poetisas Ângela Lopes Galvão e Célia Aparecida Pereira. Essas duas poetisas, naquela ocasião, foram as únicas a publicarem seus textos poéticos junto aos das figuras masculinas na coletânea dos *Cadernos*, o que significa dizer que ainda, àquela época, as mulheres afro-brasileiras mantinham-se distantes da produção e divulgação da literatura negra, e, em sua maioria, se produziam não publicavam.

Com o passar dos anos o número de publicações dos *CN* aumentou, conseqüentemente, o número de mulheres afrodescendentes foi rompendo e conquistando mais espaço nas páginas dos *Cadernos*. Isso pode ser exemplificado no volume 29, os organizadores da edição, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, no prefácio, fazem a seguinte apresentação:

Quem sabe este volume seja também a consolidação de uma escrita feminina atuante nos *Cadernos*... Às vezes a presença de poemas ou contos de apenas duas mulheres, em uma experiência coletiva, é como uma gota no oceano. Neste volume a musicalidade da poesia tocou os corações de algumas escritoras. O olhar, o ritmo e a estética feminina desta vez estão nos textos de *nove* delas, [...]. Embora os aplausos sejam ainda contidos, já que encontramos neste *Cadernos* versos de vinte homens, valeu. Quem ganhará com a diversidade da escrita feminina seremos todos nós (RIBEIRO; BARBOSA, 2006, p. 16).

É evidente que o número de mulheres negras escritoras que publicam e publicavam nos *Cadernos Negros* já tinha registrado um significativo aumento anterior à edição 29, mas especialmente nessa edição os organizadores chamaram a atenção dos leitores(as) e escritores(as) para o despertar da escrita negra feminina, funcionando de forma a avaliar a participação dessas mulheres e de como elas se inscrevem nesse cenário das letras negras. Logo:

ao assumir sua voz-mulher, as escritoras afro-brasileiras ampliam o significado da escrita feminina

brasileira, revelando uma identidade-mulher que não é mais o “outro” dos discursos. Afirmam uma identidade-mulher-negra que revela que sempre esteve lá, no “lugar do silêncio”, dentro do outro silêncio-mulher-branca, na singularidade e na subjetividade da experiência única de ser mulher negra no Brasil, que, em seus vários aspectos, é contemplada pela criação dos textos literários, enfocando os mais diferentes aspectos, expondo a complexidade que reveste o ser Mulher na sociedade brasileira (ALVES, 2010, p. 186, grifos da autora).

Dessa forma, em edições dos *CN* e de outras editoras brasileiras e mesmo internacionais⁴, essas mulheres negras foram rompendo com os silenciamentos impostos pelo cânone literário e pelo passado colonial escravocrata e firmando paulatinamente o corpo, a escrita, o estilo, a palavra, as leituras, os posicionamentos, os sentidos e os significados da literatura negra brasileira; especialmente as vozes femininas que dela emergem e caminham cada vez mais para uma consolidação literária enquanto escrita, denúncia e autoafirmação do ser mulher e negra no campo da expressão das palavras, demonstrando, pois, “uma vida negra eivada de relações” (ALVES, 2010, p. 185).

Assim, é de mãos negras como as de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus até escritoras da contemporaneidade, que a escrita afro-feminina brasileira vem sendo desenhada nos dias de hoje. Essas escritoras buscam, principalmente, sua autorrepresentação, a desvinculação com os

⁴ De edições publicadas em âmbito internacional em torno da poesia e prosa afro-brasileira, damos destaque as seguintes publicações: ALVES, M. (Ed.) (1995) *Enfim... Nós / Finally... Us: Escritoras Negras Brasileiras Contemporâneas / Contemporary Black Brazilian Women Writers: Dual Brazilian- English Poetry Anthology*. Trad. C. R. Durham. Colorado Springs: Three Continents Press. Original português e também: ALVES, Miriam e LIMA, Maria Helena (Org.). *Women righting — Afro-Brazilian women's short fiction: mulheres escrevendo*. Edição Bilingue. Londres: Mango Publishing, 2005.

discursos hegemônicos e a instauração de uma nova escrita e identidade de si mesmas, agora por suas próprias mãos, pela “*poesia do seu ser*”, parafraseando os versos de Esmeralda Ribeiro.

A propósito da busca e afirmação dessa identidade feminina, por meio da linguagem literária (poesia), adiante elencamos alguns textos que apresentam algumas poetisas negras contemporâneas que vêm produzindo no atual contexto da literatura afro-brasileira e que por meio de suas produções têm conquistado novos espaços e instigado uma revisão de conceitos sobre o sujeito negro feminino brasileiro.

Escritoras negras contemporâneas: em busca da identidade e da autoafirmação

Como podemos acompanhar ao longo do que aqui foi discutido sobre as produções literárias dos afro-brasileiros, a partir da metade do século XX, principalmente a década de 70, foi marcada por uma intensa produção, crítica e divulgação dessa literatura negra. O aglutinar de grupos excluídos e a formação de entidades mais organizadas permitiram com que em maior número houvesse essa circulação e aos poucos a conquista de espaço no cenário literário brasileiro.

Essas produções literárias surgiram revestidas de significados que buscavam recuperar e restabelecer a imagem do afrodescendente no Brasil. Vários estudos de ordem sociológica, antropológica e cultural ganharam destaque nesse período, discutindo e reivindicando uma nova posição aos negros e negras brasileiras. Estes, agora, se autorrepresentavam e se impunham nos palcos das teorias e discussões de diversos âmbitos.

Essa onda de protestos e redesenhamentos do negro brasileiro era acompanhada principalmente do resgate da memória, história e identidade cultural de seus ancestrais e de sua afirmação como descendentes de negros. O mito da

democracia racial era de vez posto abaixo e os brasileiros eram, então, apontados como possuidores de um racismo dissimulado ou, em alguns casos, explícito.

Novas vozes surgem, novas imagens passam a existir, uma poética construída agora sobre as próprias mãos, outra amordaçada, e pelas vozes emudecidas. Textualmente falando, o homem e a mulher negra não temem mais expor-se liricamente, apresentando um sujeito, seja masculino ou feminino, que fala e revela suas origens e descendências. Acerca dessas literaturas:

[...] particularmente, configuram-se tensões que reproduzem tanto a realidade sociocultural enfocada, quanto o modo como se organiza a linguagem. Produzidas num país como o Brasil, que, malgrado o intenso contingente de descendentes de africanos em sua população, nega-se a se ver como negro, as representações imaginárias que a literatura retoma passam pelas ambiguidades características do olhar da nação sobre si mesma (ALVES, 2002, p. 192-193).

Se as contribuições dos negros que, segundo Paul Gilroy (2001), formariam esse imenso *Atlântico Negro* estiveram calcadas exatamente nesse trânsito de informações e culturas dos povos da diáspora, isso, evidentemente, inclui a literatura que veio nesses navios, as tradições orais e os rituais desses homens e mulheres escravizados que aqui desembarcaram.

Essas leituras *afros* do mundo seriam a base e o material primeiro para a formação poética do negro brasileiro, passando a percebê-los "como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual" (GILROY, 2001, p. 40). Dessa forma, não há poética (literatura) afro-brasileira desvinculada de sua história, memória e ritualística africanas, e, adiante, esses elementos somados ao passado escravocrata que tiveram debaixo dos trópicos brasileiros.

Esses e outros elementos foram acionados pelos negros e negras brasileiras como ponto fulcral de seu fazer poético, do devir afrodescendente na literatura. Nesse caso, portanto:

autoneamar-se escritor de literatura negra é embreanhar-se nessa selva de significados, relações e inter-relações, procurando uma outra forma literária. A existência de uma literatura específica se dá através de um conjunto de significados e intenções, símbolos, estéticas e a tradução em arte dessa visão do mundo (ALVES, 2002, p. 235).

É, pois, a partir dessa busca por uma literatura que traduza por meio de símbolos uma “visão do mundo”, nas palavras da poetisa Miriam Alves, que a literatura negra se apresenta como categoria específica de significados e intenções, traduzindo uma visão de/do mundo agora sob as lentes negras. De olho nas especificidades dessa literatura, Eduardo de Assis Duarte chama a atenção para mais um caráter próprio dessa literatura, o *caráter gendrado*, “isto é marcado por uma especificidade de gênero” (DUARTE, 2011, p. 09).

Desse caráter gendrado da literatura afro-brasileira, surgem, pois, as escritoras negras que produziram/produzem sob um olhar além de negro, também feminino. Sendo assim, o caráter da raça soma-se a outro fator de fundamental importância de determinação nesse fazer literário negro feminino, o do gênero.

Duarte (2011) faz a seguinte explanação acerca desse sujeito negro feminino letrado:

[...] o momento presente propicia “e exige” a articulação da etnicidade com o gênero, a partir mesmo de uma compreensão da diferença cultural que os particulariza frente aos padrões hegemônicos, e dos condicionamentos históricos que relegaram ambos os segmentos à submissão, mesmo que em níveis distintos. Assim, uma vez operada tal articulação, abre-se a possibilidade de um suplemento à configuração teó-

rica e histórica da literatura afro-brasileira. E esta operação suplementar aponta justamente para a inclusão das mulheres que, no século XVIII e XIX, vencendo as barreiras impostas às “pessoas de cor” e ainda aquelas derivadas do pertencimento ao “sexo frágil”, lograram atingir a expressão letrada e até publicar (DUARTE, 2011, p. 9, grifos do autor).

Vencendo as barreiras de gênero e da cor, para além dos mitos de “sexo frágil”, mulheres negras se enveredam pela escrita e produzem literatura que manifesta uma lírica própria, capaz de revelar as subjetividades desse segmento social. Se falar em escrita da mulher (escrita feminina) por si só já traduz um significado particular, essa assume outras conotações, bem como as questões aqui discutidas de gênero sobre mulheres brancas e negras, da escrita feminina e negra.

A respeito da escrita das mulheres negras, Miriam Alves concebe esta da seguinte forma:

É de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira (ALVES, 2010, p. 185).

Se é por meio do seu olhar e fala, interrogando e interrogando-se que tece as letras negras femininas, podemos assim afirmar que mulheres afrodescendentes têm uma autorrepresentação manifestada por meio de um duplo devir literário, o negro e o feminino. A propósito desse devir literário, apresentamos aqui a citação/depoimento de uma escritora negra acerca do que representa o ato da escrita consubstanciada à sua etnicidade, a escrita do seu sujeito. Nas

palavras da romancista e poetisa Conceição Evaristo esse ato se dá da seguinte forma:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005a, p. 202).

Dividida entre sensações tais como dor, apaziguamento, vingança, desafio, silêncio e esperança... que num tom elucubrativo a poetisa contemporânea Conceição Evaristo tece considerações sobre a sua *escrevivência*. Escrever para ela é mais que transpor artifícios poéticos e ficcionais ao papel é, principalmente, “um gesto de teimosa esperança”, que se reverbera na senha pela qual ela “acessa o mundo”.

Ainda refletindo no depoimento de Evaristo, esta descreve uma certa dor no processo da escrita, dor que se revela inclusive em tom de vingança, tomando-o como ponto de partida, perguntamo-nos: em que consiste a escrita das mulheres negras brasileiras? Que devir poético e processo identitário essas escritoras traçam na sua escrita? Que pontos peculiares existem na elaboração dessa escrita negra feminina, e de que acesso essa escritora fala? Clarividente que não podemos tomar o discurso da autora como generalizante a todas as escritoras negras brasileiras, mas cabe perscrutar na poética dessas autoras contemporâneas os principais aspectos e motes literários que movem suas escrituras, destacando, sobretudo, os traços da identidade e autoafirmação dessas afrodescendentes.

Selecionamos alguns textos poéticos, de poetisas afro-brasileiras contemporâneas, para demonstrarmos a manifestação de identidades femininas negras nas leituras destes.

Para fazermos essa breve ilustração, elegemos poemas que apresentassem a manifestação de um eu-lírico negro feminino em suas diversas nuances.

A seleção desses textos se deve, especialmente, em decorrência dessa autorrepresentação, da escrita de si, que essas escritoras contemporâneas buscaram percorrer e estabelecer ao longo de suas produções literárias. A categoria feminina de escritores descendentes de africanos assume para si os diferenciais dos demais escritores (homens), por se somar o elemento gênero nessa discussão. Uma vez que, segundo Florentina Souza (2006):

a subjetividade de gênero e etnia resulta, antes, de um trabalho contínuo e cotidiano de reelaboração de modelos, significados e atitudes desenhados e aprendidos no tecido das várias formas de convívio experienciadas pelos sujeitos e pelos grupos (SOUZA, 2006, p. 183).

Por isso, acreditamos ser útil, às nossas análises, ilustrações de textos poéticos de diversas autoras, a fim de estabelecermos um comparativo dessas autoras e de traçarmos um breve painel dessa literatura produzida por mulheres negras no país, de suas subjetividades femininas e do seu trabalho de “reelaboração de modelos”, como aponta Souza (2006) e, por fim, de como elas se autorrepresentam.

Nesse âmbito, o poema de Conceição Evaristo, *Eu-Mulher*, publicado nos *Cadernos Negros* número 13, faz uma descrição não somente dos sujeitos negro-femininos, bem como uma descrição das próprias mulheres. A poetisa, por meio de elementos e apanágios típicos das mulheres, tece uma poética do que é esse *eu-mulher*, como se vê nos versos abaixo:

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas

Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes — agora — o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo (EVARISTO, 1990, p. 30).

Nesse poema, temos a visão do corpo feminino e dos seus significantes, do que o torna enquanto tal. A poetisa elenca elementos como: a produção do leite materno, a menstruação, a capacidade de gerar uma nova vida e a combinação semântica de matriz e motriz, que fazem com que o sujeito lírico se estabeleça como mulher. E, sobretudo, possuidora de características somente suas, como a capacidade de gerar, manifestada por meio dessa *fêmea-matriz*, e em dar continuidade, sendo essa *força-motriz*.

A paulista Miriam Alves se utiliza de outras imagens poéticas a fim de apresentar as lutas e sofrimentos dos povos negros. Nos versos do poema *Eu mulher em luta*, a autora se vale de um eu-lírico feminino que demonstra não só o particular da luta das mulheres negras, bem como de todos os povos dessa etnia. Por meio de uma luta poética, transformada no luto da história negra, o sujeito feminino desse texto expressa seu *enlutamento* pelas mazelas e vicissitudes que os negros tiveram de passar, “aquelas vindas no arrastão atlântico”. Essa *mulher em luta* apresenta uma espécie de

indignação poética pelas lágrimas e silenciamentos dos povos da diáspora.

enluto-me e o poema sai assim
meio mágoa
meio lágrima
meio torto
toda lança

enluto-me por aquelas vindas no arrastão atlântico
enluto-me ao ver dilacerar pele, corpo e mente

eu mulher em luta
combato o ócio de quem não vê
no silêncio das casas os estupro-menina
cotidianamente

[...]

eu mulher em toques no teclado
faço das luzes da tela meu alento
alimento em palavras

o meu desejo pleno de ser
e vou tiquetaqueando retirando das vogais sons
palavras e imagens
tamborilando mensagem vou (ALVES, 2010, p. 122).

A história dos africanos desterritorializados, arrastados pelo Atlântico, como elabora poeticamente Alves nos versos anteriores, dialoga com o poema *Tecendo memórias*, da baiana Elizandra Souza. Através da memória de suas ancestrais, o sujeito lírico desses versos constrói imagens poéticas de exaltação de suas antepassadas como as responsáveis por quem elas hoje são e representa. Os tesouros que o eu-lírico encontra estão calcados nessa história e de quem as gerou, e com uma espécie de mergulho dentro de si, que podemos entender metaforicamente como forma de um retorno às suas origens.

Ouçó as minhas ancestrais:
Cantando, raiar os luares

Dançando, o sagrado costurar
Sorrindo, colher as flores

Retribuo:
Sonhando poesias
 Construindo melodias
 Recitando amanhã

Flutuo na terra, piso no mar
Enfrento serpentes e armadilhas
Mergulho dentro de mim...

Atribuo a você, minhas ancestrais
Quem hoje sou eu, danço seus ritmos meus
Peneiro o deserto, encontro tesouros
Mesmo que besouros rondem meu lar
Pétalas finas e cheirosas
Rosas rubis a quem possa se interessar

Corro e percorro de sapatos vermelhos
Trilhas, trilhos, engrenagens
Roupas arco-íris na vida cinza
Sozinha, ando sempre acompanhada
Ancestral minha que hoje sou eu (SOUZA, 2010, p.
72).

Dialogando com os versos de Elizandra Souza, encontramos na poesia da paulista Claudia Walleska — *Histórico recente*, a identidade negra feminina expressa por uma “negritude deteriorada”, a perda identitária do sujeito negro vitimado pelo ideal do branqueamento e pelo mito da democracia racial. Neste texto poético, Walleska, assim como Elizandra Souza, também faz referência às suas ancestralidades como forma de um encontro consigo e como ponto de afirmação de sua identidade.

Histórico Recente

Negra,
Negritude deteriorada,

Por achar, acomodada,
Que a alma fora lavada
E que a roupa suja
Não mais lhe pertence...

Crê
Que um dia
Alguém
Há de limpá-la.

Pura ilusão!
Por mais que “os de fora”
Se preocupem
Só resolve o problema
Quem está dentro dele.

Ouse questionar
o seu dia a dia
O porquê de as coisas
Serem assim com você
E não com outras etnias...

Quando estiver em dúvida
Em relação ao seu presente
Olhe para trás, lembre de seus ancestrais
E siga em frente (WALLESCA, 2010, p. 36).

A busca pelas suas origens e a constante referência ao seu passado étnico é uma marca constante na produção poética afrodescendente, ao tempo em que isso é feito, esse elemento (referência) da ancestralidade é exaltado e apresentado como forma de orgulho e de afirmação enquanto sujeito negro. A palavra “negra” seguida de uma “negritude deteriorada” evoca um sujeito lírico feminino já distante de si e dispensando sua história e passado, plasmados em imagens como “roupas sujas”, concebe, portanto, esse sujeito, que estas “não mais lhe pertence...”, restando, pois, seguir em frente.

À guisa de discussões ou um encerramento

Na produção contemporânea de escritoras negras brasileiras a imagem do passado e a recorrência às suas ancestrais é uma marca premente e constante. Essas mulheres, como podemos ler nesses poemas, buscam da/na matéria do seu dia a dia as imagens e metáforas figurativas do seu tecido poético, o que nos lembra Octávio Paz (1982, p. 50) quando diz que “O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas”. Essas poéticas (literatura) afro-brasileiras surgem exatamente, como nos dizeres de Paz, dessa comunidade, mitos, memórias, sonhos e paixões dos povos da diáspora africana e de sua constituição enquanto nação. Rompendo cânones e estabelecendo um novo modo poético de se expressarem e falarem de si mesmos.

Sendo assim, acreditamos que não há literatura afro-brasileira desvinculada de uma bandeira política, sem, é claro, ser panfletária. Como podemos ver até aqui, a própria história de estabelecimento dessa literatura no cenário nacional surge a partir de um viés político-social que muitos escritores fizeram parte e até hoje ainda assim se apresentam. É também importante destacar que os temas presentes na literatura afro-brasileira não giram apenas em torno de questões como o racismo, a luta de classe, o processo de desterritorialização e sofrimento a que os povos negros foram e são submetidos; essa literatura é antes de tudo rica em poesia e de elementos da teoria da literatura que a tornam de qualidade e de expressivo valor literário. Outros temas como a literatura infantojuvenil, o erótico, a comédia, o drama, o cômico etc, fazem parte dos enredos poéticos e em prosa dos escritos dessa literatura.

Nesse âmbito, escritoras como Conceição Evaristo, Miriam Alves, Elizandra Souza, Claudia Walleska, dentre outras, têm uma vasta produção literária que vai além de poemas e publicações em séries como os *Cadernos Negros*. Essas auto-

ras, aqui ilustradas, integram o segmento de parte da produção afro-feminina na atualidade. Sobre muitas abordagens na feitura de seus textos elas tecem um segmento de literatura a partir de um sujeito gendrado, ou melhor, de um sujeito *negro-gendrado*.

Podemos então afirmar, de acordo com Salgueiro (2004), que essas poetisas:

Escrevendo da perspectiva “mulher” e “negra”, as escritoras de origem africana, muitas delas oriundas dos movimentos organizados, examinam os indivíduos e suas relações pessoais, como meio de abordagem de questões complexas na sociedade. Através de questões de raça e gênero, presentes no cotidiano de todos nós, atingem a universalidade. Valorizam, acima de tudo, a diferença. Em certos momentos, esta desponta poeticamente através de um otimismo construtivo, que leva ao positivo, ao crescimento, à possibilidade de estruturação de uma sociedade nova e mais justa (SALGUEIRO, 2004, p. 65).

Portanto, como dito anteriormente e corroborado com a citação de Salgueiro (2004), muitas dessas escritoras são oriundas de movimentos organizados e por meio de sua literatura analisam questões complexas da nossa sociedade e, a partir daí, atingem a universalidade por meio de suas expressões literárias. O falar de si, pois, levanta todo um coletivo, o coletivo negro, no caso aqui, em especial, da mulher negra brasileira.

Referências

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil — pensando a existência. *Revista da ABPN*, n.3, v.1, nov.2010-fev. 2011, p. 181-189.

ALVES, Miriam. Cadernos Negros (número 1): estado de alerta no fogo cruzado. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA,

Maria Nazareth Soares (Org.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002, p. 221-240.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Trad. de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro>>. Acesso em: out. 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro>>. Acesso em: out. 2011.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza de Barros; SCHNEIDER, Liane. (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005a.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares: Cultura Afro-Brasileira*, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005b.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NAVARRO, Márcia Hoppe; SCHMIDT, Rita Terezinha. A questão de gênero: ideologia e exclusão. In: *2º Congresso sobre a Mulher, Gênero e Relações de Trabalho*, 2007. Goiânia: Instituto Goiano do Trabalho, 2007. v. 1.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Org.). *Cadernos Negros: três décadas — ensaios, poemas, contos*. São Paulo: Quilombhoje /SEPIR, 2008.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas: estudo de narrativas — Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SOUZA, Elio Ferreira. *Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese (Doutorado em Literatura) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

[Recebido: 1 set. 2015 — Aceito: 29 out. 2015]

ATELIÊS AUTOBIOGRÁFICOS: ESCRITORAS DE ALAGOINHAS E SUAS ESCRIVÊNCIAS

Gislene Alves da Silva¹

Resumo: O texto que ora exponho tem como pretensão apresentar o processo metodológico desenvolvido na pesquisa de mestrado intitulada, *Narrativas autobiográficas de escritoras de Alagoinhas: Processos de (auto)formação e (re)significação*. Este estudo foi desenvolvido na perspectiva da pesquisa-ação e do método (auto)biográfico para a coleta e análise de dados. Para tanto, nos inspiramos, em parte, no projeto desenvolvido pela pesquisadora Christine Delory-Momberger (2006), com os ateliês autobiográficos, que podem ser entendido como um espaço de *formabilidade* onde se “registram a ‘história de vida’ em uma dimensão prospectiva, unindo as três dimensões da temporalidade, e visa a dar as bases para o futuro do sujeito e fazer emergir seu projeto pessoal” (DELORY, 2006, p. 99). Assim, colhemos os escritos autobiográficos, produzidos nos ateliês autobiográficos, das escritoras de Alagoinhas, Luzia Senna e Margarida Souza, que participaram desta pesquisa, bem como fizemos as entrevistas narrativas.

Palavras-Chave: Ateliês autobiográficos. Escrivência. Escritoras de Alagoinhas.

WORKSHOPS AUTOBIOGRAPHICAL: ALAGOINHAS OF WRITERS AND ESCRIVÊNCIAS

Abstract: The text now present intention is to present the methodological process developed at the master's research titled, *autobiographical narratives of writers Alagoinhas: Processes (self) training and (re)signification*. This study was developed from the perspective of action research and the method (auto) bi-

¹ Mestranda em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas. Bolsista Capes. Endereço eletrônico: galves11@hotmail.com.

ographical for data collection and analysis. For this, we were inspired, in part, on the design developed by the researcher Christine Delory-Momberger (2006), with the autobiographical workshops, which can be understood as a formability space where "record the 'life story' in a prospective dimension uniting the three dimensions of temporality, and aims to give the basis for the future of the subject and bring out his personal project "(DELORY, 2006, p. 99). Thus, we reap the autobiographical writings, produced in autobiographical workshops, the writers of Alagoinhas, Luzia Senna and Margarida Souza, who participated in this research as well as did the narrative interviews.
Keywords: Autobiographical workshops. Escrivência. Writers of Alagoinhas.

Considerações preliminares

Nesta pesquisa em desenvolvimento trabalhamos com um pequeno grupo de escritoras para investigar como estas escritoras ressignificam suas histórias de vida, no contato com outras escritoras, na apropriação do seu percurso de vida, promovida pela pesquisa que também foi uma ação no sentido de criação de ambiente que estimulou esta ressignificação.

O dispositivo metodológico adotado nesta pesquisa nos permitiu conhecer a trajetória de vida das escritoras de Alagoinhas, para tanto, nos inspiramos no projeto desenvolvido pela pesquisadora Christine Delory-Momberger (2006) com os ateliês autobiográficos. Deste modo, colhemos os escritos autobiográficos produzidos nos ateliês, assim como as entrevistas narrativas. O trabalho desenvolvido nos ateliês autobiográficos deu embasamento para a construção das escritas de si, onde emergem as histórias de vida de cada escritora.

Por isso pensamos em investigar como as escritoras de Alagoinhas ressignificam as suas histórias de vida a partir das

narrativas autobiográficas que seriam construídas durante o curso *escrevivendo*. Pensamos este curso enquanto atividades conjuntas que poderiam nos servir de alternativas, de arma de combate sociocultural, para promovermos um ambiente de leituras desviantes, descolonizadoras, das escritoras memorialísticas Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, para que pudéssemos, assim, fortalecer o debate para criarmos dispositivos contra a dominação do discurso patriarcal, um essencialismo e operarmos leituras críticas e reflexivas por outra política à favor da vida.

Assim, a nossa intensão, neste curso, foi fazer com que as escritoras de Alagoinhas tomassem maior conhecimento das escritoras Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, mas, ao mesmo tempo, a partir das leituras dos textos delas, refletissem sobre as suas próprias histórias de vida, tomando a direção destas em suas mãos. Assim, nesta pesquisa, investigamos como se deu o processo destes encontros, de um possível empoderamento através destes, e a ressignificação de si, por parte de escritoras de Alagoinhas, através das narrativas autobiográficas construídas também a partir destes encontros.

Deste modo, pensamos em trabalhar com o método biográfico que caminha em duas direções, como instrumento de formação e instrumento de investigação. “A formação se dá na incompletude de cada um, ou seria na capacidade de voltar-se para si, na busca da superação e na orientação e (re) orientação de cada um e na comunhão coletiva com outros” (PEREIRA, 2013, p. 179).

Caminhos traçados

A pesquisa-ação surge nesta pesquisa, com as escritoras de Alagoinhas, como uma tentativa de desativar dispositivos que, de alguma maneira, aprisionam essas mulheres que escrevem. Enquanto agente envolvida na pesquisa-ação, busco mediar o autoestudo destas escritoras, fazendo per-

guntas que as instiguem a pensar/rever seu trajeto, buscando soluções, outras formas de enfrentamento dos aprisionamentos, a partir de algumas perguntas do tipo: Como transformar as nossas marcas em política? Como criamos condições para escrever? Que horas, que momento escrevemos? Como fazemos para escrever? O que escrevemos? Que sentidos atribuímos para a escrita? Que sentidos atribuímos para nós enquanto mulher, com condições financeiras modestas, enquanto mulher negra, nordestina, que escreve?

Na trajetória da pesquisa fica clara a importância desta mediação, de ações desenvolvidas pela Universidade e, nesse sentido, a demanda pelo fortalecimento desta cooperação é fundamental. Também ficou clara a importância de se estudar, considerar os escritos femininos como expressão de uma cultura feminina que entrelaça literatura, vida e resistência, ou seja, a crença de que a literatura é potência.

Por entendermos deste modo, que nos apoiamos, também, no método (auto)biográfico que caminha em duas direções como 'instrumento de investigação' e 'instrumento de formação'. Assim, compreendemos que "o método biográfico constitui uma abordagem que possibilita ir mais longe na investigação e na compreensão dos processos de formação e dos subprocessos que o compõem." (FINGER e NÓVOA, 2011, p. 23).

Maria da Conceição Passeggi (2010, p. 28) relembra que é na Alemanha que a abordagem (auto)biográfica nas Ciências Humanas e Sociais emerge contrapondo os modelos positivistas, porém coube aos sociólogos americanos da Escola de Chicago empregá-lo com uma configuração mais sistemática desenvolvendo estudos sobre "migrantes e a marginalidade".

Os pesquisadores tomam como fonte de investigação as histórias de vida, correspondências e documentos pessoais dos sujeitos da pesquisa, que podem ser convidados a participar do processo de interpretação

dos dados. O avanço dos métodos quantitativos, entre os anos 1940 e 1970, marcou um recuo dessa abordagem, que parecia então irreversível. Após trinta anos de recuo, o retorno do sujeito permite a redescoberta das fontes biográficas e reabilita a orientação hermenêutica, interpretativista, na análise dos dados sociais (PASSEGGI, 2010, p. 28).

É neste mesmo contexto, de renovação do método (auto)biográfico, que os estudos literários, por meio da abordagem dos estudos da cultura, passaram a relacionar a sua investigação com o sócio-político-cultural-subjetivo. Ultrapassando as fronteiras disciplinares, os estudiosos ampliaram seus pontos de interesses e modos de operar com o texto literário e não literário, explorando a relação da literatura com a cultura, desvelando o “espaço autobiográfico” como vetor crítico e de tensionamentos discursivos, por meio do diálogo interdisciplinar com a filosofia, psicologia, história, antropologia, dentre outras áreas do conhecimento.

Os estudos culturais emergem com uma perspectiva plural, possibilitando aos estudos literários o questionamento do modelo canônico, a partir de uma visão de mundo descentrado, operando a partir de múltiplos pontos de vista, abrangendo as literaturas não canônicas, como as das mulheres, negros, índios etc. Assim, pesquisas sobre os grupos minoritários passam a ser desenvolvidas.

A configuração dos estudos culturais sofreu interrupção pelas novas ideias provindas do feminismo. A partir de então, as questões pessoais são tratadas como políticas, ocasionando mudanças significativas do objeto de estudo, inovando o campo teórico e prático dos estudos culturais. “É nesse período que o mercado editorial em vários países do mundo passa a publicar registros pessoais de grupos minoritários (ao menos do ponto de vista de prestígio social), como negros, mulheres, homossexuais, prisioneiros, camponeses e outros” (LACERDA, 2003, p. 40).

Por tanto, nesta abordagem metodológica, é possível contextualizar o lugar de fala de cada um desses sujeitos que narram as suas histórias de vidas. Deste modo, nos propomos estudar tanto cenas literárias produzidas pelas escritoras que elegemos, como seus relatos autobiográficos, cenas de escritas de si construídas pela via da memória, na perspectiva de gênero, através da abordagem da crítica literária e cultural, que certamente considera a crítica biográfica contemporânea, uma vez que o “espaço biográfico” transforma-se em um “vetor analítico crítico da sociedade”, que requer diferentes olhares disciplinares e políticos (ARFUCH, 2012, p. 07).

Optamos por fazer uso da entrevista narrativa juntamente com os ateliês autobiográficos, como um dos meios para a coleta de dados deste estudo. Embora esses métodos de investigação tenham se desenvolvido amplamente nas Ciências Sociais, foi sendo abordado por teóricos de outros campos de conhecimentos, como o cultural e literário, lugar onde esta pesquisa se desenvolve. Vejamos o que Karine Pereira Goss (2011) nos diz sobre o estudo de narrativas como método de pesquisa qualitativa.

O estudo de narrativas na investigação social tem conquistado um amplo espaço dentro das Ciências Sociais nos últimos anos. Embora as narrativas tenham se tornados um método muito difundido sua discussão vai, contudo, muito além do seu emprego como método de investigação. A narrativa como uma forma discursiva de diversos tipos de histórias, foi abordada por teóricos culturais e literários, filósofos da história, psicólogos e antropólogos. O uso de narrativas como forma de expressão, de narrar um fato ou contar uma história está presente em toda experiência humana. O contar história implica a construção de estados intencionais que podem aliviar ou tornar familiares acontecimentos e sentimentos que confrontam a vida cotidiana normal (GOSS, 2011, p. 223-224).

Ao trabalharmos as entrevistas narrativas com escritoras de Alagoínhas percebemos como questões do cotidiano eram passadas despercebidas, quando estas nos dizem que passaram a discutir, nos encontros, assuntos que elas pensavam não ter importância nenhuma e que nem eram vivenciados por elas. Assim, a partir das entrevistas narrativas, percebemos que os acontecimentos que confrontam a vida cotidiana dessas escritoras tornam-se familiares a estas, o que não seria possível no esquema pergunta-resposta, das entrevistas, que é comumente utilizado como instrumento de coletas de dados.

Para Fritz Schutze (2011, p. 212) a entrevista narrativa autobiográfica, a partir de uma "questão narrativa orientada autobiograficamente", se divide em três momentos fundamentais. A saber:

A primeira parte a narrativa autobiográfica inicial. Na medida em que o objeto da narrativa seja efetivamente a história de vida do informante e transcorrendo compreensível de forma que o ouvinte possa segui-la, não deverá ser interrompida pelo pesquisador-entrevistador. [...]

A segunda parte central da entrevista, o pesquisador-entrevistador inicia explorando o potencial narrativo tangencial de fios temáticos narrativos transversais, que foram cortados na fase inicial em fragmentos nos quais o estilo narrativo foi resumido, supondo-se não serem de importância; em fragmentos pouco plausíveis e de uma vaguidade abstrata, por se tratarem de situações dolorosas, estigmatizadoras ou de legitimação problemática para o narrador, bem como em fragmentos nos quais o próprio informante demonstra não ter clareza sobre a situação. [...]

A terceira parte da entrevista narrativa autobiográfica consiste, por um lado, no incentivo à descrição abstrata de situações, de percursos e contextos sistemáticos que se repetem, bem como da respectiva forma de apresentação do informante; por outro, no estímulo às perguntas teóricas do tipo "porque?" e suas

respostas argumentativas. De agora em diante, trata-se de explorar a capacidade de explicação e de abstração do informante como especialista e teórico de seu “eu” (SCHUTZE, 2011, p. 212).

Esses três momentos, da entrevista narrativa autobiográfica, apresentado por Schutze (2011) foram desenvolvidos, em alguma medida, nos ateliês autobiográficos com as escritoras de Alagoinhas, que, como já dissemos, se caracterizaram em uma técnica de coleta de dados feita em parceria com os sujeitos envolvidos. Desta forma, tomando como inspiração o que foi apresentado por Schutze (2011), no primeiro momento dos ateliês que criamos, as escritoras narraram suas histórias de vida com base em um eixo norteador sem serem interrompidas. O segundo momento foi usado para buscar esclarecimentos de fatos lacunares, que não foram bem explorados na narração das escritoras. E depois, em um terceiro momento, fizemos perguntas mais teóricas, buscando o esclarecimento de determinados acontecimentos, fazendo com que a escritora-entrevistada refletisse sobre o fato vivido.

Como nos diz Delory-Momberger (2006), sujeitos se formam a partir da apropriação do seu percurso de vida. A ‘história de vida’ construída pelo viés da narrativa é entendida como uma “ficção verdadeira do sujeito” (DELORY, 2006, p. 98), pois ao enunciá-la, este a toma como verdade e se constrói como sujeito.

Em vista disto, para Delory-Momberger (2006, p. 99) as histórias de vida formam para a “formabilidade”, “para a capacidade de mudança qualitativa, pessoal e profissional, engendrada por uma relação reflexiva com sua ‘história’, considerada como processo de formação”. Esse processo de formação enlaça as três perspectivas da temporalidade, onde a história de vida adquire uma prospecção, o que leva o sujeito a projetar-se percebendo como outro futuro é possível.

Conforme Delory-Momberger (2006), para que o trabalho desenvolvido nos ateliês obtenha êxito é importante que o grupo não ultrapasse de doze pessoas. Desse modo, a cada sessão é preciso que os participantes tenham conhecimento dos objetivos do encontro e tema e o trabalho construído pela pesquisa deveria desenvolver-se em seis etapas.

Os ateliês autobiográficos desenvolvidos nesta pesquisa tem ampla inspiração neste trabalho desenvolvido pela pesquisadora Christine Delory-Momberger (2006). Nos ateliês com as escritoras de Alagoinhas optamos por, a cada encontro, produzir uma escrita autobiográfica, a partir do contato com os textos ficcionais e autobiográficos de outras escritoras subalternizadas, como: Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus. Nos Ateliês trabalhamos com a leitura de trecho do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus, com os poemas *Eu-mulher*, e *Vozes-mulheres* e o conto *Olhos d'água* de Conceição Evaristo.

Desse modo, através dos ateliês autobiográficos que fomentamos, buscamos, como já pontuamos, fazer o estudo das estratégias textuais utilizadas por escritoras subalternas, a exemplo de Carolina de Jesus e Conceição Evaristo, tomando-as como parâmetro de uma escrevivência. Verificamos, portanto, como essas escritoras se ressignificam nesse contexto capitalista, de valores individuais e que solicita uma participação cidadã também na literatura, tendo como objetivo maior, fazermos uma descrição do processo desses encontros entre escritoras, uma teorização sobre a "escrevivência" das escritoras de Alagoinhas, criando condições para que estas, através da ação e reflexão sobre os seus textos, possam não só dizer sobre suas dores, mas ressignificá-las.

Os ateliês autobiográficos

Tanta gente que escreve porque não se inscreveram,
tanta mulher que escreve, porque não está aqui com
a gente? (Margarida Maria de Souza)

Os ateliês autobiográficos intitulei de *Escrevivendo*, o qual foi destinado especificamente a escritoras de Alagoí-nhas e região. Sendo assim, o curso *Escrevivendo/Ateliês* au-tobiográficos teve como objetivo a disseminação da literatu-ra feminina/feminista de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, aproximando-as das mulheres escritoras de Alagoi-nhas e região e observando, neste encontro entre textualida-des femininas, o papel dessas escritoras locais na sua própria formação, a partir do momento em que estas se apropriam da sua trajetória de vida em uma abordagem biográfica.

Além disso, também buscou propiciar o intercâmbio entre a academia e as escritoras de Alagoí-nhas e região, su-plementando leituras da literatura feminina/feminista, pela via do olhar e da vivência destas mulheres escritoras e contri-buir para a luta político-cultural-subjetiva das mulheres, de seus movimentos, contra um capital patriarcal que ne-ga/apaga/recalca, dos sujeitos femininos de direitos, sua fala, literatura, escrita-reescrita, leitura-releitura das ficções soci-ais.

Com isso, pretendíamos considerar o processo e os re-sultados do curso como objeto da nossa pesquisa, intitulada *Narrativas autobiográficas de escritoras de Alagoí-nhas: Pro-cessos de (auto)formação e (re)significação*, que, como o nome sugere, tem como objetivo verificar como as narrativas au-tobiográficas das escritoras de Alagoí-nhas, enquanto construto de (auto)formação dos sujeitos femininos e enquanto produ-ções feitas a partir da leitura de textos de Carolina de Jesus e Conceição Evaristo, criam condições para que estas (re)signifiquem as suas histórias de vida.

O primeiro encontro, nos ateliês, teve como objetivo verificar um primeiro olhar-registro-leitura de si feito por essas mulheres, antes das discussões sobre gênero, subjeti-vidade de mulheres e escrita que os textos teóricos e literá-rios e autobiográficos de Carolina de Jesus e Conceição Eva-risto, deveriam provocar.

No primeiro contato com as escritoras, demos as boas vindas para todas e fizemos uma rápida apresentação, logo em seguida para termos conhecimento das expectativas das escritoras sobre os encontros fizemos a dinâmica da mão, que consistia na seguinte atividade: as escritoras desenhariam a sua mão em uma folha de ofício e em cada dedo colocariam uma palavra para dizer sobre o que elas esperavam do curso. Como as escritoras tiveram dificuldades de escrever uma palavra em cada dedo, escreveram uma frase para cada.

O que podemos observar é que eram muitas as expectativas essas mulheres, em relação ao curso, como, por exemplo, desejos de conhecimento literário, ter conhecimento com clareza, se capacitar para as questões culturais, ter felicidades em participar do curso dentre outros.

Após a dinâmica, foi feita a apresentação da proposta dos Ateliês autobiográficos, explicando como o curso foi estruturado e as três categorias que foram elencadas, para o desenvolvimento das atividades, a saber: a condição socio-cultural, a condição de ser mulher e a condição de ser escritora. Trabalhamos sempre com um texto da escritora Conceição Evaristo e Trechos da Obra *quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus. Após a leitura de cada texto faríamos um momento de conversa sobre os textos lidos, seguido do momento de relatos das histórias de vida das escritoras a partir da categoria trabalhada, complementando com a escrita autobiográfica destas. Os textos produzidos serviriam como objeto da pesquisa do mestrado.

No segundo momento do primeiro encontro fizemos a dinâmica do espelho — conhecendo a si mesmo (Quem sou eu?) para verificarmos a primeira imagem construída pelas escritoras de si. Percebemos a surpresa das escritoras ao verem suas imagens refletidas no espelho dentro da caixa, assim como notamos uma certa dificuldade de falarem sobre o que viram. A primeira escritora então narra o que viu refletido no espelho da seguinte maneira:

Eu vi a figura de uma pessoa alegre, mostra alegria. Alegria porque mostra que tem esperança. Esperança do que o que estamos fazendo seja uma coisa muito boa e que venha beneficiar a gente e a gente possa passar a aprender com outras pessoas. O que eu vi é uma coisa muito boa, eu fiquei surpresa com o que vi, mas gostei (Luzia Senna, Entrevista narrativa, 2014).

A segunda escritora assim se descreve:

Interessante, profunda, sabe o que quer, almeja muito conhecimento essas coisas que vejo e dela deve sair ainda muitas coisas pela força do querer conhecer do querer saber vai sair muita coisa porque é muito forte (Margarida Maria de Souza, Entrevista narrativa, 2014).

Em seguida fizemos a leitura do poema “Eu-mulher” de Conceição Evaristo, acompanhada da roda de conversa sobre o poema e a dinâmica do espelho — conhecendo a si mesmo (Quem sou eu?), sondando o que as escritoras sentiram tendo que falar de si. Essas primeiras discussões deram base para a primeira escrita de si intitulada “quem sou eu” que, logo após sua feitura, foi socializada através também de leitura oral. Finalizamos o encontro com a avaliação com uma palavra chave. Para esse encontro avaliamos a participação e envolvimento de todas durante as atividades.

No segundo encontro tivemos como objetivo observar nas narrativas do outro, suas estratégias discursivas para a representação das suas condições sócio-históricas, no sentido de ativar a autocrítica acerca das nossas narrativas, enquanto sujeito de nossa própria história.

No terceiro ateliê tivemos como objetivo discutirmos sobre a condição de ser mulher, sendo assim, pensar as marcas do corpo do sujeito feminino através das interdições de seus desejos.

No decorrer das atividades sentimos a necessidade de reavaliar o plano do curso e este passou por algumas modifi-

cações do que tinha sido pensado inicialmente, por uma questão de tempo, de quantidade de escritoras inscritas etc. Neste momento do curso percebemos a impossibilidade de separarmos a condição de ser mulher com a condição de ser escritora que seria o tema gerador do próximo encontro, sendo assim, os dois temas foram trabalhados juntos nesses dois últimos encontros.

O quarto e último ateliê tinha como objetivo perceber, através das escritoras estudadas, o lugar situado dessas mulheres e o uso que fazem da sua escrita contra o capital patriarcal que nega/apaga/recalca os sujeitos femininos de direitos, sua fala, literatura e leitura/desleitura das ficções sociais. Com isso, continuar provocando o distanciamento das autoras sobre a sua própria história, criando condições para que estas, através da ação e reflexão sobre os seus textos, pudessem não só dizer sobre suas dores, mas ressignificá-las.

Foi nesta perspectiva, da narrativa de vida como uma dimensão autoformadora, que procuramos trabalhar nos ateliês, pois entendemos que o sujeito é capaz de se formar a partir da apropriação do seu percurso, ou seja, da sua história de vida, uma vez que o que foi vivido, ao ser narrado, torna-se experiência que vai nos ajudar a saber fazer, a tornar-se.

Nesse sentido, a autobiografia das escritoras torna-se um processo de autocrítica que revela tanto o conhecimento das “marcas de um corpo”, como parte de uma realidade coletiva — tematizada, por vezes, em seus poemas, contos, cordéis, entre outros gêneros — quanto a possibilidade de tomada de outras posições.

Deste modo, buscamos avaliar o encontro através da participação, do envolvimento das escritoras e reflexões críticas sobre a condição de ser mulher e as marcas do corpo feminino. Buscamos identificar de que maneira a escrita das escritoras Carolina de Jesus e Conceição Evaristo contribuiu ou não para a autocrítica das escritoras de Alagoinhas. Assim, também buscamos avaliar em que medida o curso con-

tribuiu para a “(auto) formação” destas escritoras alagoi-nhenses, mediante a apropriação de seus percursos de vida, em meio a leituras de textos ficcionais e autobiográficos de outras escritoras subalternizadas.

Portanto, foi esta a perspectiva dos ateliês autobiográficos que procuramos desenvolver como metodologia desta pesquisa realizada com escritoras de Alagoinhas, tendo como método principal, o biográfico, como instrumento de investigação da escrita de si feminina, que tanto traz a marca da diferença cultural, como um terreno fértil para se discutir os processos de singularização, as formas de aprisionamento, bem como de ressignificação, através de uma reflexão sobre si.

Algumas considerações

Com base nas leituras dos textos-vida destas escritoras a partir das categorias estabelecidas que contribuiram para delinear algumas indagações, acompanhamos o percurso que estas fizeram para se tornarem escritoras; o perfil destas escritoras, tendo como arcabouço a escrita narrativa/escrita de si; uma “escrita de si” feminina.

Ao relatarem as suas histórias, as escritoras narram aquilo que lhes marcaram, o que contribuiu para a sua formação/constituição de mulheres escritoras. Assim, refletimos sobre as relações de poder que perpassam os discursos, as condições de vida da escritora Luzia Senna e Margarida Souza, a “vivência do gênero feminino”, as interdições dos seus desejos de estudar, ler, escrever dentre tantas outras interdições que era/é submetida. As marcas discursivas destas mulheres, que de formas diversas sofreram exclusões.

Para compreendermos a relevância do trabalho desenvolvido durante os ateliês trago a fala de Margarida que nos diz da importância deste trabalho conjunto com outras escritoras subalternizadas, visto que, de alguma maneira, a escri-

ta dessas mulheres contribui para a autocrítica das escritoras de Alagoinhas. Fala que nos permite perceber, portanto, resíduos da contribuição do curso para a “(auto)formação” destas escritoras alagoinhenses, mediante a apropriação de seus percursos de vida.

Nelas a gente vê uma história de luta, como eu estava dizendo a Conceição é muito profunda eu me sinto a quem de acompanhar o pensamento, raciocínio dela, eu acho eu sou pequena para acompanhar o raciocínio dela. Então eu não vou dizer que não, eu devo me acomodar porque ela estar além, não, eu tenho que buscar ler mais, eu tenho que ler mais e eu não estou lendo. Então, a gente que quer escrever tem que ler, tem que acompanhar o desenvolvimento delas. Eu me sinto mais próxima à escrita de Carolina, porque Carolina eu acho assim, eu peguei muitas frases delas que eu admirei, pensamento dela, eu admirei o pensamento dela e essa menina [Conceição] ela é mais assim, muito subterfugia, muito subterfugio o pensamento dela e eu ainda não estou na condição de analisar, eu não tenho, eu não vou dizer que eu tenho porque eu não tenho. Eu acho assim muito profundo, assim como ela deve ter outras e outros então para que eu aprenda um pouquinho é necessário que eu tenha que ler escritores e escritoras (Margarida Souza, Entrevista narrativa, 2014).

Neste excerto podemos perceber a importância deste contato, de encontros com estas escritoras para leitura e reflexão das estratégias textuais utilizadas pelas escritoras Carolina de Jesus e Conceição Evaristo, da interpretação de seus textos literários e autobiográficos desencadeados por estes encontros. Como já dissemos, é como se as histórias dessas mulheres, Conceição Evaristo e Carolina de Jesus, narradas nos seus textos literários, convidassem as escritoras de Alagoinhas para acompanhá-las. É importante salientar que esses encontros mexeram com a subjetividade dessas mulheres, a partir do momento que elas se percebem de uma

outra maneira, com novas possibilidades, se reinventando nesse contexto ou reforçando sua força interior.

Margarida Souza e Luzia Senna, ao entrarem em contato, no espaço biográfico, com as escritoras Carolina de Jesus e Conceição Evaristo e com os seus textos-vida, percebem como estas mulheres ousaram escrever e afirmam a vida. Porém, as escritoras de Alagoinhas ao voltarem ao seu passado percebendo e ressignificando o percurso de vida que fizeram, estas vão se percebendo, também, como esta mulher de luta, que mesmo tendo o seu livro queimado junta forças e retoma, mesmo sendo proibida de estudar conclui os estudos já avó, mesmo com cinco filhos pequenos para criar, todos tornam-se universitários, mesmo sem apoio institucional para publicar tem feito as suas obras circularem. E se enfrentaram tudo isto e tantas outras coisas, porque não enfrentarão mais o que tiver de vir? Estas escritoras se percebem, também, como pessoas que são capazes assim como Carolina e Evaristo foram/são.

Ao colocarmos em diálogo, nos ateliês autobiográficos, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus e escritoras de Alagoinhas, fizemos com a intenção de verificar como as escritoras de Alagoinhas em contato com estas outras repensaram suas vidas, mas, também, com o intuito de fortalecer essas mulheres que ousaram escrever, que fizeram da palavra um instrumento de resistência e luta, que não aceitaram o destino predestinado as mulheres. Ao mesmo tempo, no contato com estas escritoras Evaristo e Carolina de Jesus, também lhes enriquecemos ao por em circulação as suas histórias de vida e luta e suas obras literárias, fazendo com que os seus textos-vida sejam conhecidos, lidos e estudados.

Mulheres como a Conceição Evaristo e Carolina de Jesus nos fazem lembrar como é preciso ter um posicionamento político diante da vida. E precisamos refletir sobre o uso que fazemos da nossa escrita, seja ela literária ou acadêmica e como usamos o espaço acadêmico/institucional ao nosso favor e a favor de tantas outras mulheres que aqui não entra-

ram. Ao adentrarmos neste espaço não podemos nos eximir da luta. E lutar é ocupar espaço. O curso, os ateliês, as leituras e reflexões, neste encontro, foram promovendo reverberações também em mim, o sujeito que pesquisa, reflexões sobre o espaço da pesquisa, a instituição literária.

A postura de escritoras como Carolina de Jesus e Conceição Evaristo nos fortalece ao ver como estas ousaram e conseguiram romper, em uma certa medida, com dispositivos que lhes aprisionavam, que negavam a sua voz como escritoras. Mulheres que nos servem como referência e nos mostram como podemos ousar, falar, nos posicionar e que precisamos sempre lutar por uma vida mais digna. Histórias de vidas aqui reunidas, cruzadas que nos servem para refletirmos sobre a nossa própria história.

Referências

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: MARTINS, Anderson Bastos; SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição. (Org). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DELORY-MOMBERGER, Christine. *Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto*. Trad. Maria da Conceição Passegi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passegi. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2006.

GOSS, Karine Pereira. Trajetórias militantes: análise de entrevista narrativas com professores e integrantes do movimento negro. In: WELBER, Wivian; PFAFF, Nicolle. (Org.). *Metodologia da pesquisa qualitativa*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LACERDA, Lilian de. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 38-86.

LACERDA, Lilian Maria de. *Edições (auto)biográficas: uma produção de voz feminina*. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gto4.gto4a6.pdf>.

NÓVOA, António; FINGER, Matthias. (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação*. Natal: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2010.

PEREIRA, Áurea da Silva. *Narrativas de vida de idosos: memórias, tradição oral e letramento*. Salvador: EDUNEB, 2013.

SCHUTZE, Fritz. Pesquisa biográfica e entrevista narrativa. In: WELBER, Wivian; PFAFF, Nicolle (Org.) *Metodologia da pesquisa qualitativa*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

[Recebido: 11 set. 2015 — Aceito: 7 nov. 2015]

CAROLINA MARIA DE JESUS: A MORADA DA PALAVRA

Fernanda Rodrigues de Miranda¹

Resumo: Neste artigo tratamos da escrita autobiográfica de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), destacando os livros *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960); *Casa de Alvenaria* (1961) e *Diário de Bitita* (1986). A escritora inscreve na narrativa uma experiência pautada nos lugares de raça, gênero e classe que desloca o lugar comum do sujeito tradicional do discurso autobiográfico, fazendo emergir uma nova voz na literatura brasileira.

Palavras-Chave: Autobiografia. Carolina Maria de Jesus. Escrita afro-feminina. Literatura periférica.

CAROLINA MARIA DE JESUS: THE WORD HOUSE

Abstract: This article will deal with the autobiographical writing of Carolina Maria de Jesus (1914-1977), highlighting the books *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960); *Casa de Alvenaria* (1961) and *Diário de Bitita* (1986). The writer falls into the narrative an experience guided in places of race, gender and class that displaces the common place of traditional subject of the autobiographical discourse, giving rise to a new voice in Brazilian literature.

Keywords: Autobiography. Black women writing. Carolina Maria de Jesus. Peripheral literature.

Segundo Philippe Lejeune, autor de “O pacto autobiográfico”:

Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das

¹ Doutoranda na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo (DLCV/USP). Endereço eletrônico: fernanda.miranda@usp.br.

classes dominantes. O “silêncio” das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres (LEJEUNE, 2008, p. 113).

No contexto brasileiro, a história deste silêncio foi completamente rasurada pela escrita de Carolina Maria de Jesus, autora do célebre *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). A publicação dos diários dessa grande contadora de histórias de si estabelece uma diferença fulcral ante o sujeito tradicional do discurso autobiográfico, em geral representado em “biografias de figuras notáveis, de heróis fantásticos” (LEVINE & MEIHY, 1994, p. 17).

Carolina Maria de Jesus foi uma mulher negra brasileira, nascida da cidade de Sacramento, no interior de Minas Gerais. Poeta, prosadora, dramaturga, memorialista, compositora, cantora, cronista. Sua mãe, Maria Carolina, nascera sob a Lei do Ventre Livre. Seu avô, um negro cabinda que fora escravo, por ela apedido “Sócrates Africano”, lhe contava histórias vividas no tempo de escravidão. A escravidão negra — base econômica, social e política do Brasil durante séculos — havia sido abolida na letra da lei há exatos vinte e seis anos quando Carolina veio ao mundo. “Em Sacramento chamavam a casa de senzala, mas a escravidão acabara há tanto tempo que ninguém podia falar dela com autoridade” (SANTOS, 2009, p. 11).

Chegou a São Paulo num período em que esta cidade era o destino privilegiado dos migrantes de todo o país, acompanhando uma família que a contratara para doméstica. Porém, nunca conseguiu adaptar-se às regras deste trabalho, considerado por ela semicolonial, e logo abriu mão de tal ocupação. Por fim, tornou-se catadora, função que lhe dava pouquíssimo dinheiro, mas a autonomia de caminhar pelas ruas da cidade: “Dei-me bem catando papel porque estou sempre andando” (JESUS, 1996, p. 84), ela dizia. Esta atividade lhe garantia ainda o suporte da escrita, pois era no descarte que ela recolhia cadernos para escrever.

Leitora voraz desde menina, apreciava os românticos e parnasianos — talvez nem tanto por preferência, mas porque não tenha conhecido outros. Viajou para diversos estados brasileiros e para fora do país para falar de sua obra, e sua obra viaja até hoje por vários países do mundo, em muitas traduções.

Quarto de despejo, seu primeiro livro publicado, significa um marco no mercado editorial nacional: somente nos três primeiros dias após o lançamento foram vendidos dez mil exemplares. Na tarde de autógrafos 600 exemplares. A primeira tiragem, que inicialmente seria de 3.000 livros, passou a 30.000, esgotada em três dias somente em São Paulo. As traduções do *Quarto de despejo* começaram a circular menos de um ano depois de seu lançamento no Brasil, em edições produzidas na Dinamarca, Holanda e Argentina (1961); França, Alemanha — Ocidental e Oriental —, Suécia, Itália, Checoslováquia, Romênia, Inglaterra, Estados Unidos e Japão (1962); Polônia (1963); Hungria (1964); Cuba (1965) e entre 1962 e 1963 na União Soviética. Para a época, um feito. Um grande feito, a propósito, considerando tratar-se de uma autora anônima e estreante, que foi lida por “capitalistas” e “socialistas”, “ocidentais” e “orientais”, “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos”, numa época em que o mundo se dividia em blocos antagônicos.

Um sucesso notável, impactante. Digno de uma figura autêntica, ativa. Carolina, segundo ela própria, exaltava no falar não por exibicionismo, mas porque tinha “voz ostentoréa” (JESUS, 1996, p. 217). A voz — sobretudo a voz — era seu agasalho vital: num dia frio paulistano, escreveu no seu diário: “Hoje estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! Preciso de voz” (JESUS, 1996, p. 152). Seu pedido foi atendido, pois Carolina Maria de Jesus jamais se deixou silenciar.

De tudo que escreveu, por enquanto pouco está publicado — quatro diários: *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1ª ed. 1960); *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-*

favelada (1. ed. 1961) *Diário de Bitita* (1. ed. 1986); e *Meu estranho diário* (1996), um romance: *Pedaços da Fome* (1963); uma coletânea de poemas: *Antologia Pessoal* (1996) e uma compilação de pensamentos intitulada *Provérbios* (1963).

Quando Carolina Maria de Jesus surge na história do país, um pouco antes do início da ditadura militar, torna-se símbolo das contradições do projeto de modernidade nacional. Logo que *Quarto de despejo* é publicado obra e autora são lançadas no mercado de bens simbólicos, que coloca no centro do universo da cultura o discurso de um sujeito que estava à margem da sociedade. O texto de Carolina Maria de Jesus faz emergir então a complexa problemática existente em torno da legitimidade cultural do discurso literário de *autoria marginal*.

Quarto de despejo — diário de uma favelada é, ainda hoje, seu livro de maior visibilidade, tanto em termos editoriais quanto de interesse acadêmico. O título *quarto de despejo* faz referência a uma expressão frequentemente usada pela autora para significar o lugar da população pobre dentro dos projetos de modernização e progresso almejados pela cidade naquele meio século XX: No quarto de despejo jogava-se aquilo que não se queria mais, que não possuía valor algum — os indesejados da metrópole moderna, que chegaram a São Paulo para construir a cidade e depois se tornaram destoaantes da paisagem que o poder público queria exibir².

² O período que abrange as décadas de 1950 e 1960 é comumente apontado, por estudiosos do processo de urbanização de São Paulo, como etapa decisiva na sua trajetória de cidade à metrópole. De acordo com Meyer (1991): "O fato mais marcante e evidente da vida urbana paulistana no período de 1950-1960 é o crescimento. Dado essencial do processo de metropolização, este crescimento assume várias faces, manifestando-se em todos os aspectos da vida metropolitana, tornando-se o atributo preponderante e definidor dos demais. Forma e conteúdo da metrópole são diretamente determinados pelo crescimento. [...] Crescer deixou de ser naquele período um simples adjetivo assumindo feições de destino" (MEYER, 1991, p. 25). A favela

Já o subtítulo, “diário de uma favelada”, traz a inscrição de um ponto de vista mais voltado ao potencial “mercadológico” da obra, que ao definir a autora nesses termos acabou circunscrevendo-a a um lugar fixo de enunciação, antecipando uma categorização que iria acompanhá-la até o fim da vida, pois mesmo quando saiu do espaço da favela permaneceu sendo identificada como “a escritora favelada”.

Com efeito, em 1960, quando o livro de Carolina foi publicado, o campo de onde emergia sua voz — a favela — não fazia parte do imaginário social amplo, como é hoje em dia. Diferente do Rio de Janeiro, na cidade de São Paulo as primeiras favelas estavam surgindo quando *Quarto de Despejo* chegou às livrarias. Para que esta favela, desconhecida, viesse à tona através do discurso inédito de alguém que vivia nela, coube ao editor do livro a tarefa de primeiro torná-la real para o público. A história da publicação do diário de Carolina Maria de Jesus é também a história do seu editor, o jornalista Audálio Dantas, que ficou internacionalmente conhecido à época como o “descobridor da escritora favelada”. A ele deve-se a seleção dos trechos publicados, o prefácio do livro e a preparação da recepção — estrategicamente construída em veículos midiáticos de prestígio no período: o *Jornal Folha da Noite* e a revista *O Cruzeiro*, que durante o tempo que antecedeu o lançamento levou ao público fragmentos escolhidos da obra e aspectos marcantes da história da autora.

do Canindé foi projetada pelo Estado para “abrigar” aqueles que a cidade preferia manter à distância. Situada em terreno público, foi originada por estímulo da própria Prefeitura, que concedeu a área para o assentamento de 99 famílias desalojadas da ocupação de um terreno particular. A Canindé estava literalmente no meio do desenvolvimento e das ideias de progresso efervescentes na década de 1950. Sua origem está ligada às comemorações do IV Centenário da cidade, que teve a construção do Parque do Ibirapuera como um de seus principais marcos. A existência da favela do Canindé foi curta: durou de 1948 a 1961.

A ida de Audálio Dantas à favela do Canindé, ao final de abril de 1958, cumprir uma pauta que ele próprio havia proposto ao jornal *Folha da Noite*, rendeu mais que uma reportagem: em vez de uma matéria sobre a vida numa favela típica de São Paulo³, produziu o primeiro texto que tornava pública a figura da favelada que escrevia, vinculando o nome de Carolina Maria de Jesus ao testemunho legítimo da miséria vivenciada na favela. *Quarto de despejo* começa a surgir para o público em uma reportagem de página inteira publicada em nove de maio de 1958: “O Drama da Favela Escrito por uma Favelada: Carolina Maria de Jesus Faz um Retrato sem Retoque do Mundo Sórdido em que Vive”. A matéria traz descrições do cotidiano na Canindé e índices biográficos de Carolina, destacando a sua singularidade frente aos demais favelados, e, embora afirmando a inegável expressão literária do texto, em consequência imediata da repercussão desta primeira reportagem o desenho do diário publicado vai se engendrando a partir de uma linha discursiva que privilegia exclusivamente os detalhes da experiência favelada, pois enquanto a recepção de Carolina ia paulatinamente sendo construída através de tais reportagens, o jornalista ia trabalhando na edição dos cadernos manuscritos que ela a ele entregara.

Mais de um ano após essa primeira reportagem, em 20 de junho de 1959, Dantas publica uma segunda, dessa vez na revista *O Cruzeiro*, da qual ele tornara-se editor chefe, com o título “Retrato da Favela no Diário de Carolina” e com o subtítulo “A fome fabrica uma escritora”. Na sinopse já se nota a valorização da escrita diarística e a subvalorização da ficcional:

Escreve versos ingênuos, enche cadernos de sonhos. Mas não se limita a sonhar. Não esquece o mundo sórdido que a cerca, a miséria de seus irmãos favelados — a sua própria miséria. Maria Carolina (sic) tem

³ Típica, por estar localizada à margem do rio, em contraponto às favelas do Rio de Janeiro, espaçadas em morros.

em seu barraco uma dezena de cadernos cheios da vida da favela, um diário fiel, sem artifícios, do dia-a-dia de sua comunidade marginal. Há longos anos, ela vem escrevendo a respeito de seu pequeno mundo, fotografando misérias, desencantos e, até, pequenas alegrias (DANTAS, 1959, p. 92- 93).

Os textos de ficção aparecem nesta matéria definidos como escrita de devaneio, funcionando para Carolina simplesmente como possibilidade de fuga de sua realidade adversa. Enfatiza-se a busca empenhada da autora em publicar estes textos, para logo em seguida reafirmar a autenticidade incomparável do texto do diário, cuja força nenhum outro cronista poderia alcançar: “É no diário, porém que se encontra a autêntica Carolina Maria de Jesus, favelada falando da favela” (DANTAS, 1959, p. 93). Após essa segunda reportagem muitas outras se seguiram na imprensa escrita, o que tornava a figura de Carolina Maria de Jesus já conhecida do público quando o livro finalmente foi publicado, mais de um ano depois.

Na edição do livro os manuscritos de Carolina passaram por diversas transformações, incluindo supressões, acréscimos e substituições de termos, expressões e trechos inteiros, que suplantam a simples intenção de viabilizar a coerência textual que o editor Audálio Dantas explica no prefácio do livro. Estas transformações, em resumo, ajudaram a moldar a imagem da “escritora favelada”, cujo discurso deveria estar circunscrito exclusivamente à subalternidade: as supressões ocorridas na edição do texto de Carolina Maria de Jesus corroboraram uma imagem de autora cujos conhecimentos deveriam estar ligados intrinsecamente, e somente, ao contexto social da favela, não podendo, por exemplo, revelar traços de formação humanística ou de pensamento reflexivo. O arranjo da imagem da narradora em um enquadramento colado à imagem da condição de mulher de baixa escolaridade, alguém comum do povo, cujo discurso deveria ser verossímil como algo “legítimo” vindo da favela, acaba

por subtrair a dimensão intelectual que Carolina possuía e exercitava em sua escrita. Em suma, o prefácio de *Quarto de despejo* instaura um dispositivo de leitura que compreende o livro exclusivamente pela ótica do documento porta-voz. A partir deste dispositivo antecipa-se um lugar fixo para a leitura de Carolina Maria de Jesus como a “escritora favelada”. Sua construção textual é deixada de lado, trazendo implicações em sua trajetória como escritora.

A publicação de *Quarto de Despejo* representa uma rara história de ascensão social através das letras, pois em decorrência das vendas do livro, a autora conseguiu mudar-se da favela. No percurso de Carolina, em seu constante caminhar migrante, ela passa um período curto como moradora de uma casa de alvenaria, no bairro de Santana, região de prestígio no período. Essa experiência é narrada em seu segundo diário publicado: *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, em 1961. Dentro dos sentidos que essa mudança representou para a autora, tivesse esse texto uma epígrafe, quicá poderia ser: “*Agora eu falo e sou ouvida. Não sou mais a negra suja da favela*” (JESUS, 1961, p. 17). Porém, nada ali foi simples: a publicação de *Quarto de Despejo* lançou Carolina Maria de Jesus diretamente no mundo dos brancos, da elite paulista. É neste mundo que ela escreve *Casa de Alvenaria* e é este mundo que a recusa.

No entanto, a circulação da escritora com acesso mais livre à cidade a coloca em contato também com pensadores e ativistas negros. Em *Casa de Alvenaria*, a narradora reflete e analisa a problemática dos conflitos raciais, do preconceito racial e da própria ascensão que estava vivendo. O convívio com a elite branca e com a elite negra certamente ampliaria o leque de observação, pois neste livro não encontramos mais as recorrentes manifestações de preconceito da narradora de *Quarto de despejo*. Porém, a *Casa de Alvenaria* de Carolina estava assentada em alicerces frágeis e, por isso mesmo, foi experiência efêmera.

Após a sua rápida passagem pelos holofotes das letras, Carolina Maria de Jesus se dedica a elaborar suas memórias de infância e juventude no campo. *Diário de Bitita* (1986) narra as experiências de Bitita, apelido de infância da autora.

A menina Bitita aprendeu a ler em um colégio espírita chamado Instituto Allan Kardec, posteriormente fechado por influência da igreja e das famílias católicas locais. Lá, Carolina permaneceu por apenas dois anos, únicos em sua formação escolar formal — devido ao *favor* — *nossa mediação quase universal* (SCHWARZ, 2000, p. 16), de uma senhora muito rica, a Dona Maria Leite:

Eu sou francesa. Não tenho culpa da odisséia de vocês; mas eu sou muito rica, auxílio vocês porque tenho dó. Vamos alfabetizá-los para ver o que é que vocês nos revelam: se vão ser tipos sociáveis e tendo conhecimento poderão desviar-se da delinquência e acatar a retidão (JESUS, 1986, p. 123).

O favor da senhora rica fora tomado literalmente como ordem pela mãe de Carolina, que via pouco sentido em enviar a filha à escola. Porém, desagradar a senhora estava fora de questão: “Minha mãe era tímida. E dizia que os negros devem obedecer aos brancos, isto quando os brancos tem sabedoria. Por isso ela devia enviar-me à escola, para não desgostar a dona Maria Leite” (JESUS, 1986, p. 123). Na escola, Carolina ouviu pela primeira vez seu nome próprio:

Eu gosto de ser obedecida. Está ouvindo-me, dona Carolina Maria de Jesus! Fiquei furiosa e respondi com insolência:

— O *meu* nome é Bitita.

— O *teu* nome é Carolina Maria de Jesus.

Era a primeira vez que eu ouvia pronunciar o meu nome.

— Eu não quero este nome, vou trocá-lo por outro.

A professora deu-me umas reguadas na perna, parei de chorar (JESUS, 1986, p. 124, grifo nosso).

Na construção das memórias, como o exemplo acima já adianta, a escritora demarca a diferença entre dois tempos e duas instâncias de sujeito: *Bitita* — menina que afirma com convicção sua existência a partir da afirmação do seu nome; e *Carolina Maria de Jesus* — que passa a existir no texto primeiramente através do ato de nomeação executado pela professora. Além da separação entre a esfera familiar e a escolar a partir do nome, na narrativa de memórias de si, a autora cria, no mesmo movimento, identidade e alteridade: Carolina se “outriza” e seu “outro” é ela mesma.

Organizado em capítulos temáticos, *Diário de Bitita* segue uma progressão temporal que vai da infância rural de Bitita até sua juventude. A construção das memórias exhibe uma Carolina-menina curiosa, esperta e reflexiva. Atenta às disparidades ante os papéis normativos de masculinidade e feminilidade, em um mundo onde os atributos da força, da coragem e da vantagem se restringiam somente aos homens, deseja o agenciamento sobre si mesma, algo que, dentro do universo da menina, só seria possível se ela pudesse transcender ao feminino:

No mato eu vi um homem cortar uma árvore. Fiquei com inveja e decidi ser homem para ter forças. Fui procurar a minha mãe e supliquei-lhe: — Mamãe... eu quero virar homem. Não gosto de ser mulher! Vamos, mamãe! Faça eu virar homem! [...] — Por que é que você quer virar homem?— Quero ter a força que tem o homem. O homem pode cortar uma árvore com um machado. Quero ter a coragem que tem o homem. Ele anda nas matas e não tem medo de cobras. O homem que trabalha ganha mais dinheiro do que uma mulher e fica rico e pode comprar uma casa bonita para morar. [...] Queria plantar lavouras. Queria ser um homem forte e comprar um Ford. Queria ser igual ao José do Patrocínio, que ajudou a libertar os negros e ainda comprou um Ford (JESUS, 1986, p. 94).

O cenário social construído pela memorialística caroliniana é entremeado por agenciamentos ficcionais, como de resto é esperado do exercício memorialístico. Mas, esta realidade textual converge com a situação real do negro no período pós-abolição⁴: “O meu avô era um vulto que saía da senzala alquebrado e desiludido, reconhecendo que havia trabalhado para enriquecer o seu sinhô português” (JESUS, 1986, p. 57). A consciência revoltada ante tal situação de desamparo é posicionada nas memórias desde a infância da menina Bitita, embalada pelas histórias que ouvia de seu avô:

No mês de agosto, quando as noites eram mais quentes, nos agrupávamos ao redor do vovô para ouvi-lo contar os horrores da escravidão. Falava dos Palmares, o famoso quilombo onde os negros procuravam refúgio. O chefe era um negro corajoso de nome Zumbi. Que pretendia libertar os pretos. Houve um decreto: quem matasse o Zumbi ganharia duzentos mil-réis e um título nobre de barão. Mas onde é que já se viu um homem que mata assalariado receber um título de nobreza! [...] Os abolicionistas instigavam os negros a não obedecerem aos sinhôs. Mesmo que eles quisessem fazer um levante estariam sós, não poderiam contar com a cooperação dos seus escravos. Começaram a dar presentes aos escravos. Furavam as orelhas das negrinhas, ofereciam-lhes brincos de ouro com a pretensão de reconquistá-los. Mas já

⁴ A desagregação do regime escravocrata senhorial operou-se, no Brasil, sem que cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumissem encargos especiais, que tivessem por objetivo prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. O liberto viu-se convertido, sumária e abruptamente, em senhor de si mesmo, tornando-se responsável por sua pessoa e por seus dependentes, embora não dispusesse de meios materiais e morais para realizar essa proeza nos quadros de uma economia competitiva (FERNANDES, 1978, p. 15).

eram quase 400 anos de sofrimento (JESUS, 1986, p. 58).

Em *Diário de Bitita*, ficamos sabendo com maiores detalhes da constituição familiar de Carolina Maria de Jesus. Nascida em uma família extensa, sua genealogia é matrifocal⁵: nada se diz da família paterna. Filha de uma relação extraconjugal, as poucas informações sobre seu pai se resumem em destacar o fato de que ele era um “poeta boêmio”, traço que interessava à autora reclamar como herança congênita. A relação com o único irmão, da qual pouco se fala na composição das memórias, aparece mediada pela sensibilidade acerca das hierarquizações advindas do colorismo racial: “Não sei se era ciúme, mas eu notava diferenças nos modos da mãe nos tratar. O meu irmão era o predileto. Eu pensava: ‘Ela trata-o com todo carinho, porque ele é mulato. E eu sou negrinha’” (JESUS, 1986, p. 81). O avô materno de Carolina, Benedito José da Silva, chamado por ela “Sócrates africano”, é uma figura central em suas memórias.

Neste livro, lemos a engenhosidade literária com que Carolina Maria de Jesus desenhou sua trajetória da infância à juventude. A narradora-personagem posiciona os dramas coletivos e os da personagem-narradora de modo a ordenar um passado para Carolina, uma genealogia, um começo, que pudesse diferenciá-la da massa anônima dos que se desgarraram de suas terras de origem para se transformarem nos “migrantes favelados”⁶. Nesse sentido, os procedimentos

⁵ Matrifocalidade é um conceito que qualifica um grupo doméstico centrado na mãe, estando o pai frequentemente ausente ou detendo apenas um papel secundário. O termo não deve ser confundido com matrilinearidade, tão pouco é indicador de uma sociedade matriarcal.

⁶ Historicamente, São Paulo foi o destino de diversas correntes migratórias. Na segunda metade do século XX, a aceleração das atividades industriais atraiu a força de trabalho ociosa ou subocupada das áreas rurais ou semi-rurais. A “locomotiva do Brasil” atraía migrantes de todos os locais do país, e a favela, um fenômeno recente por essa época, tornou-se pauta do debate político. A favela da Canindé, onde Carolina residiu, era povoada principalmente por

fictícios funcionam no texto de modo a construir sentidos para a escritora Carolina Maria de Jesus, mostrando os pesos e medidas de suas escolhas, e como estas foram coerentes. Constroem-se, por exemplo, os elementos que resultaram na trajetória que a levou de Sacramento para a favela do Canindé. Na escrita, ela reelabora este itinerário, organizando um enredo para sua vida. De fato, a promessa que a modernidade da metrópole representava se tornava utopia de liberdade e possibilidade de autonomia individual para Carolina:

[...] A patroa sorria e dizia que tinha encontrado uma idiota que trabalhava quase de graça. Depois do jantar eu saía andando pela cidade, procurando emprego. Eu estava sã. Não havia obstáculo para vedar-me. Indicaram-me uma professora que estava procurando uma criada para vir para São Paulo. Fui procurá-la, ela aceitou-me. Que alegria! Voltei correndo, fui preparar as minhas roupas. Não avisei a patroa que ia sair, ela já havia me despedido. Até que enfim, eu ia conhecer a ínclita cidade de São Paulo! Eu trabalhava cantando, porque todas as pessoas que vão residir na capital do estado de São Paulo rejubilam como se fossem

migrantes que começaram a chegar à “cidade da indústria e do trabalho”. Na transição da década de 1940 para a de 1950 estima-se que 50 mil favelados viviam em sete locais da cidade. Nos anos 1950 a população brasileira rural era 64% em oposição a 36% urbana. Nos anos 1960 era 55% para 45%, na década de 1970 a população rural passou a ser 44% contra 56% da urbana. Para estabelecer uma comparação, o Rio de Janeiro no mesmo período, bem menos industrializada que São Paulo, possuía 200 favelas habitadas por pelo menos 337 mil moradores (MEIHY & LEVINE, 1994, p. 49). Numa fase anterior, entre 1888 e 1928, ocorreu elevado fluxo de imigração europeia para o estado de São Paulo: “Nos quarenta anos que se seguiram à abolição, São Paulo recebeu mais de dois milhões de imigrantes europeus, dos quais quase metade tiveram suas passagens transatlânticas pagas pelo governo do Estado. Esses imigrantes foram levados para São Paulo para trabalhar, e trabalharam. Assim fazendo, sistematicamente substituíram e marginalizaram os trabalhadores afro-brasileiros do Estado, tanto no campo como nas cidades” (ANDREWS, 1998, p. 93).

para o céu. Quando cheguei à capital, gostei da cidade porque São Paulo é o eixo do Brasil. É a espinha dorsal do nosso país. Quantos políticos! Que cidade progressista. São Paulo deve ser o figurino para que este país se transforme num bom Brasil para os brasileiros (JESUS, 1986, p. 202-203).

Há, no livro, o agenciamento de vários discursos sociais para tratar da pobreza, o que confere à obra um estatuto de pluridiscursividade, mas isso apenas aprofunda a sensação de dificuldade em ultrapassar as desigualdades históricas, exposta no plano do conteúdo. De Rui Barbosa ao jornal Estado de São Paulo, lido em voz alta pelo mulato Nogueira aos negros analfabetos, vai se criando um beco sem saída para a personagem (e para seu grupo), um não lugar, posteriormente ocupado pela utopia São Paulo, cujo desfecho é o *Quarto de despejo*. Dessa forma, o leitor entende o lugar utópico projetado na metrópole como a saída possível para Carolina.

Por eu ter tomado muitos remédios, minhas pernas estavam cicatrizando. Comecei a fazer projetos. "Vou ficar boa. Hei de conhecer a cidade de São Paulo. "O povo dizia que era a cidade favo de mel. Em São Paulo tem um bairro que se chama Paraíso. E a cidade de São Paulo é um paraíso para os pobres. É o estado do Brasil que mais tem estradas de ferro (JESUS, 1986, p. 117).

O exercício ficcional, utilizado para construir as memórias de infância, revela o engenho da escritora em sua busca por construir uma gênese, um mito de origem para si mesma, origem que é a escrita. Nós, leitores, passamos a entender que este desejo por tornar-se escritora é tão elementar para sua constituição subjetiva que Carolina constrói a origem da sua relação com a palavra escrita como algo próprio da sua natureza desde a mais tenra infância. Assim, em um episódio de *Diário de Bitita*, a mãe de Carolina leva a menina a um médico espírita, pois sua filha chorava dia e noite, incessantemente. No diagnóstico do médico, que também era vereador muito respeitado em Sacramento, a relação com a pala-

vra é afirmada em tom profético como parte inerente de seu ser, como se lê na passagem abaixo:

Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu (JESUS, 1986, p. 71).

Desse modo, Carolina Maria de Jesus elabora uma explicação metafísica e a posiciona na voz socialmente legitimada de Eurípides Barsanulfo, figura de autoridade na cidade. A revelação de um inevitável destino de poetisa, partindo de um lugar de poder — representado pela fala prestigiada do médico — é uma estratégia reveladora da busca de legitimação da escrita enquanto potência de enunciação, ou seja, para o estatuto de escritora que Carolina Maria de Jesus reivindicava para si. Este estatuto modelava o que Carolina chamava “seu ideal”, mostrando que a experiência da escrita funcionava como código de interação com o mundo:

16 de novembro de 1959: Eu estava ajeitando o baraco quando o senhor Manoel chegou. Que ódio. Eu já disse-lhe, que quero viver só porque tenho muitas obras para concluir. Ele é caçête. Não deixa eu ler. Se Deus me ajudar eu quero dedicar o resto de minha vida a literatura — percebi que vim ao mundo para gostar dos livros e não vim para gostar do homem. O homem tem que viver com a mulher que gosta dele. Ele diz-me que vai receber herança, pensando que vai atrair-me. Eu não tenho ambição pelo dinheiro. Tenho pela arte. Gosto de ver um livro bem encadernado. Um quadro. E um homem que sabe ler (JESUS, 2000, p. 342).

A escrita de Carolina Maria de Jesus representa um momento único e um feito raro na prosa literária brasileira. De fato, a historiografia literária brasileira não registra, antes

dela, a inscrição autoral negra e feminina articulando na palavra cotidiana a experiência do urbano. Contudo, além da questão fundamental do acesso ao empoderamento discursivo advindo do ato de fala literário — que sabemos ser no Brasil problema de raiz profunda — a tessitura do seu texto é um belo e instigante exemplo de aliança entre forma e conteúdo.

A forma estética responde à experiência histórica desde o nível do suporte: pois Carolina escrevia nos espaços em branco dos cadernos que resgatava do lixo. Assim, a condição laboral de catadora — aquela que agrega materiais disformes e dispersos — alcança um índice duplo em sua função na economia material e também na economia da escritura. Estes cadernos, objetos de consumo descartados após o uso, materializavam uma metáfora da precariedade da própria vida de Carolina, davam relevo a uma subjetividade que também por vezes se considerava “objeto fora de uso” (JESUS, 1960, p. 38), rebotalho.

A vinculação entre objeto (cadernos) e vida autoral (e da narrativa) se estabelece, migrando o objeto caderno da condição de descarte para a de suporte de uma *escrevivência*⁷. Muitas vezes, elementos imediatos da experiência cotidiana concreta servem também de suporte para o abrigo de novos sentidos, migrando para o campo da reflexão mais abstrata: “Comprei um pão as 2 horas. É 5 horas, fui partir um pedaço o pão já está duro. O pão atual fez uma dupla com o coração dos políticos. Duro, diante do clamor público” (JESUS, 1960, p. 54). Como se diante da atividade de “catar” papel e depois vendê-lo para prover o alimento diário, de “catar” espaços em branco nas folhas usadas que encontrava nas ruas, de “catar” alguns momentos de silêncio em meio ao barulho da favela, a autora “catasse” discursos e recursos expressivos para narrá-los. Dessa reciclagem dos sentidos,

⁷ O conceito de “escrevivência” (EVARISTO, 2007, p. 20), construído pela escritora Conceição Evaristo, assenta-se em três elementos formadores, a serem articulados na construção do texto: corpo, condição e experiência negra.

possível graças à reciclagem da matéria-prima que deixa de ser descartável para guardar a escrita teimosa da vida, a autora vai dando volume à sua poética.

Carolina Maria de Jesus migrou de todos os lugares que tentaram circunscrevê-la. De Sacramento — sua cidade natal; da favela do Canindé; das luzes da “cidade de cetim”. Só nunca migrou da escrita, pois este foi seu lugar de pertencimento sempre.

Uma escrita da margem contemporânea à literatura marginal dos anos 70, mas completamente distante do universo epistemológico⁸ desta. A margem de onde brota sua experiência é política, pois Carolina Maria de Jesus viveu, como milhares, à margem das benesses que o desenvolvimento e o progresso traziam para o país, e mesmo quando passou a circular pelos espaços centrais citadinos, devido ao poder aquisitivo e à fama que conquistara, era mantida como “outro”, como margem. A margem é social, pois sendo ela uma mulher negra de pouca escolaridade — no meio da intersecção de raça, gênero e classe — não passou ilesa pelas estruturas racistas de nossa sociedade. Ciente de que o poder tem cor, são dela as palavras: “Enfim, o mundo é como o

⁸ A poesia marginal não foi um movimento literário de características fechadas, mas sim uma tentativa de libertação dos modos de produção e de concretização da expressão livre. Os textos eram impressos em livretos artesanais mimeografados, com a característica do detalhe, da coloquialidade e das tiragens reduzidas, em geral distribuídos em bares e cinemas e levados para as ruas e praças como meios alternativos de divulgação, por isso, tal geração ficou conhecida como “geração do mimeógrafo”. Margem, aqui, diz respeito ao entendimento do livro como artefato concebido dentro de um sistema considerado marginal (produtivo, distributivo e de consumo), mas o criador não está à margem da sociedade, trata-se, a verdade, do oposto: ele é parte de uma camada social que usufrui de condições privilegiadas de existência, ao menos no âmbito econômico e/ou cultural. Condições essas que inclusive permitem o entendimento de seu objeto cultural como algo contracultural; que, se por um lado procura inverter a posição de sua visão social de mundo, por outro, não altera, nem pretende alterar, o seu lugar na dinâmica social.

branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações” (JESUS, 1960, p. 70).

Carolina Maria de Jesus escrevia porque apenas o básico não é o suficiente para viver. Por isso, mais importante que tudo, era o seu *ideal de poeta*. Entre a luta incessante por mais um dia de sobrevivência — estando ela no espaço de semiescavidão onde vivera a infância e juventude; na favela do Canindé; na casa de alvenaria em Santana ou no sítio em Parelheiros — transgride as fronteiras do imponderável para afirmar-se e constituir-se humana. Sua arma: sua palavra. Que outra poderia caber-lhe senão a literária?

Referências

ANDREWS, George R. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. São Paulo: EDUSC, 1998.

DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoques do mundo sórdido em que vive. *Folha da Noite*. São Paulo, ano XXXVII, n. 10.885, 9 maio de 1958.

DANTAS, Audálio. Retrato da favela no diário de Carolina. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 92-98, 20 jun. 1959.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau a internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MEIHY, J. C. Sebe Bom & LEVINE, Robert. (Org.). *Cinderela Negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MEYER, Regina Maria Prosperi. *Metrópole e Urbanismo São Paulo anos 50*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 1991.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*. Tese de doutorado não publicada, Programa de Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da UFMG: 2000.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: 34, 2000.

TEREZA, Maria. *Negrices em Flor*. São Paulo: Edições Toró, 2000.

[Recebido: 9 set. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

FIGURAÇÕES DO ESTADO DE EXCEÇÃO EM ZÉLIA GATTAI: MEMÓRIAS DE UMA TESTEMUNHA ANARQUISTA-LIBERTÁRIA

Arlinda Santana Santos¹

Resumo: Neste artigo, pretende-se realizar um estudo acerca das figurações do estado de exceção nas obras memorialísticas de Zélia Gattai bem como, da possibilidade de se vislumbrar a escrita de memórias como um testemunho dos horrores vividos. Para tanto, se tomará como objeto de análise as obras memorialísticas da autora.

Palavras-Chave: Estado de exceção. Memórias. Testemunho. Zélia Gattai.

FIGURATIONS EXCEPTION OF STATE IN GATTAI ZÉLIA: MEMORIES OF A LIBERTARIAN ANARCHIST-WITNESS

Abstract: In this paper, we intend to conduct a study about the figurations of the exception state in Zélia Gattai's memorialistic works, as well as the chance to glimpse the written memories as a testimony of the experienced horrors. Therefore, we will take an analysis object the author's memorialistic works.

Keywords: Exception state. Memory. Testimony. Zélia Gattai.

Uma breve reflexão acerca do estado de exceção

A concepção de estado de exceção aqui adotada fundamenta-se na obra *Estado de Exceção* de Giorgio Agamben (2004), onde o autor procura retratar as configurações do

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB); Professora de Língua Portuguesa e Literatura da Rede Estadual da Bahia. Endereço eletrônico: arlindas10@yahoo.com.br.

poder opressor fazendo um mapeamento do conceito de “estado de exceção” a partir da teoria do direito. Agamben destaca também a figura do soberano, sua vontade de poder e os reflexos dessa vontade agindo sobre os sujeitos. Para o autor, importará “interrogar o estatuto ontológico dessa violência em sua relação com o direito” (SANTOS, 2007, p. 13). A tese de Agamben é desenvolvida a partir da concepção de que “o estado de necessidade, sobre o qual se baseia a exceção, não pode ter forma jurídica; mas a própria definição do termo tornou-se difícil por situar-se no limite entre a política e o direito” (AGAMBEN, 2004, p. 11).

Sendo assim, a conduta dos governantes já não se guia a partir das leis do direito, mas se cria a partir de um “estado de necessidade”, decretos e/ou atos que mesmo não estando dentro da conformidade legislativa em vigor passam a vigorar com força de lei. Agamben ressalta que a importância de se construir uma teoria acerca do estado de exceção está na possibilidade de entender a zona incerta que liga o vivente ao direito:

Somente erguendo o véu que cobre essa zona incerta poderemos chegar a compreender o que está em jogo na diferença — ou na suposta diferença — entre o político e o jurídico e entre o direito e o vivente. E só então será possível [...] responder à pergunta que não para de ressoar na história da política ocidental: o que significa agir politicamente (AGAMBEN, 2004, p. 12).

Ao falar em vivente, Agamben põe o sujeito em ação afastando-o da noção abstrata e metafísica. Permite que o sujeito aja ativa e politicamente em sua vida e na luta por sobrevivência diante do estado de emergência. O vivente ativado em sua potência crítica e política tentará fugir da intenção do soberano de que o estado de exceção seja visto como algo necessário à manutenção não somente de uma ordem pública, mas de sua própria vida. O soberano age por necessidade. Age ironicamente em nome da paz.

Em nome dessa aparente paz faz-se a guerra. Uma guerra que nos dias atuais configura-se numa “guerra preventiva sistêmica” (ARANTES 2007, p. 27) e que “não só inverteu como perverteu de vez todo esse mortífero dispositivo moderno, intercambiando necessidade e liberdade, no caso, política e naturalização da máquina de guerra” (ARANTES 2007, p. 27). O estado de exceção passa a funcionar como regime político, surgindo de um problema típico da teoria do direito: suas lacunas e brechas (AGAMBEN, 2004). Mas a lacuna que permite a efetivação do estado de exceção

não se refere, aqui, a uma carência no texto legislativo que deve ser reparada pelo juiz; refere-se, antes, a uma *suspensão* do ordenamento vigente para garantir-lhe a existência. A lacuna não é interna à lei, mas diz respeito à sua relação com a realidade, à possibilidade mesma de sua aplicação (AGAMBEN, 2004, p. 48).

As lacunas existentes na teoria do direito agem sobre o vivente, põe-no em contato direto com o biopoder e diante da incerteza da vida nua. Faz-se fictícia, faz-se criação do poder soberano. E como soberano, segundo a concepção schmittiana apresentada (e criticada) por Agamben, compreenderemos aquele que decide sobre o estado de exceção. O soberano tem poder de inscrever uma anomia na ordem jurídica e com isso, o que era para ser, como o próprio nome diz, ações tomadas diante de um estado de emergência, logo um estado de exceção, passa a se dar como uma regra. Regra que nos dias atuais, ganha a dimensão de uma guerra cosmopolita.

Paulo Arantes (2007) trará uma atualização do conceito de exceção a partir de suas observações do cenário mundial pós 11 de setembro. Mesmo que neste trabalho se lance mais especificamente para as figurações do estado de exceção do início do século XX, cremos que as observações feitas por Arantes em muito contribuirão para a reflexão aqui apresentada. Arantes fala-nos de um estado não mais de exceção

mas de completa extinção da capacidade de se pensar e refletir acerca de nossa situação. Para ele, “as bombas inteligentes da nova guerra [...] produziram um outro efeito colateral, implodindo o que ainda restara de discernimento na *intelligentsia* da nova Ordem Mundial [...]” (ARANTES, 2007, p. 33, Grifos do autor).

A administração do estado de exceção, agora promovido a estado global ou ainda império global moldado pelos interesses e dogmas capitalistas, passa a se dar e a se constituir de forma a garantir uma paz que se baseia numa guerra constante, onde a política torna-se “mera continuação da guerra” (ARANTES, 2007, p. 29). O estado de exceção e o horror da guerra saem dos campos de batalha e todos assistem estáticos a uma guerra que se transmite na TV.

Para Slavoj Zizek (2003), esse espetáculo televisivo leva-nos a uma experiência de desrealização do horror. As visões dos campos de concentração da segunda guerra, vistas e posteriormente testemunhadas, hoje se refletem em programações televisivas que esvaziam e ficcionalizam (no sentido de afastamento do que se conceberia como real) a experiência do horror vivido pelo estado de exceção. Para o autor, tal situação exemplifica-se na “imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada” nos episódios do 11 de Setembro, onde a mesma foi “enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito que superou todos os outros, pois [...] a realidade é a melhor aparência de si mesma” (ZIZEK, 2003, p 25).

A visão desse mal cria no sujeito traumas se tornam impossíveis de esquecer na dura sobrevivência de quem vivenciou os horrores do estado de exceção. Mas já não podemos esquecer, pois a televisão e os demais veículos midiáticos não nos permitem. Nossa memória vê-se auxiliada pela repetição exaustiva do que não queremos ver. E como que diante de um magnetismo inexplicável, já não podemos parar

de ver as imagens reproduzidas. A guerra e seus horrores viraram espetáculo.

Talvez além de mais espetaculares, as imagens televisonadas em horário nobre, ao vivo e em tempo real, sejam mais higiênicas e reflatam a guerra que “civilizou-se a tal ponto que já não é mais guerra, mas uma operação de polícia mundial, algo como uma extensão global do processo de pacificação na origem das sociedades bem “policidadas de hoje” e que ao mesmo tempo, “barbarizou-se a tal ponto que a violência tornou-se um fim em si mesmo” (ARANTES, 2007, p. 49).

Não sabemos mais quem é o inimigo. Já não o reconhecemos. Não é mais necessariamente a polícia repressora que invade sua casa de madrugada, o inimigo não mais se cristaliza num governo opressor que nos leva ao exílio ou ainda em homens que carregam o SS na manga. Hoje, somos convidados a simpatizar, graças a apelos midiáticos, com homens que carregam caveiras em fardas; a nos sentirmos protegidos por grandes líderes, bem vestidos e sorridentes. Explicam-nos, como que a crianças, os motivos e a benevolência de uma guerra ao horror/terror e fazem-nos, ou tentam, pois sempre existirá a potência de resistir no sujeito, querer a morte do inimigo.

Mas não conhecemos o inimigo. Ele é invisível aos radares. Não sabemos mais onde ocorre a guerra, não vemos ou ouvimos de onde vêm as bombas/balas. Matam-nos e não nos damos conta. Vivemos e conhecemos as figurações de um estado de sítio mundial. Vivemos a efetiva banalização do mal. A sensação de horror do campo de concentração, o medo da ida iminente aos fornos acompanha-nos, mesmo com outras denominações. De onde virá a bala? Onde estará a bomba? Quem na multidão, sem rosto e sem nomes, a detonará? Se antes restaram os testemunhos, hoje nos resta a crueldade (ARANTES, 2007, p. 5).

Ao lermos as obras de Zélia Gattai não encontraremos a figuração apresentada por Arantes para o estado de exceção. Temos em suas memórias outros tempos e outras configurações, não menos perigosas, da vontade de poder do soberano exercida sobre os sujeitos viventes. Todavia, a intenção não é criar uma escala para se aferir o nível de terror vivenciado no início do século XX em comparação aos dias atuais.

Auschwitz, a São Paulo dos anos Vargas, a Lídice pós-bombardeios... onde quer que se tenha vivido e sentido a mão pesada do soberano que nomeia e governa o estado de exceção sabe-se da concretude do horror. Todavia, mesmo diante do espanto e da sensação de caos total, mesmo diante do horror/terror, queremos resgatar e vivenciar a possibilidade de lirismo e poesia. Lirismo e poesia como forma de resistência e como reflexo de uma potência ativadora de subjetividades em suas singularidades ativas em luta contra poderes reativos. E isso se faz possível, como veremos a seguir, em Zélia e sua escrita floreada que permitir-nos ver e falar das rosas sem nos esquecer dos seus espinhos.

A possibilidade da memória como testemunho

“O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36).

A História não se faz só de heróis. Ela se faz em sua grande parte, de rostos anônimos, de sujeitos perdidos sob a alcunha de “população”; por homens e mulheres sem rosto que vivem em seus cotidianos, simples e insignificantes, a vida nua. São esses sujeitos que nos tem o que dizer e não os heróis pois, não restaram heróis, todos foram mortos². Como em Auschwitz, o que nos restou foram as testemunhas.

² Para um maior aprofundamento acerca da temática (morte do herói), sugere-se a leitura do prefácio de *Mil rosas roubadas*, de Silvano Santiago.

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) nos leva a refletir sobre os conflitos éticos que perpassam pelas tragédias cotidianas vividas no campo de concentração. Convida-nos a conhecer o Estado de Exceção sob a ótica dos muçulmanos e apresentada a partir das narrativas dos que sobreviveram. Aponta ainda como sendo seu objetivo principal, “identificar o lugar e o sujeito do testemunho” (AGAMBEN, 2008, p. 21). Todavia, tal lugar e sujeito fogem à representação clássica do grande herói sobrevivente, principalmente porque os heróis morreram. Por isso, o autor busca a voz dos que sucumbiram a Auschwitz, busca a voz da testemunha do seu verdadeiro horror.

A concepção de testemunho trazida por Agamben na obra mencionada, trata portanto, da impossibilidade de testemunhar e fundamenta-se no paradoxo apresentado por Lyotard a respeito da impossibilidade de se saber da existência do fato narrado, tendo em vista, que ele é testemunhado/narrado por quem não o viveu. Ao apresentar a noção de “lacuna do testemunho”, constata que os depoimentos dados sobre o campo de concentração partem de sobreviventes, logo, um testemunho incompleto, um discurso dado em nome de terceiros, visto de perto mais não experimentado.

“Ninguém jamais voltou para contar a sua morte”, afirma Primo Levi, tido por Agamben como “tipo perfeito de testemunha”, a “testemunha dos submersos” (AGAMBEN, 2008, p. 76). Será a voz de Levi que se recusa calar e submeter-se à vergonha de ter sobrevivido a Auschwitz (uma espécie de mal-estar do sobrevivente) que servirá de fio condutor ao desenrolar das reflexões, mostrando o ato de testemunhar/rememorar os horrores vividos como uma forma de catarse.

Ao mesmo tempo, tal processo não pode isentar-se de equívocos que acabam por esconder o indizível (não, enquanto o que não se pode dizer, mas ao que não se quer dizer por esconder um mal que se quer esconder em si (AGAMBEN, 2008, p. 42). Esse lugar do indizível, a zona cinzenta que se

corporifica no SonderKommando, onde se dá a materialização e banalização do mal, também é zona de irresponsabilidade aquém do bem e do mal. Nesse ponto, Agamben desloca o pensamento nietzschiano e propõe que se pense não o super-homem, mas o sub-homem, o muçulmano.

“O intestemunhável tem nome. Chama-se no jargão do campo, der Muselmann, o muçulmano” (AGAMBEN, 2008, p. 49). Mais uma vez citando Levi, Agamben exhibe a não-história daqueles que sucumbiram a Auschwitz, dos que são as suas testemunhas integrais. Tais pessoas, reduzidas a figuras, esvaziadas do que se convencionou chamar de humano, representam mais uma das lacunas existentes nos testemunhos dados pelos sobreviventes de Auschwitz. Representam aquilo que ninguém queria ver por concretizarem o futuro próximo que todos temiam para si.

Ao falar sobre o “muçulmano”, o autor tratará dos limites entre o humano e o inumano, entre o homem e o não homem, entre vida e morte: “Antes de ser o campo da morte, Auschwitz é o lugar de um experimento ainda impensado, no qual, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em muçulmano, e o homem em não-homem” (AGAMBEN, 2008, p. 60). Partindo da análise de “É isto um homem?”, de Levi, tem-se que o muçulmano é aquele que já não pode suportar a situação extrema vivida no campo de concentração, que vive o embate de “continuar sendo ou não um ser humano”. E por fim, abriu mão de sua humanidade diante da situação extrema.

Questionando o “continuar sendo homem”, o autor nos leva a refletir os conceitos de “vergonha”, “decência”, “dignidade humana”, chegando ao que considera ser a aporia ética de Auschwitz: um “lugar onde não é decente continuar sendo decente, onde os que ainda acreditam que conservam dignidade e respeito de si, sentem vergonha dos que de imediato a haviam perdido” (AGAMBEN, 2008, p. 67). Tais conceitos, criados distante dessa situação extrema vivida em Auschwitz já não se fazem valer. Para Agamben, tais refle-

xões já não servem e, portanto, prefere as considerações traçadas por Primo Levi sobre a condição do muçulmano enquanto “lugar de experimento, em que a própria moral, a própria humanidade são postas em questão” (AGAMBEN, 2008, p. 70), criando assim, uma outra região do humano.

Todavia, Agamben foge do discurso hipócrita que classifica Auschwitz como um lugar além da ética, que tenta fundamentar-se em argumentos tais como a impossibilidade do falante de “subtrair-se à comunicação” (AGAMBEN, 2008, p. 71), dando ao sujeito a obrigação/“exigência” de falar. Para ele, Auschwitz esvazia do sujeito a fala, a obrigação de fala se “esvai em poucos dias” diante das atrocidades dos carrascos da SS e “com a língua o pensamento” (p. 72). Com isso, mostra que o judeu no campo de concentração vive em situação de “dignidade ausente”, reduzido apenas a um homem que vive uma “vida nua”, a vida de não-homem que “começa onde acaba a dignidade” (p. 76).

Ao se tornar um não-homem, o judeu passa a ter uma não-morte, uma morte abortada, trazendo as palavras de Rilke. Ao morrerem em série há uma anulação da morte do sujeito. Deixa-se de ser um sujeito e se passa a integrar a “fabricação de cadáveres”: “Em Auschwitz não se morria: produziam-se cadáveres” (AGAMBEN, 2008, p. 78). Com isso, tem-se uma não-morte esvaziada da sacralidade cultural da morte. Para o autor, tomando para tanto o pensamento foucaultiano, o rompimento com o humano se dá quando a situação extrema vivida quebra a sacralidade da morte e da vida, configurada no exercício do soberano do poder de “fazer morrer e fazer viver”, no biopoder.

O sobrevivente carrega consigo a vergonha de se ter enquadrado no “fazer viver”. Vive sob o “signo da vergonha”, tomando a “vergonha” como algo atrelado ao sentimento de culpa por se ter sobrevivido (por se ter sido feito viver). Mas caberá ao sobrevivente, assim como faz Primo Levi, lutar contra esse sentimento de culpa/vergonha: “Ninguém mor-

reu em meu lugar. Ninguém. Nunca se está no lugar de um outro” (AGAMBEN, 2008, p. 97).

Mas quem é o sobrevivente? O que seria necessário ao sujeito para sobreviver ao Lager? Ao tentar responder a essas questões, Agamben apresenta o embate entre duas teses. A primeira, defendida por Bettelheim volta-se ao sobrevivente/herói e a segunda, defendida por De Pres, foge desta figura buscando o sobrevivente não como herói, mas como “suficientemente forte”. Percebe-se que o “suficientemente” liberta o sujeito da necessidade de ser forte, de buscar para si o enquadrar-se numa categoria de herói, que viria a aniquilar ainda mais sua (então parca) pulsão de vida.

Para Agamben, as duas figuras acabam por ser opostas e ao mesmo tempo ligadas ao sobrevivente. O fato de ser ou não herói, não excluirá nem a culpa nem a vergonha. Vergonha não é culpa, ou melhor, culpa e vergonha acabam por ser categorias que já não se permitem explicar a partir de conceitos clássicos (herói, vilão, culpado, inocente). Para o autor, “qualquer conflito trágico” é “impossível em Auschwitz” (AGAMBEN, 2008, p. 102).

Com isso, faz uma crítica ao pensamento moral judaico-cristão a partir da ideia de eterno retorno como uma vitória sobre o ressentimento. Ao mesmo tempo, não é uma vontade de retorno ao que foi Auschwitz, apesar de que ele “nunca deixou de acontecer, já se está repetindo sempre” (AGAMBEN, 2008, p. 106) nas marcas deixadas. As testemunhas convivem com o medo do retorno. Vivem no lugar de desconforto marcado pela lembrança do que foi a vida nua do campo e do sentimento de incapacidade de reação. Talvez não se devesse falar em eterno retorno, mas em eterno estado de alerta, como se observa nesta poesia de Levi (apud AGAMBEN, 2008, p. 107):

Sonhávamos nas noites ferozes
sonhos densos e violentos
sonhados com alma e corpo:

voltar, comer; contar o que aconteceu.
Até que soava breve a abafada
a voz de comando do amanhecer:
“Wstawác”;
e no peito se rompia o coração.
Agora reencontramos a casa, o
nosso estômago está saciado,
acabamos de contar o que aconteceu.
Chegou a hora. Logo ouviremos ainda
a voz de comando estrangeira:
“Wstawác”.

Ao buscar o sobrevivente sem rosto, o autor mostra que todos morrem e vivem no lugar do outro. Anula-se a identidade do sujeito que se resume a um número aleatório marcado em corpos a serem apagados nos fornos. A vergonha do sobrevivente está no olhar que o outro lança sobre ele. Consiste no olhar que o sobrevivente escusa em lançar sobre si. Esse olhar do outro sobre si, que resulta no olhar de si sobre si, passa a ser refletido sobre a ótica do passividade X atividade, não como polos excludentes, como uma completude que resultará no processo de subjetivação do sujeito. Tal processo se faz nesse jogo, onde o eu não o domina unicamente, ao mesmo tempo em que não o é totalmente dominado.

Chega-se ao embate entre subjetivação X dessubjetivação, onde o eu de quem narra/testemunha passa a ser também os “eus” de todos que estavam no campo de concentração. Uma espécie de eu coletivo dentro de um eu individual, também associado aos heterônimos pessoais.

Esse sujeito/testemunha vem marcado pela impossibilidade de falar uma palavra que já não fala e que não dá conta do indizível vivido no campo de concentração. Para Agamben, o sujeito do testemunho “dá testemunho de uma dessubjetivação” (2008, p. 124), ou seja, não há um “titular” do testemunho. Ao mesmo tempo, esse sujeito se constrói no

seu momento de fala: eu preciso falar para ser eu, lembra o autor, parafraseando Benveniste.

Baseando-se em Derrida, Agamben também afirma que a subjetividade, e a própria consciência do sujeito, estão na linguagem: uma escritura da pura consciência. O lugar do testemunho de Auschwitz se dá onde há a cisão entre o ser vivo e a linguagem: “O testemunho tem lugar no não-lugar da articulação” (AGAMBEN, 2008, p. 133), onde a vida nua diferencia-se da vida humana, onde o homem e o não-homem convivem.

E o que resta de Auschwitz? O que resta é a testemunha, que já não é uma mera subjetivação, mas um ser resultante de um processo de dessubjetivação que faz ecoar sua voz e as vozes dos que submergiram. A narrativa de testemunho não comporta mais a definição clássica de autor e para corroborar suas afirmações, Agamben traz Foucault para fazer uma crítica não somente à noção de autor/único/herói, mas da própria arqueologia do saber que se torna impossível diante desse sujeito dessubjetivado. O arquivo do saber, ou do que se sabe, entre a langue e a parole obscuras dos que sobreviveram a Auschwitz.

A língua do testemunho traz a contingência, enquanto acontecer da língua no sujeito, a prova, pois a língua do testemunho não representa a língua de quem fala, mas a língua dos que já não podem falar. É no âmbito da linguagem e da subjetividade que se trava a luta pelo biopoder: “o sujeito é [...] o campo de forças sempre já atravessado pelas correntes incandescentes e historicamente determinadas da potência e da impotência” (AGAMBEN, 2008, p. 149). Já não se faz morrer ou faz viver apenas faz sobreviver. O sujeito só sobrevive.

E este sobrevivente/testemunha fala pelo “não poder dizer” do muçulmano, torna-se o lugar da potência de dizer daquele que aparentemente é a figuração da potência de não dizer. A língua da testemunha é a língua que resta “a possibilidade — ou à impossibilidade — de falar” (AGAMBEN, 2008,

p. 160). O Testemunho é o que resta de Auschwitz. Restam assim, a testemunha e suas memórias.

Os horrores promovidos por qualquer forma de poder soberano causam no sujeito marcas (visíveis e invisíveis) que o acompanharão ao longo de sua vida, passando a ser parte de sua identidade. Ao mesmo tempo, as figurações de um Estado de Exceção se mostram/ocultam num jogo onde o ser humano luta para não perder sua condição de humanidade. É nessa linha tênue que se encontra o Muçulmano e é dele, da materialização de um futuro que não se queria para si e de um passado que se quer esquecer, que o testemunho, o possível e o indizível, tratará.

O ato de testemunhar vem aliado ao ato de rememorar, não somente pelo dever da memória, uma espécie de compromisso de fala, mas sim, pelo rememorar enquanto forma de catarse de um estado de horror vivenciado. No mais, “parece haver um passado que se recusa a ser passado” (GUIMARÃES, 2010, p. 27) permanecendo vivo e, portanto, não acabado no presente daqueles que o testemunharam.

Ao mesmo tempo, o lembrar implica o esquecer. Não um esquecimento inocente e sim o esquecimento do recalque, o esquecimento que lembra aquilo que não se quer lembrar. Talvez, se “preferiria não” lembrar como Bartleby, personagem do conto *Bartleby, o escrivão*, de Melville (2014).

E o que se fazer com as memórias do que se quer esquecer? São as memórias das atrocidades vividas que constroem um lugar de fala para os homens e mulheres sem rosto que se depararam com a seguinte questão: o que se fazer com aquilo que se lembra?

No embate entre lembrar/esquecer, o testemunho do sobrevivente é posto a prova a todo o momento. Sua fala se dá a partir de um não lugar. Suas lembranças dão conta de um testemunho incompleto. Fala-se em nome de terceiros ou ainda, o testemunho dado pelos que sobreviveram às atrocidades do estado de exceção fala de “coisas vistas de

perto, mas não experimentadas pessoalmente” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 43).

O sujeito que fala já não fala por si. As memórias dos que viveram a vida nua do Estado de Exceção em sua figuração mais tirana, o campo de concentração, já não são de quem dá o testemunho, pois passam a se constituir numa voz que faz ecoar as vozes dos que submergiram. A identidade do sujeito, constituída em seu momento de fala, ou seja, o eu que enuncia e que se (im)põe enquanto ser que fala, já não serve para contemplar a fala da memória. Ele lembra (e (não)esquece) por si, pelo muçulmano, pelos heróis.

Sua identidade deixa de ser individual e passa a ser coletiva. O sujeito deixa de ser individual e passa a formar uma massa de corpos a serem encaminhados a fornos, a departamentos de controle social ou simplesmente reduzidos à alcunha de desaparecidos, criando assim, uma situação ambivalente: até que ponto essa identidade coletiva pode ser vista enquanto potência de ativação de uma subjetividade massacrada no campo? Até que ponto seu eu, negado juntamente com seu lugar de fala, marca a morte de sua subjetividade? Que sujeito emerge desse contexto de dessubjetivação caótica gerada pelo Estado de Exceção? Que memórias são essas que nascem da vontade/necessidade de se testemunhar?

Para tais questões não há respostas prontas. Não há verdade ou verdades sobre o que se viveu. Isso porque ao apresentar tentativas de respostas, de explicações para os horrores vividos e cometidos em nome de uma ordem criada para manter um aparente Estado de Exceção, colabora-se com este, com sua vontade de poder soberano e aniquilador de identidades que teimam em não calarem-se. As memórias coletivas, individuais, vividas ou presenciadas não são respostas, não encerram o fato vivido, mas possibilitam a cada escrita, reescrita e leitura, que as figurações do Estado de Exceção não sejam esquecidas.

Sendo assim, o “ato de lembrança, realizado num presente, torna-se a condição de fazer visível o invisível do passado” (GUIMARÃES, 2010, p. 27). As lembranças, os testemunhos, darão conta daquilo que muitas vezes não nos damos conta. Trazem a possibilidade do ser visível ao cotidiano, ao menor, ao muçulmano, ao subalterno.

Como dito anteriormente, a intenção não é buscar o testemunho de heróis, pois isso já foi feito à exaustão. Quer-se o comum, o “homem sem rosto” do qual nos fala Agamben (2008), perdido na multidão, em suas atividades cotidianas, na (não tão) simples tarefa de sobreviver a um governo opressor.

Estamos diante de homens e mulheres sem rosto, de sujeitos reduzidos indiscriminadamente, sejam eles poetas, cientistas, ricos, pobres, operários, burgueses, à possibilidade do não-humano, do muçulmano, destruídos e destituídos de seus lugares de conforto e lançados a um campo de tentativa de aniquilamento do pensamento crítico, bem como da própria vida humana.

Ao longo das obras lidas, observa-se que Zélia Gattai trata de suas memórias familiares bem como, de sua vida ao lado do escritor Jorge Amado em seus anos de exílio político. Nas narrativas construídas em seus textos de memórias, podemos perceber marcas da presença de um poder opressor. A sombra do Estado de Exceção sempre esteve presente na vida de Gattai, como de todo ser vivente, conviver com suas figurações sempre lhe foi cobrado.

A pós-modernidade nos permite (re)lançar um olhar sobre nosso passado, não mais a partir da vontade de uma história oficial una e alicerçada por verdades absolutas, mas de forma que se consiga estabelecer “[...] uma nova relação do historiador com o passado. Por meio dos códigos literários os documentos evocam lembranças e as memórias ganham movimento” (SINHORI, 2010, p. 4). Temos a possibilidade de conjugar história e literatura, de aliar estratégias que nos

permitam não só lembrar mas (re)criar através da memória um passado (recente), quem sabe para muitos, ainda desconhecido. Todavia, esse *descobrimento* não se dá por um viés histórico e sim por caminhos éticos e poéticos, como propôs Agamben.

Busca-se então, romper com o olhar que vê a escrita de memórias como mera reprodutora de fatos históricos. Uma escrita que nas palavras de Barthes (2007), é feita não pelo escritor, mas pelo escrevente que ao desenvolver sua atividade limita-se à escrita de verdades. No entanto, o lugar de subserviência à uma vontade de verdade reservada ao exercício da prática de escrevente põe-se por terra quando nos deparamos com a fórmula apresentada por Bartleby: “Preferriria não” (MELVILLE, 2014).

Sua escrita, ou não escrita, passando a escritura, torna-se manifestação da vontade de ação do sujeito. Quem se manifesta é Bartleby, o escrevente, do lugar do subalterno, contra uma força de poder reacionário que o manda buscar a verdade em sua escrita. Com isso, a própria atividade do escrevente transfigura-se na atividade do escritor ao contrariar e não querer para si a doutrina e a vontade de verdade do testemunho; sendo esta última, a própria negação da ideia de testemunha apresentada por Agamben, já que a fala do testemunho traz em si algo do que não se quer testemunhar, mas que se faz num processo de catarse, como já dito.

O próprio Barthes traz uma figuração para tal fato, o *escritor-escrevente*, apresentado como “um tipo bastardo”, como

um excluído integrado por sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito: sua função na sociedade global não está talvez muito longe daquela que Claude Lévi-Strauss atribuiu ao Feiticeiro: função de complementariedade, já que o feiticeiro e o intelectual lixam de certo modo uma doença necessária à economia coletiva da saúde. E naturalmente, não é espantoso que tal conflito (tal contrato, se quiser) se

trave no nível da linguagem; pois a linguagem é este paradoxo: a institucionalização da subjetividade (BARTHES, 2007, p. 38-39).

Tal institucionalização da subjetividade através da linguagem, aqui configurada na linguagem da escrita de memórias, não se dará de forma passiva, mas como uma força ativa e (re)criadora de fatos vividos. Personagens ilustres e sujeitos sem rosto ganham o mesmo lugar de fala que se encontra sobre um terreno movediço onde a própria autora não se sente segura. Sua condição de escritora também é posta à prova por si mesma.

E ainda assim, Zélia escreve. A mulher escreve. Traz à luz sua escrita e sua escritura, pulsando vida e refletindo, subliminarmente ou não, as relações que são travadas em seu dia-a-dia. De maneira aparentemente despreziosa, sua escrita se dá num processo semelhante ao apresentado por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1991), sem sequer meia hora para si e em meio ao caos das atividades domésticas.

Sua ousadia de “menina atrevida”, tão bem prevista por sua mãe, nos permite conhecer o cotidiano de anarquistas e socialistas sem mitos ou preconceitos, bem como o exílio de ilustres conhecidos e desconhecidos. Através de suas memórias e testemunho distinguimos diversas figurações do Estado de Exceção, diversas máscaras que a vontade de poder usa para dominar a subjetividade humana.

Para Barthes (2007, p. 19), “a escritura é com efeito, a fala de um outro”, e partindo dessa fala, podemos dizer que Gattai permite o lugar de fala/testemunho em sua escrita não só a si mas a sua mãe, D. Angelina, a D. Lalu, seu Ernesto e ao inúmeros “personagens” que povoam suas histórias. Considerando que alguns dos personagens que falam através da escrita de Zélia Gattai dificilmente teriam lugar de voz, seria possível traçar um paralelo com a afirmação de Agamben (2008) de que a voz da testemunha no momento de teste-

munhar deixa de ser somente sua e passa a ser daqueles que sucumbiram, ou que neste caso, não tiveram oportunidade de voz.

Em *Anarquistas, graças a Deus* (GATTAL, 2009 [1979]), rememora não somente sua infância, mas sua formação libertária dentro de um lar anarquista. Os episódios narrados pela autora falam do início da divulgação do pensamento anarquista no Brasil. O seu testemunho, na condição de descendente direta de uma família que veio da Itália para a consolidação da ideia formulada por Giovanni Rossi, uma “colônia socialista Experimental”, nos dá notícias de um movimento utópico, porém não menos revolucionário, que se propunha “a tornar realidade um sonho” fundamentado “nos ensinamentos de Bakunin e Kropotkin, à procura de um caminho novo para a humanidade faminta, esfarrapada, ensanguentada, talvez esquecida por Deus” (GATTAL, 2009 [1979], p. 178), conforme as palavras de Arnaldo Gattai, um dos fundadores da Colônia Cecília, e que ganham voz na escrita/testemunho de sua neta Zélia.

Embalada pelo sonho de um mundo justo e igualitário, em meio à competição de vendas de jornais anarquistas, brincadeira de criança que culmina com sua militância política na fase adulta, a menina Zélia também é apresentada à força do Estado opressor. Nas reuniões das Classes Laboriosas e da Lega Lombarda é discutido o caso Sacco e Vanzetti, “dois anarquistas italianos, condenados à morte nos Estados Unidos” (GATTAL, 2009 [1979], p. 196-197).

Havia mais de três anos que se encontravam encarcerados, embora houvesse provas suficientes — até de sobra — da inocência dos dois. Os condenados aguardavam no corredor da morte, o momento da execução. [...] se eles ainda não haviam sido executados — assassinados [...] — era porque existia um movimento mundial cada vez maior de protesto, organizado por pessoas idôneas, pertencentes a todos os

partidos de todas as tendências filosóficas — não apenas os anarquistas (GATTAI, 2009 [1979], p. 197).

Observa-se que a luta pela libertação dos prisioneiros lhe é apresentada não somente como uma questão anarquista, mas como uma luta por liberdade e democracia a ser travada por todos. Em *Anarquistas, graças a Deus* (2009 [1979]), estão refletidas as impressões de uma criança sobre temas “de adulto”, sua assimilação e as contradições de valores familiares, bem como, o olhar da sociedade sobre aquela família anarquista:

A primeira vez que ouvi dona Carolina empregar a palavra anarquia para designar desordem, fiquei chocada. Será possível? Será que ela está se referindo a mim.

Ao chegar em casa, nesse dia, relatei o acontecido à mamãe. Ao contrário do que esperava, mamãe não se indignou, riu de minha ingenuidade, explicou-me então que a maioria das pessoas pensava assim, usando a palavra anarquia naquele sentido, nada sabendo sobre a verdade do anarquismo (GATTAI, 2009 [1979], p. 223).

Seu testemunho dá conta, de maneira leve, de embates travados no cotidiano de uma família aparentemente (in)comum: qual o tratamento dado por livres pensadores à religião? Há liberdade de se optar por uma religião? Com cinco filhos, como não se pensar em dinheiro? Em casa própria? Como educar uma menina/mulher aliando ideais anarquistas e valores morais conservadores? Qual o lugar da mulher nesse contexto libertário?

Misturando um senso crítico autodidata com um sentimento romântico-revolucionário, seus pais são os responsáveis por sua educação política e intelectual, complementada parcamente pela educação formal que era dispensada às meninas e mulheres do início do século XX. As leituras de mundo e dos livros que formavam a biblioteca da família Gattai, “livros proibidos” escondidos por D. Angelina, a

mesma leitora dos romances em fascículos, serão lembradas ao longo de suas memórias. Esses livros proibidos, que juntos figuram como uma espécie de *index* do Estado de Exceção, traçaram para o Estado Novo de Getúlio Vargas o perfil de anarquista, e mais precisamente “comunista perigoso”, de Ernesto Gattai.

Mesmo tendo se afastado da utopia anarquista por “problemas mais concretos [...]: a luta antifascista, antirracista e anti-imperialista” (GATTAI, 2009 [1979], p. 312), o pai de Zélia Gattai é preso em 1938. Tal fato é narrado/lembrado em seu segundo livro, *Um chapéu para viagem* (GATTAI, 1993 [1982], p. 17):

Meu pai ficou preso mais de um ano, um longo e sofrido tempo de ansiedade e aflição, para ele e para nós.

A princípio, nos primeiros 40 dias, não tivemos notícias suas, por mais que as buscássemos. Todas as investidas, todos os esforços para vê-lo, saber de seu paradeiro, foram inúteis. Vivíamos num clima de ameaça e medo, era difícil conseguir advogado disposto a defender preso político. Ao aceitar a questão, o causídico arriscava-se a ser fichado e perseguido, a sofrer sanções.

São as leis do Estado de Exceção, “leis anti-anarquistas”, que permitem a invasão do lar e a prisão de uma pessoa pelo período de um ano, diante de uma acusação baseada na transmissão de um recado telefônico suspeito. São essas mesmas leis que cerceiam o direito de defesa do indivíduo:

No clima de insegurança do Estado Novo, a Polícia Política e Social de São Paulo, de posse de uma denúncia, deu uma batida em casa de meus pais, em 1938. Os policiais chegaram de madrugada, alguns cercaram a casa enquanto outros a invadiam. Meu pai dormia, foi arrastado da cama. A família, apanhada de surpresa, perguntava-se assustada o que estava acontecendo.

Com rapidez os tiras vasculhavam tudo. Não deixavam gavetas no lugar, esvaziaram completamente os armários [...], mas a mina, procurada com sofreguidão, os policiais encontraram-na debaixo do colchão de dona Angelina, não dentro dele: pastas com recortes de jornais e revistas. Alguns amarelecidos pelos anos, ainda dos tempos de Sacco e Vanzetti; outros mais recentes, reportagens ilustradas com fotografias sobre prisões e expulsões do Brasil de italianos antifascistas, alguns deles amigos nossos (GATTAL, 1993 [1982], p. 16).

Durante sua prisão, e sob o poder massacrante da Polícia Política e Social de São Paulo, permaneceu por “mais de 40 dias no porão escuro e úmido da delegacia, sob a lei dos policiais, a mesma de sempre: ‘ou confessa ou aguenta as consequências’. Ernesto Gattai não confessou nada, aguentou as consequências” (GATTAL, 1993 [1982], p. 18).

Todavia, a sua vontade de não falar, como forma de resistência ao poder opressor, ou ainda, a potência trazida na fórmula de Bartleby do “preferiria não”, acaba por se tornar, após a vivência dos horrores do Estado de Exceção, após a anulação de seu sujeito frente às inúmeras agressões e seqües de tortura, uma impossibilidade de fala. Ernesto Gattai torna-se um sobrevivente, mas não suporta o peso do testemunho: “Fraco, depauperado, a saúde para sempre comprometida, meu pai não resistiu à febre tifoide que o acometeu, tempos depois de ter saído da prisão. Morreu em 1940, aos 54 anos” (GATTAL, 1993 [1982], p. 18-19).

Ainda neste livro, a autora apresenta a sua convivência com célebres comunistas brasileiros, bem como o início de sua união com o escritor Jorge Amado. Ao narrar sua convivência com Jorge Amado neste período, a autora já se permite a possibilidade de reflexão sobre a conduta adotada pelo partido comunista. A interferência nas escolhas e vidas dos seus partidários era algo que sempre a incomodou, mesmo

diante de sua militância e da concordância com “as causas do partido”:

Convocado meses antes pelo Partido Comunista, do qual era membro, foi-lhe comunicado ter sido seu nome um dos escolhidos para compor a chapa de candidatos do Partido a deputado federal por São Paulo, nas eleições marcadas para 2 de dezembro daquele ano de 1945. Jorge relutara em aceitar, não nascera para ser político profissional, a atuação parlamentar não o tentava. O que desejava era escrever — sua única vocação —, viajar, ser dono do seu tempo. Não conseguiu, no entanto, safar-se da tarefa; os argumentos apresentados convenceram-no: seu renome de escritor ampliaria a chapa, sua popularidade arrastaria votos. Concordou em ser candidato, com uma condição: eleito, renunciaria em seguida ao mandato, cedendo a cadeira no Parlamento ao seu suplente (GATTAL, 1993 [1982], p. 11).

Ao mesmo tempo em que narra o cotidiano dos partidários comunistas e luta pela democracia no país que culminaria com a ilegalidade do partido, a autora nos leva a conhecer a infância de Jorge Amado, seus pais e mais uma vez às relações diárias vividas sob o peso de um poder reacionário.

O livro *Senhora Dona do Baile* (GATTAL, 1984) inicia-se em meio às lembranças de seus últimos dias no Brasil e da invasão de sua casa pela polícia. Fala também, do período que a autora viveu em Paris e das viagens que realizou pela Europa em companhia de Jorge Amado. Nessas excursões, participa de inúmeros encontros políticos que divulgavam não somente o ideário socialista, mas também uma vontade de paz para um mundo que convivia com o pós-Segunda Guerra Mundial e com as incertezas da Guerra Fria.

Neste livro, temos notícias da figuração mais sombria do Estado de Exceção e dos absurdos cometidos por Hitler durante a Segunda Guerra Mundial:

Encontrávamo-nos em Lídice, aldeia arrasada pelos nazistas, exatamente devido à morte de Heydrich.

A destruição de Lídice, em junho de 1942, revoltara o mundo inteiro pela monstruosidade incomensurável cometida pelos nazistas. [...]

Agora ali estávamos e me dava conta de que ouvir falar de uma tragédia ou apenas ler sobre ela era muito diferente de vê-la de perto, *in locu*.

[...]

Esse seria meu primeiro choque, diante dos fatos que começavam a dar-me a dimensão precisa da bestialidade nazista e do horror da guerra (GATTAI, 1984, p. 66-67).

Nesta obra, fica mais evidente a presença da testemunha Zélia e de seu encontro com inúmeras outras testemunhas em seu caminho. A visão dos horrores causados pela Segunda Guerra, as marcas deixadas e cravadas nos sujeitos passam a ser comprovadas, vistas e partilhadas por ela: "Não foi preciso me dizer de onde vinha, compreendi logo ao ver em seu braço o número tatuado, identificação do campo de concentração" (GATTAI, 1984, p. 96).

Em uma de suas viagens pela Europa, Zélia Gattai hospeda-se juntamente com seu filho em "uma casa de repouso destinada a ex-prisioneiros dos campos de concentração, ainda em tratamento" (1984, p. 93), localizada em Wisla, Polônia. A visão dos sobreviventes a chocou. A personificação dos campos de concentração a fez crer na dimensão da crueldade do poder opressor. Os olhos da autora vislumbraram a possibilidade do inumano.

São essas pessoas que lhe dão notícia da necessidade e do compromisso de falar sobre as atrocidades vividas:

À sombra de um caramanchão, todas as tardes, Monika me contava fatos que lhe vinham à memória desordenadamente. A única que restara de numerosa família judia, queixava-se de não ter ficado ninguém: nem marido, nem mãe, nem pai, nem irmãos, nem tio, nem sobrinhos... "Não sobrou nenhum retrato."

Estava sozinha num mundo de recordações e saudades (GATTAL, 1984, p. 100).

A história mais triste de Monika foi a de como perdera sua irmã, última parenta que lhe restava, asfixiada na câmara de gás. Trabalhavam no campo, plantando e colhendo [...]. De volta ao acampamento, certa noite, receberam ordem para que se pusessem em fila. Todos sabiam o que isso significava: muitas delas iam ser sacrificadas na câmara de gás para dar espaço às prisioneiras recém-chegadas, em melhores condições para o trabalho. [...] A guarda foi contando as prisioneiras até chegar ao número 100, que era Eva. Monika ainda tentou trocar de lugar com a irmã mas ela não aceitou (GATTAL, 1984, p. 101).

O processo de catarse da sobrevivente Monika, apresentada como um *cadáver que fala*, uma espécie de entre-lugar do mulçumano e do sobrevivente, onde ainda há a possibilidade de linguagem e portanto, da constituição do sujeito na fala, surge-nos como um rememorar desordenado. Surge-nos principalmente, como “uma ideia fixa: deixar seu testemunho num livro que estava escrevendo, uma denúncia sobre o inferno dos campos de concentração. “Nada mais me interessa da vida... sou um cadáver que fala...” (GATTAL, 1984, p. 100). E seu único desejo é “não morrer antes de terminar meu livro” (GATTAL, 1984, p. 102).

As vozes das testemunhas se confundem. Zélia e Monika falam. Cada qual do seu horror: horror de sobrevivente, horror lançado sobre o estado do sobrevivente. As duas sabem que há nas suas falas um “objetivo, um dever a cumprir: contar, divulgar a experiência vivida” (GATTAL, 1984, p. 100), seja como ex-prisioneira de campos de concentração, seja como exilada.

O testemunho da fome, da morte de parentes, das torturas, do processo de desumanização, da vontade de vingança e de sua concretização, levam a autora a refletir sobre seu papel de ouvinte/testemunha e a partilhar do sentimento de necessidade de falar da experiência da vida nua: “Eu lhe pro-

meti repetir sua história, sempre que tivesse oportunidade. O que mais uma vez faço aqui” (GATTAL, 1984, p. 102).

Na sua quarta obra, *Jardim de Inverno* (1989), a autora também nos apresenta mais uma sobrevivente dos campos de concentração: “Helena dos olhos tristes, que trazia no braço a marca do campo de concentração” (GATTAL, 1989, p. 34). Sem aprofundar-se em sua história, Zélia Gattai nos deixa com essa imagem: uma mulher de olhos tristes marcada a ferro. Ao mesmo tempo em que pouco diz não se pode deixar de perceber a perturbação causada por sua presença de sobrevivente, bem como do mal-estar gerado pela marca trazida em seu corpo: eu sobrevivi.

Assim como sobreviveram Artur London e Lise, enviados a campos de concentração como deportados da Guerra Civil Espanhola:

O fuzilamento de Frederico García Lorca, por um pelotão das tropas franquistas, logo no início do conflito — em agosto de 1936 —, comoveu o mundo, causou revolta, provocou protestos veementes. Insuportável admitir o assassinato do grande poeta, insuportável ver a Espanha transformada em campo de experiências dos nazistas a provar novas técnicas, a experimentar novas armas em bombardeios e destruição de cidades [...].

Brigadas internacionais foram organizadas, integradas por voluntários do mundo inteiro. Homens e mulheres partiram para as trincheiras da Espanha, Artur e Lise London, entre eles (GATTAL, 1989, p. 26).

Neste livro, a autora conta seu período de exílio na antiga Tchecoslováquia, no Castelo dos Escritores de Dobris. Seu exílio é comparado a uma estufa, “a um cativeiro, imenso e abafado jardim de inverno” (GATTAL, 1984, p. 20), belo e artificial. Suas memórias mostram sua vida transcorrer diante das incertezas de sua condição política, da validação de vistos, condição de estrangeiros em um país socialista, falta de comunicação com a família, dentre outros.

Ao lado das denúncias sobre as atrocidades nazistas, percebemos que há na autora ao longo de seus livros, uma reflexão sobre as práticas socialistas adotadas nos países onde viveu exilada. O milagre comunista começa a perder o brilho diante da luta diária por itens básicos e perante uma vigilância sobre o que se diz e se pensa sobre o regime e sobre a necessidade de “engajar-se” na causa sem direito a perguntas.

A autora expõe seus questionamentos e críticas acerca da literatura engajada, fiscalizada de perto por uma espécie de “patrulha ideológica” socialista que acabava por cercar a própria potência criadora da literatura, limitada à mera reprodutora ideológica.

Vivíamos num tempo em que a literatura e arte nos países socialistas eram dirigidos e orientados por uma ideologia dogmática, coincidente com o stalinismo que as limitava ao impor-lhes regras políticas e morais. O resultado foi uma literatura e uma arte reduzidas em sua força criadora, literatura e arte anêmicas, postas a serviço da política dos partidos comunistas no poder. Era a época das teorias de Jdanov, sobre o realismo socialista e o formalismo. Uma literatura insípida e uma arte acadêmica ganharam foros de literatura e artes revolucionárias, tudo o mais era objeto de crítica violenta e de censura rígida (GATTAL, 1989, p. 46-47).

Em sua obra “Marxismo e crítica literária”, Eagleton (1976) apresenta as conexões existentes entre a literatura e posicionamentos ideológicos, frisando aí, a linha marxista. Para ele, a partir da leitura de textos originais de Marx e Engels, observa-se que eles não deixam traduzir em seus escritos a intenção de se propagar o ideal de comprometimento da literatura com o pensamento por eles desenvolvido. Eagleton mostra que os textos e as ideias que fundamentam o ideal socialista foram deturpados a favor do projeto desenvolvido pelo partido.

A arte engajada, aparentemente promotora da ideologia marxista, acabou por cercear a produção artística. “Os livros [...] sofriam cortes e, pior ainda, enxertos para que se adaptassem à linha oficial: capítulos inteiros eram cortados, frases e palavras eram acrescentadas” (GATTAL, 1989, p. 47). Ao impor a exclusão de temas, tidos como superficiais e burgueses, ao fazer leituras prévias de originais antes de publicação, o partido comunista acaba por se constituir como uma espécie de censura militante e finda por usar de armas antes combatidas.

A doutrina ensinava que era dever do escritor ‘dar um retrato verídico, histórico concreto, da realidade do seu desenvolvimento revolucionário’, tomando em conta ‘o problema da transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo’. A literatura tinha que ser tendenciosa, ‘com espírito de partido’, otimista e heroica; deveria estar imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando heróis soviéticos e prefigurando o futuro (EAGLETON, 1976, p. 54).

Tudo isso era pensado, mas muitas vezes não verbalizado. Quem iria de encontro ao partido? O incômodo foi sentido não somente por Zélia, mas por inúmeros outros companheiros de causa. Porém, como rebelar-se contra aqueles que lutavam pela mesma causa? Como ir de encontro a algo tão nobre?

Era preciso analisar a situação à luz dos interesses das classes trabalhadoras e compreender que a construção de uma sociedade justa exigia sacrifícios. Fazia-se necessário, pois, ter compreensão e paciência, sobretudo muita paciência, e colaborar com o governo, pois não tardaria a chegar o dia da recompensa: em vez de carência haveria fartura, abundância para todo o povo. Em lugar de constrangimento e medo, haveria descontração e liberdade total, assim como deve existir num regime socialista. Convencidos, íamos em frente (GATTAL, 1989, p. 44).

E Gattai segue em frente comungando de ideias sem esquecer-se de questioná-los. Vivenciando utopias e ideologias sem esquecer-se de suas falhas. Em sua escrita revela o peso do estado de exceção e da figura do soberano que também pairava sobre o sonho socialista. Mostra-nos toda a opressão existente em seu comando. Mais uma vez, lemos uma escrita floreada que mostra-nos os espinhos.

Zélia despe-se do suposto romantismo de sua escrita de memórias e mostra-nos o fim das utopias. Não há o sonho socialista, não há o paraíso soviético. Há múltiplas figurações do estado de exceção, há o horror dos campos de concentrações, há o medo de ser denunciado, há o medo de se morrer em nome da ordem. E ainda há poesia ao se sobreviver ao caos.

Intencionamos fugir da ingenuidade que polariza o bem e o mal, o herói e o vilão. Vemos que os polos não se constituem como lugares fixos. O jogo e a vontade de poder estremecem e abalam superfícies e certezas. Tal constatação também pode ser percebida na fala de Gattai, pois esta traz os reflexos da sua formação libertária que a permite atentar-se para o perigo existente em toda e qualquer forma de poder, de *vontade* de poder e, por conseguinte, de controle sobre o outro. Sendo assim, cremos que haja em Zélia Gattai um discurso naïf, como afirma Lilia Moriz Schwarcz (apud GATTAI, 2009). Não há ingenuidade na fala de uma testemunha.

As lacunas, a parcialidade, o esquecimento, o descompromisso ou qualquer outro ponto apresentado contra sua fala, não suportam o peso do testemunho. Por isso, antes de memórias a autora escreve seu testemunho individual e coletivo sobre o Estado de Exceção. Sua escrita fala de uma intolerância sobre o outro, sobre um lugar de potência de um Estado soberano que oprime, mata e aniquila a humanidade do sujeito, em nome da sua manutenção no poder.

A escrita de memórias de Zélia Gattai fala das estratégias do homem comum e mais precisamente da mulher comum para sobreviver ao estado de exceção, ao exílio, ao sentimento de perseguição, à destruição de sua identidade, nacionalidade e de sua humanidade. Suas memórias, escritas do lugar do escritor/escrevente, marginal e marginalizado, nos mostram que não há heróis, não há vencedores, restam sobreviventes, memórias e testemunhas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. Bartleby o de la contingencia. In: G. Deleuze, G. Agamben, J. L. Pardo. *Preferiria no hacerlo*. Valencia: Pre-textos, 2005, p. 93-136.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha — Homo sacer III*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007. (Estado de Sítio).
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Col. Debates).
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos).
- DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 80-103.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto/Portugal: Edições Afrontamento, 1976.
- GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009 [1979].
- GATTAI, Zélia. *Um chapéu para a viagem*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993 [1982].

GATTAI, Zélia. *Jardim de inverno*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GATTAI, Zélia. *Senhora dona do baile*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel, TEIXEIRA, Rebeca. *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=3772>. Acesso em: 10/15/2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *A exceção à regra*. In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 7-21. (Estado de Sítio).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Histórias que nunca terminam. In: GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 319-323.

SINHORI, João, GOMES, Cerize Aparecida Nascimento. *Literatura Testemunhal na Ditadura Militar: conexões entre história e literatura*. 2010, p. 4. Disponível em: http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/913/959. Acesso em: 20 dez. 2012

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.

[Recebido: 28 agos. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

JOSÉ DO PATROCÍNIO: UMA TRAJETÓRIA EM MEIO A MEMÓRIAS

Marcos Teixeira de Souza¹

Resumo: A geração de 70 (e 80), do século XIX, marcada pelo Positivismo, Evolucionismo, Determinismo, Cientificismo, Abolicionismo e Republicanismo, foi influenciada por teses que alicerçaram um projeto de nação para o Brasil à época e que perduram, em alguma medida, até o presente. Dentre os intelectuais participantes desta geração, a voz e a escrita de José do Patrocínio figuram indubitavelmente entre as mais destacadas. Mas seu nome e sua obra permanecem esquecidos. Nesse sentido, o presente artigo visa a discutir a trajetória do abolicionista José do Patrocínio, interligando-a a seu primeiro romance.

Palavras-Chave: Esquecimento. José do Patrocínio. Memória Social.

JOSÉ DO PATROCÍNIO: A ITINERY AMONG MEMORIES

Abstract: In the 19th century, marked by Positivism, Evolutionism, Determinism, Scientism, Abolitionism and Republicanism, the 70's (and 80's) generation was influenced by thesis that served as basis of a project for a Brazilian nation at the time, which — to certain extent — remain until nowadays. Among the intellectuals of this generation, José do Patrocínio's voice and writing undoubtedly appear as one the most prominent. But his name and his novel are forgotten. In this aspect, this article intends to debate Patrocínio's itinerary, connecting his life at his first novel.

Keywords: Forgetfulness. José do Patrocínio. Social Memory.

¹ Doutorando em Sociologia — IUPERJ. Membro pesquisador do Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA). Artigo oriundo de minha dissertação de mestrado, com algumas adaptações. Endereço eletrônico: prof1marcos@hotmail.com.

Introdução

Nos estudos sobre memória social, é oportuno observar como uma sociedade lembra, relembra ou esquece determinadas figuras que outrora foram consideradas importantes e decisivas para a história dela própria ou de um grupo social que lhe é representativo. À medida que são esquecidos certos nomes que compõem a história de uma sociedade ou de um grupo social, são perdidos também nesse esquecimento determinados acontecimentos os quais deveriam estar em cena nas historiografias. É recorrente dizer que *o povo brasileiro é um povo sem memória*. Verdade ou não, há importantes fatos e nomes que precisam ser recuperados e estudados. Tal me parece ser o caso de José do Patrocínio. Neste sentido, o presente artigo visa a discutir alguns pontos da trajetória do abolicionista José do Patrocínio, interligando-a a seu primeiro romance.

José do Patrocínio: uma trajetória ligada a uma vida de lutas

Nascido em nove de Outubro de 1853, no norte fluminense, na cidade de Campos dos Goytacazes, José Carlos do Patrocínio, com sua vida e obra, tornou-se uma dos mais importantes figuras do século XIX no ideário de uma formação de uma identidade nacional brasileira, livre da escravidão negra. Na condição de filho de um padre branco, João Carlos Monteiro, e de uma escrava negra, Justina do Espírito Santo, os quais respectivamente contavam 54 e 13 anos de idade, José do Patrocínio é fruto de uma relação propriamente inconveniente para a época e principalmente ilícita, devido à condição sacerdotal de seu pai, que não o reconhece como filho, embora mantenha sob seus cuidados.

Tal nascimento, em razão da distinção de cor, classe social e idade entre os pais de Patrocínio, moveria-o para uma situação intermediária, em que conviveria com as venturas e desventuras das situações e problemáticas referentes à

cor e à classe social. Colocariam-no em uma situação move-dição, ameaçado ora sim, ora não, pelas dinâmicas de cor e classe social presentes na sociedade brasileira do século XIX.

A infância de Patrocínio, na fazenda de seu pai, convi-vendo com escravos e com os trabalhos e castigos impostos a eles, conhecendo os antagonismos de classes sociais e de cor, aprendendo no cotidiano com as dinâmicas de classe social e “raça” inerentes à sociedade brasileira do século XIX, tomando ciência dos privilégios irrestritos ao senhor branco e do jugo ao negro, etc. envolveria Patrocínio no *status quo* social e racial, que comumente marcavam o cenário rural brasileiro; e os lugares de cada um dos membros nesta co-munidade, na hierarquia social. É por certo neste ambiente literalmente familiar que se começa a engendrar uma memó-ria sobre a escravidão, cujo conteúdo — ou parte dele — seria provável e posteriormente explorado e retratado em seu primeiro romance *Motta Coqueiro ou a pena de morte*, escrito em 1877, bem como seria discutido com veemência nos seus artigos políticos na *Gazeta de Notícias* e nos demais jornais para os quais Patrocínio tivera trabalhado.

Ainda bem jovem, não atingidos quatorze anos com-pletos, segundo o biógrafo Raimundo Magalhães Júnior (1969), Patrocínio se transferiria para a cidade do Rio de Ja-neiro, em março de 1868, e nesta enfrentaria dificuldades financeiras e sociais. Através do então diretor da Santa Casa de Misericórdia, Dr. Cristóvão dos Santos, Patrocínio conse-guiria um emprego de servente (ou quase servente como disse Patrocínio à *Gazeta da Tarde* em certa ocasião).

Pouco depois, a Santa Casa de Misericórdia passara ao controle administrativo das irmãs de caridade, Patrocínio obtera a proteção do sr. Conselheiro Albino de Alvarenga, cuja mãe estimava muito a Patrocínio, e o ajudara a colocar o jovem campista na condição de funcionário na casa de Saúde do Bom Jesus do Calvário.

Os biógrafos de Patrocínio, Osvaldo Orico (1953), Magalhães Júnior (1969), Uelinton Farias Alves (2009) reiteram em suas respectivas obras *O tigre da Abolição*, *A vida turbulenta de José do Patrocínio* e *José do Patrocínio a imorredoura cor de bronze* que as condições de trabalho em que era submetido o jovem campista nos primeiros empregos nas casas de saúdes citadas eram aviltantes, semelhantes a um trabalho escravo. Além disso, outra questão, não mencionada pelos biógrafos e que fatalmente deve ter gerado em Patrocínio uma paixão e uma das motivações pela causa da Abolição, seria o tratamento desigual dado a negros e brancos no ambiente de trabalho nas casas de saúde. Tal vivência profissional nas casas de saúde deve ter conduzido Patrocínio a uma identificação pessoal com o dilema do trabalho escravo, e conseqüentemente a um repúdio veemente quanto à estrutura social vigente, à percepção do lugar do negro na sociedade, brotando nele um sentimento de compaixão pela condição dos escravizados.

As memórias dos tempos em que vira a escravidão na Fazenda do Imbé e as passagens de Patrocínio pelas instituições de saúde contribuíram para que Patrocínio absorvesse consigo o entrelaçamento entre a naturalidade de muitos indivíduos com a escravidão estabelecida e a inconformidade pessoal com a estrutura social, e mais tarde, com vigor, lutasse contra o sofrimento imposto aos negros escravizados.

Entre muitas situações de subalternidade, em 1872, Patrocínio ingressou no curso de Farmácia, da Faculdade de Medicina, feito muito raro para um jovem negro. Parte deste período como acadêmico, segundo Alves (2009), o jovem campista contou com a ajuda da família *Vilanova*, que oferecera um quarto, cama e comida em troca de que ele ensinasse as primeiras letras aos filhos do casal Capitão Emiliano Rosa de Sena e Maria Henriqueta de Sena, os quais mais tarde, em 1881, seriam sogra e sogro dele.

A vivência na casa dos Vilanova conduziria, em certo aspecto, Patrocínio à construção de uma memória pessoal da

condição de negro e dependente na casa de um “senhor” branco. Apesar de gozar de certa amabilidade dos anfitriões da casa, fato que os biógrafos Alves (2009), Magalhães Junior (1969) ressaltaram em suas respectivas obras, havia naquela convivência, ainda que implícita, uma relação entre o branco dominador, detentor das posses; e o negro subalterno, desprivilegiado de posses, e na condição de *subordinado* aos desejos do senhor branco. O incidente em que fora mal interpretado ao ser visto pelo tio de Bibi quando essa beijara a testa de Patrocínio, provocou a saída do jovem estudante da casa da família Vilanova. Bibi, assim chamada carinhosamente pelos mais íntimos, era o apelido da menina Maria Henriqueta, dez anos a menos que Patrocínio, filha do Capitão Sena, e que seria anos depois futura esposa dele, mas que à época do incidente, era professor dela no ensino das primeiras letras. Tal situação o mostrara certamente que sua condição de cor e classe social era um elemento desfavorável na casa dos brancos, apesar da considerável receptividade da família a ele.

Anos depois, em 1877, com a personagem tia Balbina no seu primeiro romance *Motta Coqueiro ou a pena de morte* (1877), Patrocínio parece indiretamente reviver a memória deste acontecimento que sentenciou sua saída da casa dos Vilanova. Esta intenção do autor, consciente ou não, talvez contenha alguma correlação tênue na memória individual dele, com o evento ocorrido com o Tio José, que se tornara o provocador da saída de Patrocínio da casa dos Vilanova. No romance, a personagem Carolina, uma jovem crioula, pede duas vezes para que tia Balbina deixa-a entrar na Senzala: — *Oh! tia Balbina, oh! tia Balbina; faz favor de abrir. [...] — É por muita precisão, tia Balbina; deixe-me entrar* (PATROCÍNIO, 1977, p. 67). Esta fala da personagem Carolina relembra ilustradamente o drama de Patrocínio que, após a conversa com o pai de Bibi, o Capitão Sena, vê-se em dificuldade ao ficar sem um abrigo. Para Patrocínio, era também de muita urgência ficar na casa dos Vilanova, mas o tio José não se im-

portava, a semelhança da interlocutora de Carolina, em ouvir a necessidade do jovem Patrocínio. Introduzir o termo *tia* em Balbina expressa um artifício (e uma crítica velada), lembrando o autor de seu sofrimento no passado ou uma mera coincidência?

Além disso, deve-se considerar o que traz a pesquisa empreendida por Godofredo Tinoco, em *Mota Coqueiro A grande incógnita* (1966), que analisa o processo numa perspectiva de descortinar historicamente o ocorrido contra o fazendeiro Motta Coqueiro. Ao apresentar no livro nomes dos indivíduos, versões, depoimentos contraditórios, os detalhes do julgamento, etc., Tinoco comenta sobre uma das escravas depoentes, a Balbina, não apontando, porém, para qualquer referência ao termo *tia* acoplado a ela.

O papel social de *tia* pode ser uma criação resultante de um ato falho de Patrocínio no plano do inconsciente; pode ser uma estratégia artística de enaltecer o papel da referida escrava em sua exposição quanto ao drama do negro escravizado; pode ser fruto de sua pesquisa junto ao Arquivo Nacional, feita a fim de escrever o romance. A origem é incerta. Há uma boa probabilidade de que seja para evidenciar o papel da mulher negra na cultura africana. O certo é que o primeiro romance de Patrocínio mergulha e espelha um repertório de memórias pessoais e coletivas sobre Patrocínio, que misturadas ao texto ficcional e ao enredo proposto, permite ao leitor enveredar por mais um ângulo — o literário — o tigre da Abolição, suas idéias e memórias.

Consciente ou não, a memória individual de um autor não se encontra dissociada do trabalho ficcional e inventivo. Por vezes, é ela o meio — e o romance é um desses importantes meios — pelo qual o autor expressa suas memórias individuais, em um misto de realidade na ficção, ou vice-versa, ora se utilizando de lembranças para, em sua obra, aclarar ou denunciar uma questão pessoal ou social, obtendo uma carta-se; outrora, para retomar na memória um acervo auxiliar ou fundamental para seu trabalho criativo. Certamente não

se pode levar todo um conteúdo de romance ao pé da letra como reprodução de uma realidade, como se fosse uma mera tradução da vida, das memórias do autor, transcritas integral ou parcialmente no texto ficcional. No entanto, pode-se, em menor ou maior grau, intuir uma proximidade, em muitos prosadores, da tríade *autor — memória pessoal — produção literária*, e encontrar elos significativos entre os três componentes, por meio de um olhar mais holístico, e não restrito a um dos componentes.

Certamente não estão transcritas todas as memórias individuais de Patrocínio nos seus textos. Contudo, o que se verifica é que há nos romances de Patrocínio, sobretudo em *Motta Coqueiro ou a pena de morte* (1977), percepções, sentimentos, pensamentos, lembranças e ações que remetem à figura de Patrocínio, à sua vida e a seus ideais, enxertadas explícita ou implicitamente na prosa. Tal característica não o faz superior, nem inferior a outros literatos de seu tempo, antes ou depois dele. Apenas o faz participante de um grupo de escritores que escreveram ou escrevem a partir de suas experiências pessoais, de suas impressões, que postas no papel ganham um tom de memória, de autobiografia, de testemunho.

Não se mantendo na casa dos Vilanova, devido ao incidente do beijo de Bibi, no entanto, graças à Dona Maria Henriqueta Sena, Patrocínio passa da condição de ex-hóspede para a de vizinho da família do Capitão Sena, e segue seus estudos no curso de Farmácia. Como estudante desta cadeira fora considerado um dos melhores alunos, mas em outro ofício teve mais proeminência na vida do autor: a de jornalista. Nesta função é que obtém o reconhecimento de seu talento na época e na posteridade. No capítulo intitulado *Perfil do escritor*, em *O tigre da Abolição*, Osvaldo Orico (1953), após se perguntar sobre se Patrocínio seria um escritor no sentido de *artista da palavra*, confia para o seu leitor sobre a necessária cautela no sentido da qualidade artística de Patrocínio como escritor. Orico (1953) confere mais mérito a José

do Patrocínio na qualidade orador e jornalista: *Patrocínio foi um orador. Orador popular. Nisso estava sua força. E um jornalista. Jornalista de combate. Nisso estava o seu mérito* (ORICO, 1953, p. 209).

Como poeta, percebe-se sua ligação estreita entre memórias pessoais e a criação ficcional. Assim é que já trabalhando, em 1977, no jornal *Gazeta de Notícias*, proseia o sofrimento dos escravos provavelmente guardados nas lembranças de infância vividas na Fazenda do Imbé, bem como poetiza a lembrança de seus primeiros olhares sobre a pequena Bibi, conforme abaixo:

É pálida e franzina Sobra da mão mimosa
Na concha pequenina
A coma de uma rosa (MAGALHÃES JÚNIOR, 1969, p. 39).

Valendo de suas memórias como fonte de inspiração para obrar poesias e, mais tarde, seu primeiro romance, Patrocínio tinha ante seus olhos uma série de temas sociais, como a escravidão, a desigualdade social, a problemática da concentração de renda nas mãos de poucos membros da sociedade, etc. assuntos com os quais ele poderia esboçar um enredo, no entanto, pouco ou nenhum, naquele momento para Patrocínio parecia ter o fascínio que o caso da tragédia em Macabu (atual município Conceição de Macabu — RJ). De acordo com Magalhães Júnior (1969), após receber um telegrama na redação da *Gazeta de Notícias*, onde Patrocínio trabalhava, telegrama esse que continha a notícia de que um homem na cidade de Itabapoana declarara-se o autor do assassinato da família de Francisco Benedito, em derradeiros suspiros ante a um padre que lhe prestava últimos cuidados, engendrou um bom pretexto para o abolicionista campista pôr em prática a produção de seu primeiro romance.

A desenvoltura como jornalista nos folhetins *Os Ferreões* e na *Gazeta de Notícias* lhe garantira a possibilidade e prestígio para escrever e publicar o romance *Motta Coqueiro*

ou a pena de morte, que veio ao público em folhetim em 1877, e em livro no ano seguinte.

Tal romance apresenta a história de um dono de muitas terras no norte fluminense, que fora acusado de cometer um homicídio contra uma família de agregados, que estavam vivendo e trabalhando em suas terras. O nome do suposto acusado era o fazendeiro Motta Coqueiro, cuja autoria do crime, a bem da verdade, fora das páginas do romance, até hoje é passível de discussão, uma vez que havia eventuais outros interessados na morte de um dos membros daquela família assassinada. Na trama, as três filhas do casal, Antonica, Mariquinhas e Chiquinhas, por serem lindas, despertaram a atenção masculina da localidade, sobretudo o interesse de três homens — Oliveira Viana, Manuel João e Sebastião, os quais ao longo do romance, procurarão, cada um a seu modo, namorar uma delas.

Dentre os três referidos rapazes, um deles se destaca na narrativa de Patrocínio: Manuel João, que questionava a si mesmo, por ser mestiço, a respeito da possibilidade de uma moça branca, como Mariquinhas, desejá-lo. No íntimo, Manuel João desconfiava de uma suposta afronta de Motta Coqueiro contra a virgindade da moça. Esta suspeita é também alimentada pelos dois companheiros de Manuel João, que veem muita liberdade entre as filhas do agregado com o fazendeiro, que em sua propriedade mantinha escravos.

Em se tratando de escravos, a escrava chamada de tia Balbina figura no romance como uma voz expressiva e denunciativa quanto à escravidão. Após ser expulsa da Casa grande, onde cuidava do filho do patrão; e ser lançada à senzala e ao trabalho no eito, essa se torna uma pessoa consciente, na própria pele, da aflição e condição imposta à etnia negra, sendo uma voz dissonante diante do *status quo* colonial. O trágico assassinato da família de agregados e suspeita da autoria de Motta Coqueiro e de outras personagens, entre elas, a esposa de Coqueiro, que desconfia da fidelidade do

marido, criam uma apreensão propícia ao romance, além de outras tensões secundárias ao longo da obra.

O fim trágico do fazendeiro Motta Coqueiro era um assunto que desde a infância Patrocínio acostumara ouvir. Era um fato popular nas imediações de Campos dos Goytacazes, onde nascera. Segundo matéria da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, edições 428 e 429 (2005-299), sobre a tragédia em Macabu: *O caso tendeu para quase uma lenda*.

Decerto tal caso era presente na memória de Patrocínio, que viu na revelação de uma nova versão para o acontecido um material farto para empreender seu primeiro romance. Até então, a *Gazeta de Notícias* não publicava romances de autores brasileiros, somente a tradução de folhetinistas estrangeiros. Com a idéia em mente, Patrocínio via consigo a oportunidade de alcançar, pelo menos, dois feitos: ser o primeiro brasileiro a publicar na *Gazeta de Notícias*, e ser o primeiro a propagar com mais dimensão uma nova versão de um fato que era presente na memória coletiva brasileira, sobretudo na corte, na província de Campos dos Goytacazes e nas circunvizinhanças.

Como se sabe por meio de muitos artigos escritos pelo jovem campista, a obra de Patrocínio composta em poesia até então expostas nos jornais, e anteriores ao romance, em razoável parcela, estava calcada em memórias pessoais, o que se subentende que a utilização de tais memórias era um procedimento literário que Patrocínio se sentia à vontade e/ou mais propenso a fazer em sua produção literária.

Por ter sido um acontecimento marcante para a comunidade na qual viveu durante sua infância em Campos, ele conhecia bem as diversas histórias e versões acerca da execução do fazendeiro Motta Coqueiro. Este conhecimento, arraigado na memória e aliado às suas pesquisas no Arquivo Nacional, foi um material primário para empreender o romance.

Embora o título da obra pressuponha a sina de Motta Coqueiro, dizer que o primeiro romance de Patrocínio concentra restritamente uma crítica à pena capital e, sobretudo, uma crítica ao sistema judiciário frágil e sujeito a interesses políticos e escusos da verdade seriam um equívoco. Se assim fosse, teria dissecado mais a fundo estas críticas ao longo do seu texto, e não as restringindo a dois ou três capítulos da obra. O romance desenvolveu críticas à sociedade da época, à forma de se fazer política especialmente no âmbito provinciano, à estrutura social vigente, ao tratamento dado ao negro na sociedade rural, ao amor como mercadoria ou como sentimento atrelado às exigências de paridade de cor e/ou classe social entre os indivíduos, entre outras críticas menores que dão ao romance algumas tensões capazes de prender o leitor e levá-lo a refletir o *status quo* da sociedade fluminense e brasileira no século XIX.

Patrocínio traz para seu texto ficcional não só o lúdico, o entretenimento, mas, sobretudo, questões pessoais e sociais, com as quais deseja despertar no leitor, como os dilemas de cor e de classe social; a concentração de poder político e econômico por meio do latifundiário; a escravidão; os preconceitos sociais; o amor nas dinâmicas sociais e raciais. Tais intenções de retratar múltiplos aspectos vergonhosos da sociedade brasileira, que são evidentes à medida que é feita a leitura da obra, configuram o romance numa proposta realista, sem perder de vista uma parcela do que consta no prefácio de Silvano Santiago (na edição do ano 1977) de *Motta Coqueiro ou a pena de morte*, como um romance de tese.

Antes de pôr em cena um enigma, como se acredita que seja o propósito do texto de ficção, o romance de tese apresenta uma convicção no palco, ou melhor, oferece ao leitor uma idéia já amadurecida pela certeza. [...] Não é portanto difícil para o leitor virar as últimas páginas de Motta Coqueiro ou a pena de morte e concordar plenamente com o texto e seu autor. Realmente, seguindo de perto a ação tal qual nos foi apresentada e descrita, trata-se de evidente absurdo

a condenação à morte do fazendeiro e de seus dependentes, trata-se de evidente erro judiciário que precisava, quanto antes, ser denunciado. [...] Percebe-se ainda, no caso de Motta Coqueiro, que a intenção de José do Patrocínio não foi a de criar um universo ficcional verossimilhante e multifacetado, mas pretendeu antes dar ao universo dramatizado o estatuto de verdadeiro e único (PATROCÍNIO, 1977, p. 12).

Se aceitássemos a proposição de *romance de tese* discutida por Santiago (1977), talvez teríamos que dizer se trata então de um romance de teses. Ao contrário de Santiago, que enxerga apenas a defesa imoderada de Patrocínio contra uma pena de morte aplicada injustamente, que claramente se manifesta na voz do autor-narrador, é possível observar outras teses levantadas pelo autor — ainda que não tão visíveis por estarem, grande parcela, presentes nas vozes dos personagens: sobre a escravidão, sobre a questão da cor, da classe social entre as questões já citadas, que atuam como teses importantes pró-abolição dos escravos, pró-mudança do modelo social vigente.

Mas, comungando parcialmente do posicionamento de Santiago concernente à posição do autor na construção de seu texto, é patente que este romance de Patrocínio se comporta de modo unilateral na construção da tese ou das teses. As concepções ideológicas do autor são postas e realçadas no texto sem praticamente a presença e/ou intervenção de ideias contrárias ou diversas das proferidas por ele, que não propõe ou não parece propor ao leitor alternativas, a não ser o entendimento defendido. O *verdadeiro e único* a que alude Santiago (1977, p. 12) tem sua razão, porque Patrocínio parece distribuir suas concepções no papel de forma centralizadora, não abrindo mão de avocar nelas um tom de verdade e de desconstruir as tentativas de outras teses, especialmente neste último caso, da memória de Motta Coqueiro.

É dispensável também lembrar que *Motta Coqueiro ou a pena de morte* particulariza-se por ser uma prosa escrita por um abolicionista que, embora ainda não fosse considerado um grande líder do Abolicionismo brasileiro à época do romance, nesta etapa da vida já tinha uma consistente consciência política sobre os preconceitos e estereótipos sociais e raciais presentes na sociedade fluminense e brasileira. Assim, com este romance, Patrocínio começa a enveredar mais ainda nos passos do Abolicionismo, e a introduzir seu nome não só neste movimento político, mas também na Literatura brasileira, contribuindo assim para que arte literária seja mais uma entre vários veículos capazes de discursar uma idéia, isto é, o drama do negro no Brasil de seu tempo, drama este marcado na memória e na pele.

Muitas obras literárias do século XIX, seja em poesia ou em prosa, em especial a última, fornecem pistas e dados relevantes para se entender o Brasil em torno de temas-chaves como a escravidão, a Abolição, etc. Sobre isto, Antonio Torres Montenegro (1988), em *Abolição*, afirma: "O mergulho na literatura tem fornecido novos primas, outros quadros, perspectivas diversas das fontes usuais (jornais, relatórios de polícia, anais) acerca da Abolição/escravidão na formação social brasileira" (MONTENEGRO, 1988, p. 5).

Acrescenta ainda:

A maneira como a literatura descreveu, instituiu, desenhou o quadro Abolição/escravidão, por um lado, reflete o pensamento dominante de uma época e, por outro, descortina uma parte do que a sociedade projeta, modula, antecipa como futuro (MONTENEGRO, 1988, p. 5).

Pelas temáticas abordadas, *Motta Coqueiro ou a pena de morte* indubitavelmente ostenta valor histórico, quer pelo conteúdo que comporta o romance: por figurar como uma obra literária de um dos mais importantes abolicionistas; por apresentar, em alguns momentos da obra, posicionamentos de Patrocínio sobre a estrutura social vigente; por crítica à

sociedade em relação às instâncias judiciárias e políticas provincianas; por ser um romance contundente contra o *status quo*; por possíveis memórias pessoais e posicionamentos ideológicos do jovem abolicionista, misturadas à ficção no texto; por seu acolhimento ou não na historiografia literária brasileira; entre outros aspectos que credenciam este primeiro romance de Patrocínio como profícuo para a compreensão de diversas visões literárias e extraliterárias de um período relevante na História do Brasil.

Considerações finais

Entre outras obras literárias escritas no século XIX, esse primeiro romance de Patrocínio constitui-se, em nossa concepção, como um dos mais relevantes (se não o principal), diante das falas expostas quanto à condição social do negro no regime escravocrata. Além disso, é de autoria de um abolicionista dos mais devotados à causa, trazendo a lume no seu texto a perspectiva do *outro*, ou seja, a do negro, sob o prisma de refém, mas não indiferente à situação imposta, a exemplo da personagem *Balbina* na trama.

Em poucos romances que figuram a escravidão ou o drama do negro na estrutura social, tal assumiria tons mais denunciativos contra o sistema escravocrata do que nesse romance baseado em fatos reais (ou em uma das versões dos fatos), o que corrobora para dar ao jovem abolicionista um caráter ainda mais proeminente.

Contudo, apesar da relevância histórica e literária do romance, tal nas historiografias literárias, em geral, permanece no esquecimento. O próprio Montenegro (1988), embora afirme a utilidade da Literatura como um instrumento para a compreensão de algumas faces da escravidão e da Abolição na sociedade brasileira, e ele apresente uma pequena lista de obras literárias cujo conteúdo toque nestes assuntos, não se lembra, nem menciona o nome ou o romance de Patrocínio. Assoma-se a outros estudiosos, historiadores e críticos literá-

rios que não se atentaram para a necessidade revisitar tal obra, mesmo diante das descrições e narrativas contundentes feitas por Patrocínio no tocante à escravidão. Fica a pergunta em torno das motivações literárias e/ou políticas que pairam sobre o esquecimento do primeiro romance de Patrocínio, cuja trajetória ainda é pouco estudada, embora fosse um dos brasileiros que mais lutara contra a permanência de um sistema desigual entre brancos e negros.

Referências

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALVES, Uelinton Farias. *José do Patrocínio: a imorredoura cor do bronze*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *A vida turbulenta de José do Patrocínio*. Rio de Janeiro: Sabiã, 1969.

MALHEIRO, Perdígão. *A escravidão africana no Brasil*. São Paulo: Obelisco, 1964.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio Editora/MEC, 1973.

MÖLLER, Renato César. *A fera de Macabu: memórias de um crime, uma pena de morte e uma maldição*. Rio de Janeiro: UERJ, Tese de Doutorado, 2007.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *Abolição*. São Paulo: Ática, 1988.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

ORICO, Osvaldo. *O tigre da abolição*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpia Editora, 1953.

PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/SEEC, 1977.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da Literatura Afro-brasileira. *Callaloo Revista de Artes e Letras Afro-Americanas e Africanas*, Virgínia, Carolina do Norte, v. 18, n. 4, 1995.

PINTO, Jorge Renato Pereira. *José do Patrocínio: o herói esquecido*. Campos dos Goytacazes: Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, 2003.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio. estudos históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/Fundação Getúlio Vargas. v.2, n. 3, 198, p. 3-15.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Cpdoc/ Fundação Getúlio Vargas. v. 5. n. 10, 1992, p. 200 a 215.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

RAEDERS, Georges. *O inimigo cordial do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Hervé Salgado. *Na taba dos Goytacazes*. Niterói: Imprensa Oficial, 1988.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1980.

SANTOS, Anízio Ferreira dos. *Eu, negro: discriminação racial no Brasil: existe?* São Paulo: Loyola, 2000.

SANTOS, Lucinéia Alves dos. *Motta Coqueiro, a fera de Macabu: literatura e imprensa na obra de José do Patrocínio*. Campinas: UNICAMP, Dissertação de Mestrado, 2011.

TINOCO, Godofredo. *Motta Coqueiro, a grande incógnita*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

[Recebido: 10 set. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL: A VIDA EM PALAVRAS, A VIDA EM PAPEL

Felipe Freitag¹

Liane Batistela Kist²

Resumo: Dar legitimidade ao discurso da oralidade através do estudo de contos populares ou maravilhosos é valorizar acontecimentos que escapam, ou escapariam à memória histórica. O trabalho com contos populares ou maravilhosos possibilita a ativação do conhecimento de mundo e/ou de deduções que levem os alunos a estabelecer interpretações recíprocas na interação com suas vivências. Textualizar o cotidiano, as vivências, as memórias não legitimadas pelo discurso histórico, as narrativas que circulam e circundam pelo espaço social. Valorizar histórias subalternizadas pela erudição, que podem e que devem construir hábitos de leitura numa localização de identidades e identificações. Muito mais do que justificar, cabe ao presente processo de ensino, o questionar, e é nesse questionamento que se inicia o desenvolvimento de vozes narrativas silenciados por grande parcela da intelectualidade.

Palavras-Chave: Ensino Fundamental. Escrita-processo. Leitura e produção textual. Literatura (popular, canônica). Narrativas orais.

¹ Autor. Licenciado em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestrando em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, vinculado à linha de pesquisa Linguagem e Interação. Endereço eletrônico: feletras2007@hotmail.com.

² Coautora. Professora de Estágio Curricular Supervisionado em Língua Portuguesa na Universidade Aberta do Brasil na UFSM. Mestre em Educação pelo PPGE-UFSM. Doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Endereço eletrônico: lianekist@yahoo.com.br.

READING AND TEXTUAL PRODUCTION: LIFE IN WORDS, A LIFE ON PAPER

Abstract: Giving legitimacy to the discourse of oral communication through the study of popular and wonderful tales to cherish events outside, or escape to the historical memory. Working with popular and wonderful tales enables the world of knowledge activation and / or deductions that lead students to establish reciprocal interpretations in interacting with their experiences. Textualising everyday life, the experiences, the memories not legitimized by historical discourse, narratives circulating surrounding the social space. Enhancing stories subordinated by learning, which can and must build a location reading habits identities and identifications. Much more than justified, it is up to this teaching process, the question, and it is this question that begins the development of narrative voices silenced by large portion of the intellectuality.

Keywords: Elementary School. Literature (popular, canonical). Oral narratives. Reading and text production. Writing-Process.

Introdução

“E por que então esta vontade de parecer herói ou professor universitário (aquela tal classe que, ou passa a aprender com os alunos quer dizer, com a rua-ou não vai sobreviver)?”³

A necessidade de aprimoramento dos conhecimentos linguísticos dos alunos através do encadeamento de leitura de narrativas orais, para subsequentemente, leitura de narrativas escritas, funcionando como aquisição processual de níveis mais satisfatórios da escrita, a partir da linguagem oral,

³ Complexo de épico, composição de Tom Zé. Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/tom-ze/164875/>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

tendo como foco produções textuais (o ensino com um propósito) vai ao encontro de um dos objetivos descritos nos *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para Ensino Fundamental em Língua Portuguesa* para o terceiro e quarto ciclos (5ª a 8ª série): “conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro” (MEC, SEF, 1998, p. 7), tendo em vista o trabalho com narrativas orais e escritas da cultura popular brasileira (contos populares e literatura de cordel).

Levando-se em conta os conhecimentos que se operam nas práticas cotidianas de linguagem, ao trabalhar com narrativas orais focalizadas na produção textual póstuma às leituras, em um processo de construção de sentidos para os textos, de reconhecimento das características do gênero e do desenvolvimento continuado da prática textual, isto é, da produção textual com um propósito (valorização da linguagem e da cultura oral, aproximação com a língua em uso), acredita-se que os alunos conseguem de maneira mais facilmente assimilável ser sujeitos da ação de aprender, bem como de agir sobre o objeto de aprendizagem.

A escolha pelos contos populares e pela literatura de cordel, em seus dois modos de divulgação (oral e escrito) é ancorada e /ou legitimada pelas orientações dos *PCNs*, quando da referência aos gêneros privilegiados para a prática de escuta, de leitura e de produção de textos, conforme (BRASIL, 1998, p. 54):

GÊNEROS PRIVILEGIADOS PARA A PRÁTICA DE ESCUTA E LEITURA DE TEXTOS			
LINGUAGEM ORAL		LINGUAGEM ESCRITA	
LITERÁRIOS	<ul style="list-style-type: none"> • cordel, causos e similares • texto dramático • canção 	LITERÁRIOS	<ul style="list-style-type: none"> • conto • novela • romance • crônica • poema • texto dramático

Embasamento teórico

Revisitar-se através da memória e das narrativas orais é humanizar-se porque lemos as origens de um discurso não elitizado. Mesmo a tradição oral deve e pode ser ensinada em sala de aula como uma das maneiras de aproximar os alunos de conceitos literários e de leitura teorizados. Aproximá-los não somente aos conceitos, mas também e, sobretudo, às experiências reais e orais que são culturalmente marcadas em nosso país.

A possibilidade de compreensão dos alunos no que diz respeito às estratégias narrativas e o reconhecimento de que eles fazem parte de uma história literária (a oral) possibilita-os serem leitores que não se valem apenas da superfície textual, mas que, a partir dela e com ela constroem sentidos ao texto por meio de suas experiências pessoais e de suas situações sociais e culturais. Assim, há um processo de identificação dos alunos como produtores de significação do texto, porque nas narrativas orais se reconhecem como “eus” inscritos na trajetória do mundo.

O conto popular, ou maravilhoso possibilita o deslumbramento diante de situações, geralmente banais do cotidiano que podem ensinar a humanizar-se. Para Michel Pêcheux, a memória é também o contra-discurso não legitimado pela história, ou seja, a memória é responsável pela valorização da história (memória construída pelo historiador), bem como, e principalmente, pelo entrecruzamento de sentidos da memória mítica, da memória social inscrita em práticas situadas socioculturalmente. Para tanto, dar legitimidade ao discurso da oralidade através da recolha e da escrita de contos populares, ou maravilhosos é granjear valorativamente acontecimentos que escapam, ou que escapariam à memória histórica.

Partindo, então, do pressuposto de que a memória não inscrita na história legitimada, documental, por pertencer à

oralidade, é um dos instrumentos sociais e culturais de leitura do mundo, justifica-se a aproximação da leitura oral e da leitura escrita como processos semelhantes, apesar de suas distinções, na medida em que a leitura pela oralidade é o primeiro contato dos alunos com as narrativas.

Ler. Mas ler o quê? A escola como um espaço de democratização do saber, tem sido representada como o ambiente em que os bens culturais têm acesso privilegiado, entretanto, muitas vezes, ela negligencia a aprendizagem por meio da interação com o contexto social e cultural dos alunos. Situação contraditória da educação, por violentar outras formas de expressão que não as emancipadas por uma política institucionalizadora do saber que tem na escola a sua força propulsora.

Se “a crise da leitura provém da crise da escola, em decorrência da escolarização precária de que são objeto os estudantes” (ZILBERMAN, 1991, p. 48), a consolidação de um público leitor poderia ter na leitura de narrativas orais a mediadora entre cada ser humano e seu presente na busca pelos sentidos naturalizados do mundo dos alunos. Se a escolarização precária é motivo para a crise da escola, a crise da leitura advém da não mescla das vivências e das imaginações dos alunos com a leitura escrita.

Lembremos que o hábito de leitura se forma “antes” mesmo do saber ler- é ouvindo histórias que se “treina” a relação com o mundo; daí que contar, recontar, inventar, sem que se proíba falar, leva inclusive ao gosto de encenar (YUNES; PONDÉ, 1989, p. 60).

A partir desse conceito acerca de leitura, coloca-se o papel da literatura oral como primeira formadora de leitores, e tenta-se desmistificar a noção de que os estudantes não leem, afinal, ouvindo, contando histórias, eles não estariam lendo? O papel da escola, então, é tão somente o de formalizar a leitura escrita, pois um texto, não se oferece completo e significativo apenas com a decodificação dos signos linguísti-

cos, ou em seu pleno funcionamento no âmbito da língua; antes, se esclarece a partir, e, sobretudo quando envolvido por aspectos cognitivos, sociais e culturais dos leitores.

A leitura da oralidade é, portanto, basilar no momento em que se concebe o ato de ler como uma possibilidade de exercer bem mais do que a alfabetização, ou o letramento, mas as nossas capacidades sensoriais, emocionais e de expectativas, geradas pelo autorreconhecimento com o texto. Tendo em vista que a leitura do mundo é o contato primeiro dos alunos com as narrativas, ou seja, as histórias da oralidade, contadas e ainda em circulação culturalmente marcada em todo e qualquer plano social são a força motriz do hábito de leitura:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da, continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto (FREIRE, 1983, p. 2).

A partir do filme *A canção do Sul*, produzido pela Walt Disney em 1942 e lançado em 1946, o qual traz como personagem central, Tio Remus, um grande contador de histórias que dá lições de vida àqueles que gostam de ouvir as desventuras do Coelho e suas eternas tentativas de ludibriar a Raposa e o Urso, consideram-se as narrativas da oralidade como um discurso estético que se articula na vida social e é responsável por uma psicologia coletiva.

A socialização das experiências individuais através das narrativas orais recolhidas com pessoas “mais velhas” contribui para um resgate do passado, de modo a tornar aquelas uma “função comunicativa reconhecível e reconhecida”, por meio da transposição das histórias orais para um texto escrito.

A contingência de possibilitar aos alunos o reconhecimento variado de relações em um texto através da negociação e da atribuição de sentidos é mote para a finalidade do trabalho com narrativas orais. Não se pretende utilizar as narrativas orais e os contos populares, ou maravilhosos (escritos) como um pretexto para a simples gramaticalização, mas para contribuir na compreensão dos elementos narrativos, como enredo, espaço, tempo, personagens, narrador e suas implicações no encadeamento das ideias e do pensamento à palavra escrita.

Os textos orais como inscrições de elementos que extrapolam a textualização escrita podem contribuir na reflexão dos alunos, acerca do valor que aqueles têm, uma vez que as percepções individuais desses fazem parte de um complexo conjunto de ideologias e vivências que cada um traz consigo como sujeitos sociais, culturais e como sujeitos leitores do mundo, da oralidade e da escrita.

O conto popular, ou maravilhoso é uma das formas mais universais de transmissão da cultura de um povo e caracteriza-se por documentar usos, costumes e folclore de dado meio social. Segundo (D'ONOFRIO, 1995, p. 110) "sob a denominação de conto popular, conto maravilhoso, conto da carochinha agrupam-se inúmeras narrativas de temas e motivos variados".

Esse tipo de narratividade oriunda da tradição oral foi recolhida e transposta à escrita por alguns escritores como La Fontaine, Charles Perrault, e no Brasil por Luís da Câmara Cascudo, o qual em seu famoso livro *Dicionário do folclore brasileiro* enumera as principais subdivisões que contemplam o gênero conto popular.

Com a recolha e com a transposição de contos populares feitas pelos alunos, pretende-se reavivar a figura do contador de histórias, assim como valorizar a oralidade e seus elementos linguísticos específicos como, por exemplo, sua estética particular (aspectos da língua em uso, etc), atentan-

do para que na escrita desses contos populares, os elementos linguísticos específicos da oralidade não sejam subjugados, mas que tenham sua estética representativa como adicional, e nunca como excludente.

Para a avaliação dos textos produzidos pelos alunos, cabe ao educador posicionar-se dialogicamente frente às produções textuais dos mesmos, atuando como leitor, assistente, mediador, examinador e em última instância como avaliador. Com essa finalidade, far-se-á necessária uma abordagem processual da escrita, guiada pelos conceitos de (RUIZ, 2001).

Uma abordagem processual da escrita é o modo examinador de desempenho linguístico do educando, concebendo a língua como um meio de interação social. Assim, o professor orienta através de múltiplas revisões do texto (instrução explícita), até chegar em um momento em que o *feedback* torna-se gradativamente implícito, uma vez que o educando adquire a capacidade de autorregulação, a ponto de desempenhar sozinho a tarefa de avaliação textual.

Na produção de textos por parte dos alunos, *ofeed-back*, ou processo de reescritura do texto e o processo de bilhete orientador, atua na segmentação do crescimento cognitivo do estudante, já que há uma sistematização orientada para o desenvolvimento contínuo no trabalho com a língua para a finalidade última da produção textual satisfatória. A pré-escrita, a escritura do texto e a revisão, ou pós-escrita, organiza, não somente os elementos linguísticos quer sejam gramaticais, ou discursivos, mas também possibilita uma precisa descoberta das maneiras de posicionar as ideias e as informações do pensamento na transposição às palavras.

A concepção da linguagem como interação possibilita que o ensino de língua se efetive através da articulação de três práticas imbricadas: leitura, análise linguística e produção textual. A leitura, então, é o trabalho de compreensão

dos sentidos corporificados pelo escrever-dizer de um sujeito, por essa razão não cabe aos alunos apenas a decodificação desses sentidos hipotéticos do sujeito enunciador, mas, sobretudo, a compreensão desse texto a partir da expressão de suas subjetividades (o leitor como produtor de sentido).

A análise linguística é o trabalho de reflexão acerca do funcionamento dos recursos expressivos da língua, portanto, ela possibilita, aos alunos, reconhecerem nas particularidades dos gêneros textuais as operações de construção da linguagem. A produção textual, foco desse artigo, abre perspectivas de construção do conhecimento a partir de questões concretas, isto é, oportuniza a experiência crítica e criativa dos alunos para com a língua, inserindo-os numa estrutura de produtores de textos com propósitos de validação da leitura, dos conhecimentos linguísticos adquiridos, da cultura inscrita no gênero textual trabalhado e, sobremaneira, no pertencimento de escritores para interlocutores:

Para mantermos uma coerência entre uma concepção de linguagem como interação e uma concepção de educação, esta nos conduz a uma mudança de atitude-enquanto professores-antes o aluno. Dele precisamos nos tornar interlocutores para, respeitando-lhe a palavra, agirmos como reais parceiros: concordando, discordando, acrescentando, questionando, perguntando, etc. [...] aquele que apontamos em relação ao uso que efetivamente, fora da escola, se faz da modalidade escrita (GERALDI, 1985, p. 122).

No trabalho processual e encadeado entre leitura, análise linguística e produção textual, os objetivos principais para tais práticas legitimam-se na continuidade temática e relacional, descritas pelos *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)*. A seguir, enumeram-se alguns desses objetivos que convergem para o trabalho final com a produção textual:

Estabelecer relações intertextuais entre mídias diferentes (cinema, literatura oral, literatura escrita);

- Inferir dados sobre textos, a partir de questionamentos;
- Propor diálogos que possibilitem a exposição de pontos de vista;
- Identificar diferentes estratégias na composição de uma narrativa;
- Explorar a leitura e interpretação textual;
- Incentivar a leitura oral e escrita;
- Incentivar a produção textual;
- Explorar mecanismos textuais para a transposição da língua coloquial para a língua culta, e identificar a estética da língua coloquial utilizada em textos escritos;
- Incentivar o conhecimento das especificidades da língua coloquial e da língua culta;
- Propor a relação estudo da gramática a partir das produções textuais dos alunos e do bilhete orientador do professor;
- Favorecer a criatividade e o reconhecimento de um elemento cultural brasileiro (cordéis) através do estudo do poema;
- Valorizar os mais velhos como formadores culturais no entendimento do mundo;
- Valorizar a cultura popular;
- Aceitar os discursos orais como equivalentes ao discurso escrito em suas temáticas e estéticas;
- Explorar a produção textual como um processo segmentado e contínuo de desenvolvimento do conhecimento gramatical e linguístico;
- Conceber a leitura como uma atividade interativa, passível de construção de sentidos por meio da experiência real dos alunos.

No encadeamento entre leitura, análise linguística e produção textual, o realizado durante a prática docente na escola⁴, iniciou-se com o estímulo à valorização das narrati-

⁴ Tratamos aqui de um relato teórico-conceitual e prática da experiência docente do autor desse artigo em seu Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa no Ensino Fundamental (2012), como exigência curricular da Licenciatura em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, em uma turma de 7º ano de uma escola da rede municipal de

vas orais (filme *A Canção do Sul*) e da memória (livro *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado), considerando essas duas atividades como ensino de leitura. Em um segundo momento, houve o estudo da análise linguística através da valorização da linguagem oral em textos orais e escritos (leitura de cordéis, leitura de contos populares) e de uma atividade acerca de variação linguística (imagem 1) e de recolha e escritura de contos populares (imagem 2).

As atividades de leitura e de análise linguística acima mencionadas funcionaram como ponto de partida do processo de produção textual do gênero cordel, uma vez que garantiram o entendimento das características linguísticas das narrativas orais, bem como de uma das características fundamentais do gênero textual em questão: a literatura de cordel como a comunicação de uma história cotidiana (real ou fantasiosa) em linguagem oral na escrita.

As atividades de análise linguística, quanto à linguagem oral, foram tomadas como pressupostos de valorização da linguagem cotidiana dos alunos, nas suas expressões socioculturais e subjetivas como estéticas para a posterior produção textual dos gêneros contos populares e cordéis, instrumentos validados pelos PCNs:

[...] reconhecer e valorizar a linguagem de seu grupo social como instrumento adequado e eficiente na comunicação cotidiana, na elaboração artística e mesmo nas interações com pessoas de outros grupos sociais que se expressem por meio de outras variedades (BRASIL, 1998, p. 33).

Na recolha e escritura de contos populares, privilegiou-se a valorização de narrativas orais que circulassem no meu social dos alunos, bem como na transposição das mesmas para a língua escrita, num exercício de conhecimento da

ensino da cidade de Santa Maria, RS. Os nomes da escola e dos alunos serão suprimidos em função da ética profissional e da ética de pesquisa.

norma culta, sem que a linguagem coloquial fosse desprezada como elemento estético na escrita:

[...] usar os conhecimentos adquiridos por meio da prática de análise linguística para expandir sua capacidade de monitoração das possibilidades de uso da linguagem, ampliando a capacidade de análise crítica (BRASIL, 1998, p. 33).

Abaixo, exemplifica-se o caráter relacional entre as atividades de leitura, de análise linguística e de produção textual, norteadas pela concepção de que o trabalho com a língua deve ter efeitos sociais na aprendizagem do aluno, isto é, proporcionar a eles tarefas socialmente “autênticas”, voltadas à mediação entre conteúdo linguístico do sistema gramatical e do horizonte de uso da língua. Para tanto, os alunos podem intervir cognitivamente e linguisticamente na interioridade do texto (cultura) e na exterioridade do texto (sociedade, dar função à língua), sob o paradigma da língua como um meio e não como um fim em si mesma, como resultado e resultante da aplicação da língua ao desempenho real.

Ilustrando o que considerado acima, abaixo, seguem dois dos trabalhos feitos por alunos:

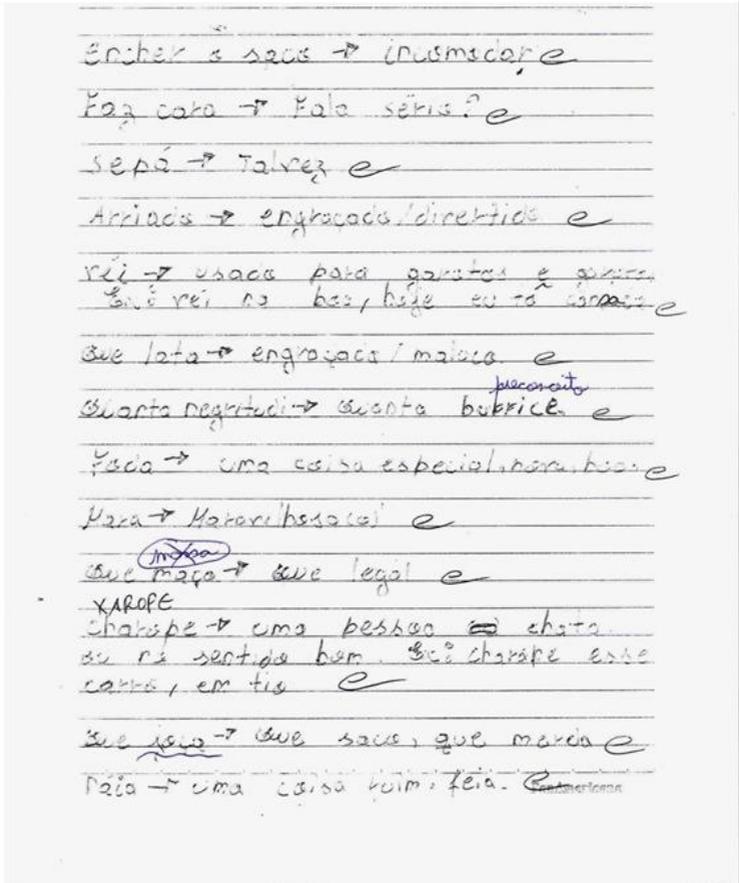


Imagem 1 — Listagem de expressões idiomáticas conhecidas e/ou utilizadas pelos alunos no cotidiano

O Filho do Silêncio

Era uma vez, uma pequena menina que chorava muito, na maioria das vezes à noite. Os pais dela não sabiam mais o que fazer para acalmá-la e chorar da menina.

Um dia, o pai pediu que a menina ficasse quieto por um instante, para que ela parasse de chorar. O pai disse para a sua filha:

- Filha, acredite, não tem nenhuma outra criança que chore mais, só você.

A menina parou de chorar e perguntou:

- Por que outras crianças não choram?

E o pai respondeu:

- É por causa do filho do silêncio, que anda nos seus sonhos e rouba as crianças choronas.

A partir desse dia, a menina não chorou mais, com medo do filho que gostava de silêncio.

Fonte: Antonio Carlos de Souza Oliveira (meu pai)

Imagem 2 — Produção textual de recolha de narrativas presentes na oralidade e de transposição para a escrita

A produção textual (oral e escrita), então, teve por finalidade a elaboração de um folheto de cordel, sendo que as atividades supracitadas estabeleceram relações de paridade com a proposta final (produção textual do gênero cordel), uma vez que essas atividades precedentes à produção textual possibilitaram ao aluno “usar os conhecimentos adquiridos por meio da prática de análise linguística para expandir sua capacidade de monitoração das possibilidades de uso da

linguagem, ampliando a capacidade de análise crítica” (BRASIL, 1988, p. 33).

Desse modo a produção textual do gênero cordel tem como objetivo e justificativas centrais o trabalho com discursividades pragmáticas da linguagem como objeto de reflexão sobre a sociedade, a cultura, a língua, os sujeitos e suas subjetividades e a historicidade, de modo a construir, progressivamente, por meio da linguagem oral (na oralidade e na escrita) competências linguísticas da escrita padrão, bem como, tratar da língua não como instrumentalização mecanizada de um sistema de normas, mas como um prática de reflexão sobre a linguagem, suas particularidades, suas variações contextuais, suas subjetividades e, principalmente, sua função sócio-interacionista: falar, escutar, ler e escrever nas diversas modalidades e situações comunicativas (reais ou ideias), em consonância com um dos princípios organizados da disciplina de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental segundo os *Parâmetros Curriculares Nacionais*:

Os sujeitos se apropriam dos conteúdos, transformando-os em conhecimento próprio, por meio da ação sobre eles, mediada pela interação com o outro. Não é diferente no processo de aquisição e desenvolvimento da linguagem. É nas práticas sociais, em situações linguisticamente significativas, que se dá a expansão da capacidade de uso da linguagem e a construção ativa de novas capacidades que possibilitam o domínio cada vez maior de diferentes padrões de fala e de escrita (BRASIL, 1988, p. 34).

O trabalho de leitura e de produção textual envolvendo narrativas orais, especificamente contos populares e literatura de cordel⁵ é relevante, educacionalmente, porque conside-

⁵ “A Literatura de Cordel consiste numa poesia narrativa de caráter popular, que dissemina as raízes e a cultura nordestinas e, ao mesmo tempo, retrata a ficção e a realidade dessa região. Inicialmente, essa arte poética era realizada apenas oralmente. Após alguns anos, ela passou a ser concebida de forma escrita ou impressa em folhetos, por

ra práticas sócio-discursivas numa perspectiva interacionista, em que a palavra passa a ser percebida como um signo social, portanto, com sentidos múltiplos, tanto de significação quanto de expressão subjetiva, ao que se entende essa como um dos modos de valorização da palavra e das particularidades dos alunos enquanto sujeitos socioculturais e subjetivos.

Partindo de uma estruturação lógica e sequencial dos conteúdos, o ponto de partida (leitura) e suas interligações (análise linguística) facilitaram a elaboração das produções textuais (cordéis) dos alunos, não desprezando a conexão entre a temática abordada (narrativas orais) e as características do gênero, a língua escrita, os esquemas prévios de conhecimento de língua e cultura individuais dos alunos.

A produção textual realizada pelos alunos relacionou língua e literatura (os cordéis) de todas as maneiras possíveis, já que, houve um exercício autêntico de escrita no que diz respeito aos folhetos de cordéis produzidos por eles terem sido originados dos contos populares que recolheram da oralidade e transpuseram para a língua escrita, sem desconsiderar a modalidade oral como estética na escrita.

Ao que língua e literatura estiveram contidas nas produções textuais dos alunos, porque foram registros concretos

meio de versos rimados. Ela passa a ser divulgada em folhetos ilustrados, que são hoje chamados de xilogravuras. A denominação “cordel” decorre da forma como eram expostos e comercializados em Portugal — os folhetos com os versos eram pendurados em cordões (denominados de cordéis) e expostos em feiras, mercados populares, praças etc. Esse tipo de literatura tem sua origem na Península Ibérica, chegando ao Brasil por intermédio dos colonizadores. Após sua chegada ao Brasil, instalou-se, inicialmente, na Bahia e, em seguida, ela se disseminou pela região Nordeste, o que fez com que adquirisse características dessa região. Um dos aspectos mais relevantes desse tipo de literatura é o fato de ela retratar a relação entre os atores sociais, sua historicidade, sua identidade, sua língua, seu espaço e seu tempo” Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Silvio_Profirio_e_demais_colegas_de_Letras_Literatura_de_Cordel_Linguagem_Cultura_e_Ensino.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2013.

de linguagem, porque reproduziram o oral no escrito, porque articularam coletividade e particularização, porque se subjetivaram na língua, e, principalmente, porque suas escrituras foram realizadas como função educadora, humanística, monitorial, cultural e valorizadora: textos para serem lidos, não apenas pelo professor, não para receber uma nota, não para apontar erros, mas para demonstrar possibilidades de expressão de “eus”.

Conclusão

Ao trabalhar com narrativas orais para contemplar os processos de leitura e de análise linguística, a produção textual do gênero cordel, como finalidade última, mas não cerada nela mesma, leva a crer que as relações entre leitura, análise linguística e produção textual (escrita) abordam o ensino de Língua Portuguesa na escola como formação de alunos capazes de não somente exercer suas práticas interativas de forma responsiva e ativa para com os textos e suas produções textuais, mas também, para entenderem esses textos e essas produções textuais como eventos discursivos inseridos como produto social e cultural no desenvolvimento de suas competências linguísticas, bem como para dar vazão às expressividades e subjetividades dos alunos enquanto sujeitos sociais, culturais, históricos e individuais (personalidades).

Produzindo folhetos de cordel (anexos), os alunos (que tinham conhecimento restrito do gênero) puderam agir socialmente nesse e dentro desse gênero textual, através da inserção de histórias partícipes dos seus cotidianos e de suas vivências, logo, a atividade de escrita deu-se a partir de necessidades de produção (relato de narrativas orais recolhidas pelos alunos, valorização da memória coletiva, linguagem oral como estética na escrita, transposição da língua falada para a língua escrita, expressão do sujeito social e cultural), ou seja, o trabalho de produção textual cumpriu, além de

uma função de estudo e de compreensão da língua, uma função social. Ademais, acredita-se na interrelação entre formação pedagógica e formação humana.

E no momento em que os folhetos de cordel produzidos pelos alunos não foram valorados como nota para a disciplina, não foram lidos apenas pelo professor, mas foram expostos para leitura de diversos interlocutores (em uma mostra pedagógica da escola), a atividade de escrita foi vista como: “forma de comunicação que permite diversas modalidades de ação social, possibilitando diferentes trocas entre os indivíduos” (DOLZ; GAGNON; DECÂNDIO, 2010, p. 14).

Acredita-se que, com esse trabalho realizado no Ensino Fundamental da Educação Básica foi-se ao encontro de nossa “matriz pedagógica fundante” (ARROYO, 2013, p. 55) como docentes: nosso papel social de ser e de construirmo-nos humanos pela docência e de desenvolver a humanidade em nossos educandos. É crucial, em prática de sala de aula, criarmos situações de interação genuínas e integrais entre educador e educandos e entre educandos e educandos, nas quais valores condutas e afetos (RICHTER, 2009) fazem parte da indissociabilidade do pensar, do fazer e do agir para recuperar a nossa consciência profissional, que tem por base a humanização.

Referências

ARROYO, Miguel Gonzáles. *Ofício de mestre: imagens e autoimagens*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC, SEF, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo, Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

DOLZ, Joaquim; GAGNON Roxane; DECÂNDIO Fabrício. *Produção escrita e dificuldades de aprendizagem*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais da narrativa. In: *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro. Paz e terra, 1983.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GERALDI, João Wanderley. Escrita, uso da escrita e avaliação. In: GERALDI, João Wanderley. (Org.). *O texto na sala de aula — leitura & produção*. 2. ed. Cascavel: Assoeste, 1985, p. 121-125.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Wolfgang Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

KOCK, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

KOCK, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2008.

LAJOLO, Marisa *Usos e abusos da literatura na escola*. São Paulo: Globo, 1982.

MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. 2. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e ensino de língua: uma questão pouco “falada”. In: Concepção de Língua Falada nos Manuais de Português de 1º e 2º graus. *Revista Trabalhos em Linguística Aplicada*, n. 30, 1997, p. 37-79.

PÊCHEAUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Trad. e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes Editores, 1999, p. 49-57.

RICHTER, Marcos Gustavo. *Quadro do esquema básico da teoria holística estendida da atividade* — versão 3.2. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

RUIZ, Eliana. *Como se corrige redação na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SUASSUNA, Lívia; MELO, Iran Ferreira de; COELHO, Wanderley Elias. O projeto didático: forma de articulação entre leitura, literatura, produção de texto e análise linguística. In: BUZEN, C.; MENDONÇA, M. (Org.). *Português no Ensino Médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 227-244.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1991.

[Recebido: 8 set. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

Anexos — Folheto de cordel produzido por uma aluna



Exa uma vez uma
menina muito charente,
Seus pais queriam
trabalhar com isso, por isso,
Naquela hora eles deram
sumiço.

Um dia, o pai pediu que a
menina ficasse quieta por
um tempo, para que
Ela percebesse que só ela
chorava naquele momento.

A menina parou de chorar
e ficou atenta para saber
o que seu pai queria falar.

O pai começou a contar a
História do Velho do
Silêncio, um velho feio e
meio malagosto.

Apartir desse dia a
semina passou de chorar
Com medo do reelho
Pabugento que assembla
Crianças a todo momento.

O PASSADO NA OBRA DE CECÍLIA MEIRELES

Helen Ferreira Nunes¹

Resumo: A poesia de Cecília Meireles tem por excelência um olhar voltado para o passado. O presente artigo pretende contribuir com um aprofundamento sobre a temática do tempo, especificamente o passado, principalmente no que se refere à relação eu/tu demarcada nos poemas cecilianos. De acordo com João Adolfo Hansen, sua poética retoma este passado cuja tensão entre a memória e a imaginação circunda a enunciação, pois o passado não é propriamente portador de lembranças, mas sim de imaginações. Assim, segundo o autor, o passado na poesia de Cecília Meireles possui um caráter mais ficcional. Alguns comentários sobre poemas vinculados à teoria sobre o tempo de Paul Ricoeur e outros pensadores farão parte deste trabalho. O olhar sobre o perdido, sobre o que se teve ou imaginou com perfeição, sobre o passado que foi amado deixa marcas de ausência no presente.

Palavras-Chave: Ausência. Cecília Meireles. Memória. Poesia.

THE PAST IN CECÍLIA'S POETRY

Abstract: Cecília Meireles's poetry contemplates the past par excellence. The current article aims to contribute with deeper studies of the time as a theme, specifically the past, particularly regarding the relation of I/thou marked in her poems. João Adolfo Hansen states that her poetics retakes this past in which the tension between memory and imagination circumscribes the enunciation, because the past is not the carrier of memories, but of imaginations instead.

¹ Mestra em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Endereço eletrônico: helenfn@hotmail.com.

This way, according to the author, the past in Cecília Meireles's poetry has a more fictional aspect. Some comments of her poems are linked to Paul Ricoeur's theory about time and other academics that are going to be part of this work. The contemplation of the lost, of what was possessed or was imagined with perfection, of a past which was loved, leaves in the present the marks of the absence.

Keywords: Absence. Cecília Meireles. Memory. Poetry.

Centralidade na ausência

Cecília Meireles é uma poeta que possui o olhar voltado para o passado, voltado para o ausente, e na presente abordagem observaremos através de alguns poemas como isso ocorre. São poemas que ilustram o olhar sobre o passado sob uma perspectiva peculiar, o olhar que pode estar voltado para certo acontecimento ou para um fruto imaginário de alguma aspiração interna. Traços como a brevidade da vida, a transitoriedade, a impossibilidade de reter o tempo são marcantes nos versos da autora e vários estudiosos se detiveram em suas particularidades. Dentre os autores que estudaram a vida e a obra de Cecília Meireles merecem destaque Darcy Damasceno, Alfredo Bosi, João Adolfo Hansen e Leila V.B. Gouvêa. A relação entre sua escrita e o tempo será analisada a partir da visão desses estudiosos. Como apoio técnico, os conceitos de tempo apresentados por Santo Agostinho e, mais tarde, por Paul Ricoeur nos permitirão compreender melhor a temporalidade nos poemas cecilianos.

Sua poesia revela-se sob o tema central da ausência e da perda, assim o tu é algo ou alguém que esteve presente e que marcou significativamente o sujeito poético, a ponto de se fazer presente em quase toda obra da autora. Eliane Zagury fala de um espírito criador voltado para solidão, para o silêncio e para contemplação presente na obra ceciliana. O esvaziamento ou distanciamento de si e a visão distante do

tu, muitas vezes inalcançável, inatingível é recorrente em seus poemas desde suas primeiras obras.

Paul Ricoeur, embasado na fórmula de Aristóteles de que “a memória é do passado”, nos diz que não precisamos evocar o futuro para dar sentido ao presente, pois este está implicado no paradoxo do ausente, à imaginação do irreal e à memória do anterior, e o futuro fica como posto entre parênteses na formulação deste passado. Para Ricoeur, “a temporalidade constitui a precondição existencial da referência da memória e da história do passado” (RICOEUR, 2007, p. 360). O Epigrama nº2, do livro *Viagem* (2001) retrata um pouco de como o tempo aparece em sua trajetória, e como a felicidade ensinou ao homem a marcar o tempo:

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
e um tempo, despovoado e profundo persiste (MEIRELES, 2001, p. 234).

Tal poema, dividido em dois quartetos, possui um ritmo acelerado demarcado pela presença da consoante “v” que demonstra nos versos que o tempo não se demora naquilo que traz a felicidade.

Podemos dizer que o tu ceciliano pode ser tido como todos ou qualquer um que estivesse presente em um passado, o tu que se repete em praticamente todos os poemas, ou ainda, como já dito, o tu imaginado ou idealizado, mas não menos amado por isso. Há uma busca pelo tempo que não volta, por aquilo que foi vivido e que no presente do poema é marcado pela nostalgia do que pode ter sido meramente fictício, mas que deixou marcas profundas. Seus poemas são como imagens em ruínas, que podem ser vistas, contempla-

das, mas não acertadamente ou simplesmente explicadas. São como feridas abertas que se repetem e, pela repetição, não se deixam curar, cicatrizar e por isso a dor parece não ter fim.

O olhar sobre o tempo em Santo Agostinho e Paul Ricoeur

Paul Ricoeur se detém nas *Confissões* de Santo Agostinho e na *Poética* de Aristóteles como pontos de partida para seu próprio estudo sobre o tempo.

Para Santo Agostinho o tempo é algo escorregadio: onde temos o presente logo teremos o passado, e o futuro é algo que não se abarca, pois ainda não existe. Para ele, “uma hora compõe-se de fugitivos instantes. Tudo o que dela já debandou é passado. Tudo o que ainda resta é futuro” (AGOSTINHO, 1999, p. 324). Os fatos passados são vistos com a alma, já que não são mais presentes e de alguma forma se escondem em algum lugar da memória daqueles que os veem. Para Agostinho, se esses fatos passados não existissem, eles não poderiam mais ser vistos. Agostinho indaga onde está o passado e o futuro, ele questiona se ambos possuem existência somente no presente, pois o passado só pode ser recordado no presente e o futuro só pode ser pensado também a partir do presente, pois fazemos planos para o futuro a partir de um presente. Assim que as ações premeditadas para acontecerem no futuro começam a acontecer, já é então em um tempo presente que acontecem.

Em sua terminologia Santo Agostinho nos diz que:

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e espe-

rança presente das coisas futuras (AGOSTINHO, 1999, p. 328).

Para Santo Agostinho, a compreensão do tempo é um enigma complicado, por isso ele o analisa com acuidade, para que possa ao menos esclarecer o que ele enxerga como algo obscuro. É no espírito que ocorre a medição do tempo, como pela medição das sílabas breves e longas de um poema pode-se ter uma noção da duração do tempo. Medindo assim o tempo no espírito, tem-se a percepção de um sentido, e algo na medição da temporalidade do poema permanece gravado na memória. É no espírito que ficam registradas as memórias passadas, pois enquanto eram presentes foram medidas, foram registradas. Ele exemplifica com a recitação de um hino que aprendeu de cor. Os três tempos passam pela intenção de recitar o hino e essa ação pode ser dividida em memória, por causa do que já foi recitado e em expectativa, por causa do que irá recitar.

A memória das coisas ausentes estão escondidas no espaço da recordação, quando os objetos não estão presentes aos sentidos. Por exemplo, quando se diz pedra ou sol, tais objetos nos vêm à lembrança porque já os vimos antes, são imagens que estão impregnadas em nosso espírito pelo fato de as conhecermos. As imagens são gravadas em nossa memória e quando solicitadas vêm à tona em nossa mente; desta forma, se não reconhecemos os objetos é porque eles não foram registrados em nossa memória ou não nos recordamos.

Em *Viagem* (2001) temos o poema “Valsa”, que retrata este olhar para o passado, o olhar que conhecia o objeto e reconhece por um vento que passa o mesmo objeto hoje perdido:

Fez tanto luar que eu pensei nos teus olhos antigos
e nas tuas antigas palavras.
O vento trouxe de longe tantos lugares em que estivemos,
que tornei a viver contigo enquanto o vento passava.

O eu-lírico volta a viver com o tu as lembranças de um tempo que não existe mais e isso gera no eu uma saudade, uma boa lembrança. O poema é finalizado com a noção de que o tempo muda aquilo que fica:

Coitado de quem pôs sua esperança
nas praias fora do mundo...
— Os ares fogem, viram-se as águas,
mesmo as pedras, com o tempo, mudam
(MEIRELES, 2001, p. 262).

A pedra simboliza o que é duro, o que inicialmente parece imutável, mas o tempo, com sua característica de ser aquele que passa, aquele que leva tudo para o passado, possui a capacidade de mudar até o que parece imutável.

O esquecimento para Santo Agostinho é a privação da memória. Para se encontrar um objeto perdido, é preciso ter na memória sua imagem, é preciso saber o que se procura. Se não se sabe o que procurar, dificilmente o reconhecerá se o encontrar. Por isto a grande frase de Santo Agostinho se perpetua no tempo: “Tarde Vos amei, ó Beleza tão antiga e tão nova, tarde Vos amei! Eis que habitáveis dentro de mim, e eu, lá fora, a procurar-Vos!”. Santo Agostinho levou um tempo para conhecer ou reconhecer esta sabedoria que estava dentro dele próprio, o Deus que ele buscava se escondia dentro dele mesmo. Ele reconheceu algo que estava dentro dele e era desconhecido para si próprio, então de alguma forma havia a lembrança deste “objeto” perdido. Talvez possamos dizer que, com o passar dos anos na vida de Santo Agostinho, a lembrança de Deus foi ficando perdida, quase que esquecida por ele, até o momento que sente sua alma revisitada por essa lembrança, fazendo com que reconheça o que já conhecia.

Da mesma forma, Cecília Meireles busca em seus poemas a memória daquilo que foi presente, que um dia foi concreto e por meio dos seus poemas traz à tona um tu que foi amado, que foi desejado. O tempo que separa o eu e o tu

em sua poética é reconstruído a partir de fragmentos de memórias e imagens, a partir de proposições de lembranças e reconstruções de espaços antes vazios. Ela procura uma recordação que foi deixada em seu espírito, o eu se dirige a um tu conhecido, mesmo que este não tenha nome. Há a recordação do que não foi experimentado, mas isso não diminui a força da experiência em seu espírito.

Vaga Música (2001) nos traz o poema “Canções do mundo acabado”, que mostra a busca pelo objeto perdido e a recordação do que no presente é ausente:

Certamente não há nada
de ti, sobre este horizonte,
desde que ficaste ausente.

Mas é isso que me mata:
Sentir que estás não sei onde,
mas sempre na minha frente.

A imagem do objeto perdido, de alguma forma, se encontra sempre à sua frente, constantemente a acompanha. Ainda no mesmo poema temos:

Penso no que me dizias,
e como falavas, e como te rias...
Tua voz mora no mar.

A mim não fizeste rir
e nunca viste chorar

(Por que o tempo sempre foi
longo pra me esqueceres
e curto pra te amar) (MEIRELES, 2001, p. 346).

O tempo interfere em seu presente mostrando o que no passado foi amado, e que no agora deixa as marcas da ausência.

Em Paul Ricoeur temos a noção de rastro, que seria a reminiscência daquilo que é passado, que já não é presente,

impregnado em nossa alma, e o esquecimento seria o apagamento desse rastro. Ricoeur procura, em seu livro *A memória, a História, o Esquecimento*, relacionar a ciência dos rastros mnésicos, do qual resulta a primeira forma de esquecimento profundo pelo apagamento dos rastros, com a problemática da fenomenologia da representação do passado.

Ricoeur nos diz que a ausência é uma verdadeira máquina de produzir separação e é justamente essa sensação que invade nosso espírito quando lemos os poemas de Cecília Meireles. Ricoeur, a partir do exemplo da impressão do anel marcado na cera, contido nos textos de Aristóteles e Platão, propõe três espécies de rastro; o rastro escrito, o rastro documental e o rastro psíquico que ele prefere chamar de impressão no sentido de afecção.

Os rastros são as formas que a memória permite ser atingida e posteriormente reproduz em nós aquilo que são as marcas do passado. É o reconhecimento das imagens do passado, aquelas que não foram definitivamente apagadas. O rastro mnésico possui uma relação com o enigma da representação do passado ausente. Ricoeur fala que todos os rastros estão no presente e não exprimem ausência e nem anterioridade, justificando que para pensar o rastro é preciso pensá-lo como efeito presente e signo de sua causa ausente. Por isso, no rastro material não há ausência, nele tudo é positivo e presença.

O reconhecimento da imagem no espírito nos remete ao que Santo Agostinho já havia dito sobre o reconhecimento que só é possível a partir do momento que se conhece algo. Ricoeur nos diz:

Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, e ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso, o reconhecimento ajusta — ajunta — o reaparecer ao

aparecer por meio do desaparecer. [...] De muitos modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência [...] (RICOEUR, p. 437-438).

Ricoeur nos diz também que o reconhecimento é dado na “exata superposição da imagem presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira” (RICOEUR, 1994, p. 438). Assim temos a representação de uma coisa passada. Os falsos reconhecimentos são possíveis e é neste sentido que podemos pensar que as lembranças do eu-lírico em Cecília Meireles podem não ser lembranças confiáveis, ressaltando que isto não torna seus poemas menos brilhantes. As alegrias ou tristezas, aliadas à certeza de ter encontrado o objeto perdido passam pela confiança primeira de ter encontrado o mesmo objeto em sua memória. Assim, para Ricoeur o enigma da presença e ausência se resolve na efetividade do ato mnemônico e na certeza que coroa essa efetividade. Se a impressão-afecção permanecer, ela possibilita o reconhecimento. Por isso podemos dizer que Santo Agostinho reconheceu Deus em si mesmo porque já o conhecia, e podemos dizer que o eu-lírico ceciliano reconhece o tu, mesmo que ausente, mesmo que não veja seu rosto e nem saiba seu nome porque de alguma forma já o conhecia. A primeira impressão foi realizada para que o reconhecimento fosse dado posteriormente. Ricoeur ainda afirma que, para Deleuze, o tempo possui um paradoxo profundo enraizado na memória, e o passado é contemporâneo do presente que ele foi:

Se o passado tivesse de esperar para não mais ser, se ele não fosse passado imediatamente e agora, ‘passado em geral’, nunca poderia se tornar o que ele é, nunca seria este passado. [...] o passado nunca se constituiria, se não coexistisse com o presente do qual ele é o passado” (RICOEUR, 2007, p. 442).

Assim, é o reconhecimento que nos autoriza a acreditar em algo que nossa memória nos trouxe, porque de fato em algum momento da vida vemos, ouvimos ou sentimos o ocorrido. A questão que Ricoeur levanta é onde ficam armazenadas essas lembranças e cogita: em um passado? Ele diz que a verdade profunda da *anamnésis* grega consiste em buscar, e nesta busca esperar reencontrar, e reencontrar é reconhecer o que uma vez se aprendeu.

Em *Viagem* (2001), temos um poema que mostra a busca dentro da memória do eu que procura reconhecer em si os traços de si mesmo. Este poema é “Medida da Significação”:

Procurei-me nesta água da minha memória
que povoa todas as distâncias da vida
e, onde, como nos campos, se podia semear, talvez,
tanta imagem capaz de ficar florindo...

Procurei minha forma entre os aspectos das ondas,
para sentir, na noite, o aroma da minha duração.

Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência
absoluta:
desapareci como aquele — no entanto, árduo — ritmo
que, sobre fingidos caminhos,
sustentou a minha passagem desejosa

Acabei-me como a luz fugitiva
que queimou sua própria atitude
segundo a tendência do meu pensamento transfor-
mável...

Desde agora, saberei que sou sem rastros.
Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos:
as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das
ondas.

E aquilo que restaria eternamente
é tão da cor destas águas,

é tão do tamanho do tempo,
é tão edificado de silêncios
que, refletido aqui,
permanece inefável (MEIRELES, 2001, p. 284).

O eu-lírico segue à procura de si mesmo, procura e não se reconhece dentro de si. Encontra as sombras e os fingidos caminhos, se reconhece sem rastros, sem passado, efêmero como uma essência que se dissipa no ar.

A relação entre o eu e o tu nos poemas de Cecília Meireles

A poética de Cecília Meireles se relaciona com o tempo, mas não se prende a ele, pois transita entre as lembranças e o agora da escrita. Além disso, sua poética não se delimita facilmente por uma corrente literária, percebemos em seus poemas a leveza que os faz se perpetuarem no tempo e ultrapassarem os limites das classificações. O olhar sobre o passado é constante e geralmente é feito de forma fragmentada. Alfredo Bosi diz que:

Em Cecília, o pretérito já recebeu, desde o início, uma aura de distância, como se paisagens e rostos vistos tivessem habitado em um tempo remoto, levado pelo vento dos dias, e só revivessem quando tocados pelo presente da palavra: Eu canto porque o instante existe. Fora do momento do canto e do seu encantamento, a existência do mundo é como que suspensa (BOSI, 2004, p. 15).

Para Bosi, a memória fica à espera da poesia, que se concretiza quando o passado se repropõe no agora da enunciação, se fazendo mediante signos de perda, nostalgia, renúncia e resignação. O estudioso observa que distância e ausência são acentos peculiares à lírica cecilianiana. O tu possui várias faces e é sempre fonte de beleza e encantamento, mesmo se circundado de desassossego. O tu é enigma “porque a sua perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo” (BOSI, 2004, p. 16). No trecho seguinte,

Bosi nos diz que “a memória luta contra a usura do tempo em defesa do ser, a construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência” (BOSI, 2004, p. 16). Alguns trechos do poema “Personagem”, do livro *Viagem* (2001) demarcam bem essa nostalgia causada pela distância do tempo e pela ausência do objeto amado:

O lugar da tua presença
é um deserto, entre variedades:
mas nesse deserto é que pensa
o olhar de todas as saudades.

Meus sonhos viajam rumos tristes
e, no seu profundo universo,
tu, sem forma e sem nome, existes,
silencioso, obscuro, disperso.

O objeto amado é algo que se foi, e que no agora da enunciação deixa a saudade, deixa a lembrança e uma certa tristeza por não se fazer presente. Nas três últimas estrofes temos o desfecho provocado por essa ausência:

Que ninguém e nada exista,
de quanto a sombra em mim descansa:
— eu procuro o que não se avista,
Dentre os fantasmas da esperança!

Teu corpo, e teu rosto, e teu nome,
teu coração, tua existência,
tudo — o espaço evita e consome:
e eu só conheço a tua ausência.

Eu só conheço o que não vejo.
E, nesse abismo do meu sonho,
alheia a todo outro desejo,
me decomponho e recomponho [...] (MEIRELES,
2001, p. 305-306).

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2001), *Viagem* marca o encontro de Cecília com a sua arte maior. Sua criação poética está voltada para uma indagação existencial que

oscila entre a exaltação da vida e o desalento de seu findar, a descoberta dos seres finitos dentro da efemeridade do tempo, o canto se funde na vida tornando-a mais harmônica. No poema “Noturno”, de *Viagem*, (MEIRELES, 2001, p. 270) encontramos um indício de que há criação de lembranças nos versos “- Coitado de quem está sozinho / e inventa sonhos com que sonhar!” e no final, depois de imaginar e esperar por um tu que não volta, temos os versos “Coitado de quem está sozinho / e assiste o seu próprio sonhar!”. Podemos perceber que o eu-lírico assume uma posição de sonhador, de utópico, de quem constrói imagens para seus sonhos.

Solombra, o último livro da lírica de Cecília Meireles, publicado em 1963, é perpassado por uma poética dissolvida em perdas, ruínas e transitoriedades, figurando a dor que transcende o entendimento racional. A busca pelo tu e os desencontros do próprio eu tornam a poesia de Cecília Meireles uma eterna procura por algo que não é evidente, que não se sabe se será encontrado, mas esta busca é o que torna sua escrita diferenciada. Assim, seus poemas revelam uma experiência que pode ou não ter sido vivida, o olhar sobre o tu pode ser entendido como um olhar que busca algo idealizado, perdido ou imaginado, ou algo experimentado no passado. É um tu que se faz presente mesmo ausente. Nos versos do 3º poema de *Solombra* (2001)

Há mil rostos na terra: e agora não consigo
recordar um sequer. Onde estás? inventei-te?
Só vejo o que não vejo e que não sei se existe

Encontramos vestígios da dúvida de crer ou não em uma memória de um passado que nos parece distante. Prosseguindo no mesmo poema, temos,

Lá, constante presença em memória guardada
percebo a tua essência — e não sei nem teu nome
(MEIRELES, 2001, p. 1264).

Aqui podemos pensar que algo marcou o eu, que houve um registro na memória, pois a essência é percebida, po-

rém a falta de nomeação nos permite um espaço para a dúvida. Uma constante presença sem que haja nomes, uma memória recordada ou a dúvida da criação de uma memória. Em vários poemas encontramos a dúvida sobre o real ou o imaginado, como neste trecho que diz: “Onde estás? / Inventeite?”. A experiência da dor, assim como a suposição do real ou o próprio imaginado aproxima e afasta o ideal e o material, fazendo com que haja uma alternância de sombra e luz em seus poemas. Para Hansen (2007, p. 39),

A experiência nuclear da poesia de Cecília Meireles em *Solombra* é negativa, como experiência da temporalidade. O sujeito da enunciação sofre de tempo e se ordena poeticamente como desapareição ou suspensão obsessiva do tempo nas formas poéticas que o figuram como melancolia de um eu contemplativo, um eu teórico

É como se o passado estivesse em uma dimensão totalmente inalcançável pelo eu, estivesse em um “ontem” distante e ausente, e o presente da enunciação fosse como o tempo da repetição, em que o objeto amado é repetido para que seja aprisionado em algum tempo, mesmo que não se concretize.

Os polos de sua poesia são o eu e o outro, sendo o outro ora tu, ora a natureza, a paisagem e inúmeras faces. O tu é fonte de beleza e, em última instância, é enigma, pois transita no tempo. Segundo Bosi, a construção da presença é uma alegria difícil, porque fundada na dor da ausência. O tu, ao mesmo tempo em que é um símbolo de existência plena e vital, é sujeito à condição efêmera dos mortais. Em *Solombra* a fenomenologia da ausência e a polaridade eu/outro, que são as dimensões mais significativas de sua poesia, serão refinadas ao extremo.

Um poema que se dirige ao tu questionando sobre o passado é encontrado em *Solombra* (2001):

Dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência!
Contai-me o vosso tempo e o coração que tínheis!
De que matéria é feito o passado infrutífero?

Este passado que pode ser feito dos frutos da imaginação é tido como infrutífero, talvez por ser inútil para trazer novamente aquele que está perdido, ou que é desconhecido. Na continuidade do mesmo poema temos os versos:

Minha pena é maior que o silêncio da vida.
Não sei se tudo entendo: e nada mais pergunto.
Assisto — amarga: recordando-me e esquecendo-me.

O sofrimento se faz maior do que o silêncio, o silêncio da vida que não traz respostas, e sim, a vontade de não ser, de não saber, só observar amarga; recordando e esquecendo. O poema é finalizado com os versos

Longe passamos.
Todos sozinhos (MEIRELES, 2001, p. 1279).

A recordação e o esquecimento fazem parte da vivência e errância sobre a terra, a procura por algo ou alguém que não se sabe onde encontrar se torna uma busca vã, pois “Longe passamos. Todos sozinhos”.

Considerações finais

O tempo, na poética de Cecília Meireles, oscila entre o presente e o passado trazendo para o momento atual aquilo que em uma época distante foi importante para o eu-lírico. As imagens do passado voltam no agora da enunciação reafirmando todo contexto e muitas são as marcas do que poderia ter sido, do que poderia ser amado. Os poemas são lugares escondidos em tempos remotos, distantes do real, que levam o leitor para um não saber que consola e preenche. A busca constante pelo tu não é feita sozinha, o leitor acompanha essa procura e se perde junto com o eu que muitas vezes não se encontra e nem encontra seu objeto. Este tu é algo ou

alguém amado, que deixa a ausência como rastro. A memória não abarca de fato episódios ocorridos, mas abarca um mundo fantástico onde o encontro é possível, mesmo que não aconteça efetivamente. A teoria de Santo Agostinho sobre um passado que pode ser revisitado pela alma e re-presentado em um presente é encontrada em alguns poemas, pois aquilo que foi ou poderia ter sido só é possível a partir do momento presente do poema. Em seus poemas, a impressão-afecção permanece, possibilitando o reconhecimento, e na busca pelo tu há o reconhecimento daquilo que foi conhecido e amado.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanistas, 2007, p. 13-32.

BOSI, Alfredo. Cecília Meireles. In: *História concisa da Literatura Brasileira*. 42. ed. São Paulo: Pensamento, 2004. p. 460-463.

COELHO, Nelly Novaes. Verbete Cecília Meireles. In: *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2001.

DAMASCENO, Darcy. *O mundo contemplado*. Rio de Janeiro: ORFEU, 1967.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Solombra ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanistas, 2007, p. 33-48.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo I*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973. (Coleção Poetas Modernos do Brasil/3).

[Recebido: 8 set. 2015 — Aceito: 16 nov. 2015]

O REAL DO NARRADOR FANTÁSTICO — UMA ANÁLISE DE VIVER PARA CONTAR, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Maria Inês Freitas de Amorim¹

Resumo: Viver para contar é a obra autobiográfica de Gabriel García Márquez, um dos escritores mais expressivos do Real Maravilhoso. Em suas obras, o autor representa a realidade latino-americana, apresentando como o fantástico é um elemento que convive cotidianamente na realidade do continente. Em sua autobiografia, o autor revela sua trajetória, destacando as experiências e os personagens que influenciaram sua criação literária. O presente trabalho busca analisar a obra a partir das reflexões teóricas sobre o Pacto Autobiográfico, de Phelippe Lejeune (2008).

Palavras-Chave: Autobiografia. Gabriel García Márquez. Literatura latino-americana.

THE REAL OF THE FANTASTIC NARRATOR — AN ANALYSIS OF LIVING TO TELL THE TALE, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Abstract: Living to tell the tale is the autobiographical work of Gabriel García Márquez, one of the most significant writers of the Real Maravilloso. In his books, the author expresses the Latin American reality, showing how the fantastic is an element that lives daily in the continent's reality. In his autobiography, the author reveals its history, highlighting the experiences and characters that influenced his literary creation. This study aims to analyze the work from the theoretical reflections on the Autobiographical Pact of Phelippe Lejeune (2008).

¹ Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Endereço eletrônico: inesita.amorim@gmail.com.

Keywords: Autobiography. Gabriel García Márquez.
Latin American literature.

A história de vida de uma pessoa é construída a partir de diversos fragmentos da memória. Tal construção não pode ser encarada como registros *ipsis litteris* da realidade, mas como uma versão tecida a partir de lembranças justapostas a aspectos da subjetividade daquele que conta.

O registro da história de vida de uma pessoa é de suma importância para a construção da própria história da humanidade. A partir de relatos de e sobre indivíduos, é possível traçar um panorama de uma época, pois ao se conhecer os hábitos, os pensamentos, os conflitos, as crenças de indivíduos, há um panorama de como se vivia e entender como determinados fatos se sucederam.

A construção da memória é coletiva, uma vez que é pelo convívio, na inserção de um indivíduo em uma determinada cultura, que é estabelecido o conjunto de símbolos que contribuem para a leitura do mundo. A construção da identidade de um indivíduo passa pelas influências culturais das quais se está inserido.

A memória também é resultado de transformações pelo próprio tempo, uma vez que ela é narrada sempre em tempo presente, como afirma Pontalis, “vidas, mas tais quais as memórias as inventam, pois toda história, por mais verdadeira que se pretenda, é uma reconstrução operacionalizada a partir do presente” (PONTALIS, s.d, s.p.). Ao passar em revista fatos do passado, há uma nova leitura daquilo que aconteceu. O ser do passado nunca é o ser do presente. E assim, a interpretação de um fato ganha novos contornos.

Desta forma, uma autobiografia pode ser considerada um registro de uma narrativa que apresenta uma verdade. Para Lejeune (2008, p. 104) “o fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de

modo algum que ela seja uma ficção”, ou seja, ao contar sua própria história, o autor passa a limpo suas próprias experiências, busca se “reinventar” para se “reapresentar”. Este processo não pode ser confundido com uma obra de ficção, uma vez que “se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Lejeune (2008, p. 74) também defende que a vida é a matéria-prima para uma autobiografia, uma vez que “sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativa”. Qualquer vida está apta a se tornar uma autobiografia, uma vez que qualquer trajetória de vida é uma narrativa.

A narrativa de uma trajetória de vida pode se tornar uma verdadeira obra de arte. Segundo Lejeune: “a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2008, p. 104), uma vez que “é preciso parar de confundir arte e ficção. Há uma arte da verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 101).

Um texto autobiográfico que pode ser considerado um exemplo de obra de arte é o livro *Viver para contar*² do escritor colombiano Gabriel García Márquez, publicado em 2002. O presente artigo busca analisar a obra, não só evidenciando seus traços estéticos-formais, mas estabelecer relações entre os fatos narrados pelo escritor e aspectos de seus personagens ficcionais.

Gabriel García Márquez

Um dos maiores expoentes da literatura hispano-americana é o escritor e jornalista colombiano Gabriel García

² No original: *Vivir para contarla*.

Márquez, nascido em Aracataca, pequena cidade da costa caribenha colombiana, em 06 de março de 1928.

Gabriel García Márquez pode ser considerado o autor responsável por difundir a tendência narrativa do Real Maravilhoso para o mundo. Segundo Núñez,

García Márquez supera o “realismo fantástico”, que sua obra levou à realização máxima, seja porque o próprio escritor considerava toda a fabulação de seus livros a mais sincera transcrição da vida comum e dos dramas da história pós-colonial, na América Latina; seja porque a magia que transbordou de seus livros: a revolução que retirou da Colômbia e, por extensão, o continente latino-americano de uma solidão, de uma invisibilidade planetária e de certa afasia, na comunicação com os centros de consagração cultural, não se fez com tiros e exércitos, mas com um livro, *Cem Anos de Solidão* (1967) (NÚÑEZ, 2014, p. 16).

O Real Maravilhoso é a corrente literária na qual há “a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2008, p. 32). Desta forma, o maravilhoso presente no discurso literário não é considerado uma manifestação do sobrenatural, mas elementos do insólito inseridos na identidade cultural latino-americana.

As obras do Real Maravilhoso contribuíram para o que foi denominado o “boom da literatura latino-americana”: fenômeno do mercado literário que revelou a ficção original e provocadora produzida no continente. A partir dos anos 50 e 60 do século XX, além de García Márquez, escritores, com produções heterogêneas, como Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Ernesto Sábato, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos e Manuel Scorza, dentre outros, apresentaram obras ficcionais com novos elementos narrativos e uma temática original.

A principal inovação destes escritores foi revelar uma nova América, que extrapolava os assuntos já abordados à exaustão, como o histórico de pobreza e autoritarismo. Tais autores buscavam apresentar um elemento libertador, como se ao se voltar aos mitos de origem, ao maravilhoso, se re-descobrisse a essência esquecida do continente.

Aliando crítica social, representação da realidade da América Latina e sofisticados recursos narrativos, tais autores conquistaram o mercado editorial de diversas partes do mundo, colocando García Márquez em uma posição de destaque. A riqueza poética, a forma inteligente com que o autor brinca com as palavras e com as ideias fazem com que suas obras, em suas múltiplas manifestações, ganhassem o mundo. Para Trevisan:

A narrativa ficcional de García Márquez parece retornar sempre a uma mesma questão: ao poder da palavra, seja ela escrita ou simplesmente dita. Os falares literários e populares compõem os desdobramentos da ficção e sugerem uma leitura que caminha em uma espiral de referências. Ora as cidades tornam-se palavras e podem ser lidas até que se consumam, ora a narrativa histórica é palavra e pode reinventar criticamente o passado. E, tantas vezes, o amor faz-se verbo, começando e terminando no desejo de possuir as palavras, do outro, de nós mesmos (TREVISAN, 2007, p. 36).

Ao unir o fantástico a realidade da América Latina, o autor expressa uma identidade cultural muito própria do continente. Para o autor (2008, p. 44): “no hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad”. Desta forma, o García Márquez sinaliza sua crença nas múltiplas vozes que compõe o imaginário do continente, muitas delas baseadas na crença na convivência com o sobrenatural.

Em várias oportunidades, García Márquez tem repetido que, na vida da América Hispânica, sucedem as coisas mais extraordinárias, todos os dias. Também

tem escrito sobre o que a sua arte deve ao jornalismo, principalmente os recursos que chama de 'precisões convincentes'. Existia, para ele, grande diferença entre descrever alguns elementos da realidade imediata para apoiar a narração e fazer de tal realidade o objetivo principal da obra (JOSEF, 1986, p. 86).

Gabriel García Márquez publicou dezoito romances, cinco coletâneas de textos jornalísticos e cinco obras infanto-juvenil, além de obras de ensaios e entrevistas. Dentre suas obras vale destacar *Cem anos de solidão* (1967), *O Outono do Patriarca* (1975), *Crônica de uma morte anunciada* (1981), *O Amor nos tempos do cólera* (1985), *Doze contos peregrinos* (1992), *Notícias de um sequestro* (1996), *Viver para contar* (2002) (romance autobiográfico) e *Memórias de minhas putas tristes* (2004), última obra publicada.

Em 1982 recebeu o prêmio Nobel de Literatura e em seu discurso de agradecimento, intitulado *La Soledad de América Latina*, García Márquez defendeu que os elementos fantásticos estão presentes na obra literária americana desde as crônicas dos colonizadores, que apresentavam "a nova terra" como um local repleto de magia e seres maravilhosos. Porém, ele também descreve os regimes totalitários e violentos, além da exploração por parte de países financeiramente mais ricos. E que, apesar de todo o sofrimento e exploração, os povos americanos responderam com a luta pela sobrevivência, pelo amor à vida. O escritor exalta a América e a poesia presente em todos os lugares dessa terra "grande". O escritor conclui o seu discurso:

Em cada linha trato sempre, com maior ou menor fortuna, de invocar os espíritos esquivos da poesia, e trato de desejar em cada palavra o testemunho de minha devoção por suas virtudes de adivinhação, e por sua permanente vitória contra os surdos poderes da morte. O prêmio que acabo de receber o que entendo, com toda a humildade, como a consoladora revelação de que meu intento não foi em vão. É por isso que convido a todos vocês a brindar por o que um

grande poeta de nossas Américas, Luis Cardoza y Aragón, definiu como a única prova concreta da existência do homem: a poesia³ (MÁRQUEZ, *s/d, s/p*).

O gosto por histórias, aliado ao talento como um contador de histórias conduziram García Márquez para se tornar um dos grandes escritores contemporâneos. Para Damázio:

García Márquez é um exímio contador de histórias, e o absurdo em suas obras — que muitas vezes pode ser confundido com certo desprendimento surrealista — se emaranha na narrativa de maneira extremamente articulada. Em nenhum momento o texto se perde em veredas oníricas, ou em atalhos do inconsciente; muito ao contrário, o encadeamento é preciso e encantatório (DAMÁZIO, 2007, p. 42).

O fantástico está bastante presente em suas histórias. Aliados ao imaginativo, fatos históricos como a Guerra dos Mil Dias, considerada a revolta mais trágica e sangrenta da história da Colômbia, e o declínio, também bastante violento, da United Fruit Company são recontadas por García Márquez, tornando pano de fundo para os conflitos de suas personagens. Os fatos históricos são descritos a partir de elementos fantásticos, criando um universo poético, mas ao mesmo tempo bastante crítico, dos acontecimentos. Ao descrever a obra de García Márquez, Stam acredita que:

De certa forma, o realismo mágico vira do avesso o realismo documental ao estilo Defoe; no lugar do inventário de objetos e animais do autor inglês, acena-

³ Tradução nossa. No original: "En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte. El premio que acabo de recibir lo entiendo, con toda humildad, como la consoladora revelación de que mi intento no ha sido en vano. Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía".

mos como 'efeitos de realidade', encontramos uma estranha miscelânea de fato e (aparente) imaginação em Márquez para gerar o que pode ser chamado de 'efeitos de irrealidade'. A precisão de Defoe e seus 'quatro anos, onze meses e dois dias' de chuva são transformados no romance de Márquez a fim de gerar flores mágicas que desabrocham da 'mais seca das máquinas' (STAM, 2008, p. 406).

Toda a obra de Garcia Marquez transborda aspectos biográficos, das experiências vividas por sua família, por seu tempo e seus lugares, a partir de muitas alegorias e lirismo. Para Trevisan (2007, p. 33) "desdobradas e metafóricas, ressurtem como espaços capazes de evocar a História e de articular a façanha da multiplicação de significantes e significados latino-americanos".

Além de sua relação com a literatura, Gabriel García Márquez também explora a linguagem cinematográfica. Ele estudou cinema em Roma, quando exilado. Entre seus trabalhos estão: foi um dos diretores e o roteirista do curta-metragem *A Lagosta Azul*, de 1954, ao lado de Alvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo e Luis Vicens. Em 1964 assinou, juntamente com Carlos Fuentes, o roteiro de *El gallo de ouro*, filme de Roberto Gavaldón baseado na obra de Juan Rulfo. No ano seguinte, foi roteirista do clássico do cinema mexicano *En este pueblo no hay ladrones*, de Albert Issac, que contou no elenco com nomes como Luis Buñuel, Rulfo e o próprio Márquez. Também participou da produção brasileira *Jogo Perigoso* (1967), escrevendo o segmento "HO".

Trabalhou como crítico de cinema em diversos jornais e é um dos fundadores da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de Los Baños, em Cuba, inaugurada em 1986.

O último livro publicado por Gabriel García Márquez foi *Memórias de Minhas Putas Triste*, em 2004, sendo esta a despedida do escritor da literatura. Em 2012 o irmão do escritor, Jaime García Márquez declarou que ele fora diagnosticado

com demência senil, sofrendo lapsos de memória e dificuldades de elaborar pensamentos. A doença é genética, e foi agravada após um câncer linfático que quase matou o escritor em 1999. O escritor faleceu em 17 de abril de 2014, na Cidade do México.

Em sua autobiografia, *Viver para cantar*, García Márquez conduz o leitor por um passeio, não só pela sua história de vida, mas pela jornada de seus romances e suas personagens. De certa forma, os fatos da vida do autor se confundem com a magia presente em suas narrativas.

Viver para contar

A autobiografia de Gabriel García Márquez *Viver para contar*, publicada em 2002 é dividida em oito partes não nomeadas. No título do livro, o autor apresenta o tom da condução da narrativa, ou seja, contar o que viveu. O que é confirmado pela epígrafe da obra “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la” (MÁRQUEZ, 2002, p. 05). Tanto título, quanto epígrafe, corroboram com as ideias de Lejeune (2008) de que todo homem é um “homem-narrativa”, e que a base de toda narrativa é a própria vida.

O livro se inicia como uma narrativa *in medias res*, quando, aos 23 anos, parte com sua mãe, Luiza Santiago Márquez, em viagem a sua pequena cidade natal, Aracataca, com o objetivo de vender a casa dos avôs que já haviam falecido. Este episódio é o escolhido por Márquez para iniciar suas memórias, pois segundo ele,

Nem minha mãe, nem eu, é claro, teríamos podido nem mesmo imaginar que aquele cândido passeio de dois únicos dias seria tão determinante para mim que nem a mais longa e diligente de todas as vidas não me bastaria para acabar de contá-lo. Agora, com mais de setenta e cinco anos bem pesados, sei que foi a decisão mais importante de todas as que tive que

tomar na minha carreira de escritor. Ou seja: em toda a minha vida (MÁRQUEZ, 2002, p. 9).

Os três tempos se misturam: o relato da viagem é entrecortado por reminiscências de sua infância, com histórias anteriores ao nascimento do autor e reflexões de como estes fatos impactariam em sua vida no futuro. A narrativa, portanto, não segue uma ordem cronológica, mas segue um fluxo de consciência deste narrador-personagem.

Nesta primeira parte, o narrador revela que havia abandonado os estudos universitários em Direito para se dedicar a carreira de escritor. O fluxo da narrativa é constantemente interrompido por questionamentos de sua mãe sobre o que ela deveria dizer a seu pai sobre esta escolha. O autor também nos revela que tal abandono dos estudos estremeceu bastante a já estremeçada relação entre ele e seu pai. Ao final de um destes questionamentos Luisa Santiago, após ouvir mais uma justificativa do filho, afirma “Mas não se preocupe, que vou dar um jeito de dizer” (MÁRQUEZ, 2002, p. 33). A relação de cumplicidade e admiração mútua entre mãe e filho fica expressa nestes diálogos.

As influências literárias também estão bastante marcadas. No início da narrativa da viagem, informa que está a ler *Luz de Agosto*, de William Faulkner. Ao longo de todo o livro, o autor revela a importância da leitura em sua vida e na sua formação como escritor. Quando menino, descobriu que além de ouvir e imaginar, poderia também decodificar aqueles símbolos e mergulhar num mundo novo. O primeiro livro que leu foi *As Mil e uma Noites*, e a partir de então adquiriu o vício da leitura. Autores como Franz Kafka, Virgínia Wolf e James Joyce, além de muitos escritores hispânicos como Jorge Luiz Borges, Rómulo Gallegos, Julio Cortázar e Alejo Carpentier marcaram profundamente a produção literária de García Márquez.

Tanto na primeira, quanto na segunda parte da obra, a ênfase autobiográfica é a de narrar a infância do escritor em

Aracataca (ou Cataca), ao lado dos avôs maternos Coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, conhecido por Papalelo, e Tranquilina Iguarán, a Avó Mina. A vida de Gabito, como era chamado pela família, sobretudo suas experiências na cidade natal, serviram de inspiração para a construção de sua obra. Os fatos pitorescos narrados em seus romances e contos foram vivenciados, de certa forma, por ele ou algum membro de sua família, ou chegou a seus ouvidos por algum viajante ou conhecido.

A relação com o avô se destaca, apesar de reconhecer que sua avó também exerce bastante influencia na construção da sua personalidade:

No meio daquela tropa de mulheres evangélicas, o avô era, para mim, a segurança completa. Só com ele a aflição desaparecia e eu me sentia com os pés na terra e bem situado na vida real. O estranho, pensando agora, é que eu queria ser como ele, realista, valente, seguro, mas nunca pude resistir à tentação constante de espiar e me aproximar do mundo da minha avó. Lembro-me de meu avô atarracado e sanguíneo, com poucas cãs no crânio reluzente, bigode de escova, bem cuidado, e uns óculos redondos de armação de ouro. Era de falar pausado, compreensivo e conciliador em tempos de paz, mas seus amigos do Partido Conservador o recordavam como um inimigo temível nas contrariedades da guerra (MÁRQUEZ, 2002, p. 78).

A decisão de se tornar escritor surgiu do convívio com o namorado de sua prima Sara Emilia Márquez o escritor José Del Carmen Uribe Vergel, que assinava seus textos como J.del C. García Márquez afirma que: “desde que apareceu na casa senti uma grande admiração pela sua fama de escritor, o primeiro que conheci na vida. Quis de imediato ser igual a ele, e não fiquei contente até que tia Mama aprendeu a me pentear igualzinho a ele” (MÁRQUEZ, 2002, p. 71).

Foi também no convívio com a família, que o escritor estabeleceu a forma de criar os nomes para seus personagens. Para ele (2002, p. 53), “os personagens de meus livros não caminham com seus próprios pés antes de terem um nome que se identifique com seu modo de ser”. Ao construir a identidade de um personagem, García Márquez o via como um ser autônomo, e o nome deveria combinar com todas as características e especificidades de cada um.

Nos capítulos três e quatro, o autor relata o final da infância e a adolescência entre as cidades de Barranquilla, onde morava com os pais e a ida para a escola em Zipaquirá, escolhida por um processo de sorteio e que “do país que me coube na rifa do mundo” (MÁRQUEZ, 2002, p. 185). A escola reunia estudantes de diversas partes da Colômbia, o que contribuiu para que o escritor tenha uma visão mais geral do seu país.

Nestas partes, o autor narra sua formação enquanto indivíduo, apresentando suas leituras, sua relação com os amigos, suas primeiras experiências e sua construção em escritor. García Márquez conta que “meu primeiro êxito público não foi como poeta ou escritor, e sim como orador, e pior: como orador político” (MÁRQUEZ, 2002, p. 195).

Nos capítulos subsequentes há a afirmação da jornada de García Márquez, com a narração dos passos para a consolidação de sua carreira: os jornais para os quais escreveu, os livros que publicou, experiências de vida que foram relevantes para esta construção. O autor também apresenta especificidades de seu trabalho

sou escravo de um rigor perfeccionista que me força a fazer um cálculo prévio da longitude de um livro, com um número exato de páginas para cada capítulo e para o livro inteiro. Se eu perder uma única falha nesses cálculos, me obrigo a reconsiderar tudo, porque até um erro de datilografia me deixa alterado como se fosse um erro de criação (MÁRQUEZ, 2002, p. 385-6).

A obra finaliza com outra viagem: seu exílio para a Europa. Ele conta que havia escrito uma carta para aquela que seria sua futura esposa, Mercedes, com um PS: “se eu não receber resposta dentro de um mês, vou ficar na Europa para sempre” (MÁRQUEZ, 2002, p. 474). E finaliza a obra afirmando que a resposta chegou em menos de uma semana.

Ao longo do livro, o autor apresenta sua relação com o idioma, fator que considera determinante para a elaboração de seus textos. “A língua doméstica era a que seus avós tinham trazido da Espanha através da Venezuela no século anterior, revitalizada com localismos caribenhos, africanismos de escravos e retalhos da língua guajira, que iam se infiltrando gota a gota na nossa” (MÁRQUEZ, 2002, p. 65). Essa relação com uma cultura tão miscigenada extrapola o âmbito idiomático e invade o universo narrativo de García Márquez.

O escritor também confessa que possuía sérias dificuldades em ortografia. Ele narra que na época de estudante todas as cartas enviadas para sua mãe eram devolvidas com as correções ortográficas. Ele justifica essa dificuldade defendendo que “jamais consegui entender por que se admitem letras mudas e duas letras diferentes com o mesmo som, e tantas outras normas ociosas” (MÁRQUEZ, 2002, p. 155). Ele explica que mesmo após o lançamento de tantas obras, essa dificuldade ainda persiste.

Outro aspecto muito presente na vida de Gabriel García Márquez e que marcou suas obras foi sua relação com as mulheres. Seu convívio com mulheres fortes, decididas e geniosas, como sua mãe e sua avó materna, contribuiu para que as suas personagens femininas carregassem tais características. Ele afirma que

Seja como for, penso que minha intimidade com os serviços pode ser a origem de um fio de comunicação secreta que acredito ter com as mulheres, e que ao longo da vida permitiu que eu me sinta mais confortável e seguro entre elas que entre os homens. Também de lá pode ter vindo minha convicção de que são elas

que sustentam o mundo, enquanto nós, homens, o desordenamos com nossa brutalidade histórica (MÁRQUEZ, 2002, p. 71).

O autor também apresenta explicações sobre a origem da construção dos nomes e situações de seu romance. Como, por exemplo, a palavra *Macondo*, o nome do povoado imaginário de três de seus romances, incluindo *Cem anos de solidão*, seria o nome de uma fazenda bananeira:

O trem fez uma parada numa estação sem povoado, e pouco depois passou na frente da única fazenda bananeira do caminho que tinha nome escrito no portal: Macondo. Esta palavra tinha chamado a minha atenção desde as primeiras viagens com meu avô, mas só depois de adulto descobri que gostava da sua ressonância poética (MÁRQUEZ, 2002, p. 23).

O livro, como apresentado, não segue uma narrativa linear, mas expressa fragmentos de memórias, como se uma lembrança desencadeasse uma outra, não respeitando necessariamente uma ordem cronológica. O autor elabora uma conversa com o seu leitor. Além de buscar contar sua história, é uma obra bastante marcada pelos traços da escrita de seus romances, como se ele próprio estivesse se transformando em um de seus personagens.

Considerações finais

Para Gabriel García Márquez (2002, p. 64) “a lembrança é nítida, mas não existe a menor possibilidade de ser verdadeira”. Desta forma, não se fixa em narrar a sua vida, mas apresentar fragmentos, que juntos, traçam um panorama de quem foi, ou como quer ser mostrado ao público.

O autor elabora uma obra autobiográfica que não apresenta todos os dados de sua biografia, como o recebimento do prêmio Nobel, ou sobre o lançamento de seus principais romances, como *Cem anos de solidão* e *O amor nos*

tempos do cólera. Sua opção foi escrever sobre os fatos que contribuíram para a construção de sua carreira e de onde buscou inspiração para contar as suas histórias.

Em *Viver para contar* observamos o que Lejeune (2008, p. 106) chama de “a verdade individual profunda do autor: essa afirmação é, de fato, ou improvável (quem poderá julgar, em relação a quê?) ou insignificante (se isso quer dizer simplesmente que tudo o que produzo vem de mim e se parece comigo)”. A obra é construída a partir das verdades do autor, e a partir destas reflexões, entender mais sobre sua própria obra.

Muito mais que contar a autobiografia do homem Gabriel García Márquez, *Viver para contar* traça o percurso do escritor Gabriel García Márquez, apresentando pistas e indícios da construção do seu universo ficcional.

Referências

- CHIAMPÍ, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DAMÁZIO, Reynaldo. Fronteiras do realismo mágico. *Entre Livros*. São Paulo: Editora Duetto, n. 22, fev. 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La Soledad de América Latina*. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/la_soledad_de_america_latina.htm>. Acesso em: 4 abr. 2013.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- JOSEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A invenção fabulosa nos tempos de Gabriel García Márquez. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva. (Org.). *(Re)Visões do fantástico: do*

centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema — realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TREVISAN, Ana Lúcia. Mosaico de um mundo fabuloso. *Entre Livros*. São Paulo: Editora Duetto, n. 22, fev.2007.

[Recebido: 5 set. 2015 — Aceito: 7 nov. 2015]

O REINO DE GONÇALO M. TAVARES E AVOZ DOS SILENCIADOS NO ESPAÇO DA GUERRA

Sandra Beatriz Salenave de Brito¹

Resumo: O presente trabalho analisa O Reino de Gonçalo M. Tavares em seu cenário de guerra, resgatando a importância das vozes silenciadas nas ações verídicas e literárias, focalizando o papel das mulheres e dos loucos no desenrolar da tetralogia. Neste sentido, a memória e a ponderação são fundamentais para que o homem aprenda a lidar com o seu lado inculto diante de situações extremas. A cultura e o progresso também podem animalizar os indivíduos, e para que isso não ocorra, a literatura assume a função de contribuir para a reflexão sobre o comportamento humano diante do medo e do poder.

Palavras-Chave: Espaço de Guerra. Memória. O Reino.

THE KINGDOM OF GONÇALO M. TAVARES AND THE VOICE SILENCED IN SPACE OF WAR

Abstract: This paper analyzes the Kingdom of Gonçalo M. Tavares in his scenary of war, rescuing the importance of the silenced voices in true and literary actions, focusing on the role of women and crazy in the course of the tetralogy. In this sense, memory and weighing are critical to that man learns to deal with his side uneducated before extreme situations. The culture and progress can also animalize individuals, and that it does not, the literature assumes the function of contributing to the reflection on human behavior in the face of fear and power.

Keywords: Memory. The United. War space.

¹ Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense (IFSul). Endereço eletrônico: sandradebrito@yahoo.com.br.

Os livros pretos tavianos

Gonçalo M. Tavares publicou seu primeiro livro em 2001, e com sua extensa e apreciada obra (mais de trinta títulos), ultrapassou as fronteiras geográficas portuguesas, com livros editados e premiados em inúmeros países. É um escritor que utiliza diferentes gêneros, conforme a sua própria classificação: o *Reino*, o *Bairro*, canções, epopeia, enciclopédia, bloom books, poemas, teatro, short movies, atlas, etc.

Genialidade reconhecida por Saramago ao referir-se a *Jerusalém* em 2005, na entrega do prêmio que leva o seu nome: “Um grande livro, que pertence à grande literatura ocidental. Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem com apenas 35 anos. Dá vontade de lhe bater” (VICTOR, 2010).

O presente trabalho analisa a tetralogia *O Reino*, também conhecida como “Livros Pretos”, composta por *Um Homem Klaus Klump* (publicado em Portugal em 2003), *A máquina de Joseph Walser* (publicado em Portugal em 2004), *Jerusalém* (também publicado em Portugal em 2004) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (publicado em Portugal em 2007) em relação à memória e ao espaço biográfico, a partir da subjetividade dos sujeitos após duas guerras mundiais. A escolha por trabalhar estes aspectos na tetralogia como uma unidade parte da declaração do próprio Tavares que é a lógica de um único livro que compõe *O Reino*.

Essa série tem o objetivo de desencantar, não busca um prazer estético, e sim um estímulo à reflexão do leitor, como uma provocação que incomoda e exige uma reação, ao retratar cenas inesperadas de violência, que evidenciam a ameaça e a falta de proteção. Os dois primeiros romances desta série (*Klaus Klump* e *A máquina de Joseph Walser*) estão centrados no acontecimento da guerra, enquanto os demais

ocorrem após este evento, que deixou suas marcas na narrativa e nos personagens.

Em entrevista à Folha de São Paulo (VICTOR, 2010), Gonçalo Tavares nega que sua tetralogia retrate a descrença na humanidade, pois compreende que a maldade e a bondade são elementos inerentes a todo ser humano, como dois motores em funcionamento. O escritor alerta para a necessidade da reflexão sobre a natureza humana, que não é binária, bons que se opõem aos maus. As ações devem ser pensadas a partir de sua complexidade, abrangendo múltiplos ângulos de análise, visto que estes elementos se encontram misturados e, diante de um olhar mais minucioso, o lado animalesco e incivilizado pode emergir, principalmente nas situações limite que propõe o escritor.

Da mesma forma, Nietzsche em *A Genealogia da Moral* (2009), nega a polarização entre “o bem e o mal”, pois ambos contribuem para o desenvolvimento humano, sendoerrôneo conceituar o bem como algo positivo e cultivado, e o mal como negativo e reprimido. O filósofo alemão alerta para a necessidade de saber utilizar, da maneira mais adequada ao convívio, essas duas forças existentes. A obra tavariana possibilita a reflexão sobre o individual e o coletivo, sem buscar respostas únicas que reduzam essa complexidade, pois a verdade e a moral são apresentadas de maneira dúbia e multiforme.

A memória da barbárie preservada pela literatura

Tavares busca diluir as fronteiras entre a ficção e a não ficção, já que a arte pode provocar a mudança a partir de dentro (MELLO, 2010) Em sua tetralogia, o autor relata um passado de guerra e de trauma interpretado à luz do presente, híbrido, cúmplice, registrado e contestado, como um diálogo ainda em andamento.

Em suma, Gonçalo critica a sociedade capitalista, burguesa, informacional, pós-industrial através das situações que instauram o medo, como a loucura e a fragilidade. Ao sentir-se acuado, outra faceta se revela, não é um novo ângulo, mas um aspecto que estava encoberto pelo desconhecimento. E ainda que, diante do mesmo contexto, as (re)ações sejam diversas, a obra tavariana experimenta uma percepção lúcida e feroz do comportamento humano.

Adorno (1973) defende que estaria na educação a responsabilidade de que experiências como Auschwitz jamais voltem a acontecer, e de certa forma, comunga com o conceito freudiano (2012) que revela a cultura como adestradora do impulso humano, que permanece aparentemente invisível. A reflexão a partir do conflito existente entre a cultura e o desejo é que leva à consciência do que pode ou não ser praticado segundo uma aceitação social.

Como alerta Bauman (1998), enquanto as condições que tornaram as atrocidades da Segunda Guerra Mundial possível se mantiverem vivas, a possibilidade de uma nova barbárie ainda existe. "Na pior das hipóteses, o holocausto é atribuído a uma predisposição 'natural', primitiva e culturalmente inextinguível da espécie humana" (BAUMAN, 1998, p. 20).

Os horrores causados carregam consigo a lembrança assombrada por feridas jamais cicatrizadas. Mas o que Tavares em sua tetralogia evidencia é que não devemos interpretar o fato de maneira simplista, em que os crimes horrendos foram cometidos por assassinos loucos contra vítimas indefesas. O instinto da destruição está presente e silencioso e, por isso, deve ser analisado, na investigação do eu e do outro, para que não avance. O discernimento de que, em circunstâncias excepcionais, qualquer um pode praticar atos terríveis e inesperados, traz a necessidade do autoconhecimento para evitar a ilusão da ininterrupta bondade humana.

E o que eu gostaria é que esses livros servissem para que os leitores percebessem melhor o funcionamento dos seus motores, soubessem como é que se pode reduzir a velocidade do motor da maldade que nós temos, como é que se pode travá-lo, como é que se pode desviar a aplicação da sua força. Acho que isso é muito mais útil do que partir da ideia, errada, de que somos bons, feitos de outra massa que não a igual a daquelas pessoas terríveis. Acho que isso é que é perigoso: se nós assumirmos que nunca iremos praticar uma maldade... São as pessoas que assumem isso que mais rapidamente entram em atos absolutamente terríveis (VICTOR, 2010).

A barbárie não foi um fenômeno equivocado no curso normal da história, e sim a realização tecnológica de uma sociedade industrial e burocrática, através da corrupção moral dos fatos, refletindo um progresso obscuro. “O Holocausto nasceu e foi executado na nossa sociedade moderna e racional, em nosso alto estágio de civilização e no do desenvolvimento cultural humano e por essa razão é um problema dessa sociedade, dessa civilização e cultura” (BAUMAN, 2008, p. 12). Daí a importância de compreender o presente como o intermédio entre a memória e a mudança.

E entre todas as artes, Tavares elege a literatura como a maior responsável pelo estímulo da reflexão, permitindo a pausa diante de uma frase impactante, em que o leitor é impulsionado a repensar toda a sua existência. “Como se constrói um muro no tempo? Como se tapa na cabeça das pessoas aquilo que aconteceu?” (TAVARES, 2007, p. 26).

O espaço biográfico

Tavares traça um paralelo entre a realidade e a ficção, em que os dados são reinterpretados e reescritos em um tempo e um local ressignificados. Frente a múltiplas verdades vividas pelos personagens, as respostas são provisórias e contestáveis, e nem sempre há uma separação possível entre

a ordem e o caos. O sofrimento da guerra não é vivenciado individualmente pelo escritor Gonçalo Tavares, mas pode ser considerado biográfico enquanto representante da memória coletiva: “Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho a consciência do que aconteceu” (FARIA, 2009, p. 1).

Seligmann-Silva (2006) enfatiza que todo produto da cultura pode ser percebido enquanto temática testemunhal, visto que a leitura agrega traços do real no universo cultural. Também evidencia a necessidade de retratar literariamente os tipos sociais marginalizados e a realidade do homem no universo do crime. E sob esta perspectiva, a tetralogia tavariana pode ser percebida como o produto de um não-sobrevivente que ocupa-se com a memória do horror.

Em *O Reino*, o espaço ocupado por uma população é reivindicado como território por outra e somente a disputa poderá determinar esta ocupação. “O país está inacabado como uma escultura: vê a geografia de um país: falta-lhe o terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizar a escultura” (TAVARES, 2007, p. 7). Neste cenário da guerra, sem a definição de um local específico, que remete a qualquer lugar, ou a todos os lugares ocorre a transfiguração da realidade histórica de diversas guerras para a recriação literária. “Os tanques entravam na cidade. O som militar entrava na cidade e a música calma escondia-se na cidade.” (Idem, p. 8). O inimigo transforma o ambiente, invade as ruas com os nomes dos heróis locais, despreza e agride os habitantes.

E com o passar dos dias, a destruição invade o cotidiano dos personagens: “Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana. [...] Está no meio da rua, já não passam carros, já não passam casais simpáticos de sombrinha na mão” (Ibidem, p. 26). O espaço, o tempo, os personagens e as ações estão impregnados de negligência e deterioração. “Os cadáveres colocavam-se em sítios altos para que os inimigos os vissem bem. [...] Os cadáveres expostos assustam mais que os tanques.” (Idem, p. 55). Desse mo-

do, as cicatrizes dos sobreviventes nem sempre são perceptíveis aos olhos do outro, muitas vezes estão guardadas na mente e nas emoções.

Ao longo da narrativa, há poucos elementos do espaço físico: as residências dos personagens, a prisão, a igreja, a escola, o hospício, a mata, a fábrica, o hospital, a rua do cavalo morto, a sede do partido. O foco não está no local onde as ações se realizam, mas nas marcas que o combate imprime. Cidade e campo, doentes e sãos, perseguidores e perseguidos, a crueldade e o sofrimento, o eu e o outro, tudo se complementa e se entrelaça em uma realidade difusa e nebulosa. Os antigos proprietários agora são os fugitivos e amanhã poderão ser os algozes de outros.

Narrativa europeia?

Como já foi referido anteriormente, em nenhum momento é nomeado o espaço em que se passa a narrativa, como uma estratégia do narrador que privilegia frases curtas que golpeiam o leitor com violência, tanto em relação às cenas quanto ao método de narrar, brusco, frio, indiferente.

No entanto, uma “pista” situa os fatos na Europa. Em *Jerusalém*, o Dr. Theodor Busbeck, desenvolve uma pesquisa que investigava a violência ao longo da História, buscando conhecê-la, limitá-la, predeterminá-la e contê-la. Em seus estudos, observa atentamente o catálogo “Europa 2”. Além da coincidência do número que pode referir-se à Segunda Guerra Mundial, há a descrição de cenas de suplício: “seis milhões de seres humanos foram arrastados para a morte sem terem a possibilidade de se defender e, mais ainda, na maior parte dos casos, sem suspeitarem do que lhes estava a acontecer. O método utilizado foi a intensificação do terror” (TAVARES, 2011, p. 128).

E assim segue uma narração minuciosa em que ficção e Histórias se fundem. Isolamento e punição: “Quem comete

um erro é excluído: é fechado dentro de uma caixa” (TAVARES, 2011, p. 116). Exclusão da autonomia e privação da liberdade: “Não podes sair dali, e ninguém pode entrar” (TAVARES, 2011, p. 117). Perda da individualidade, agora cada um se transforma em um número, mais um na multidão: “Só depois de fazerem o registo é que podes sair do teu espaço privado. Para algumas pessoas o Estado Registo pode demorar dez minutos e para outras dez dias” (TAVARES, 2011, p. 117). A angústia só aumenta e o tempo não passa: “Podes ficar dias sem sair do teu espaço. À espera. Quando passa muito tempo e já ouves os outros nos corredores comuns, ganhas ansiedade. Pensas que te esqueceram” (TAVARES, 2011, p. 117). Transformação do sujeito em objeto de estudo: “Registam o teu corpo, as medidas exteriores. Levam amostras de tudo o que ele produz e também registam as tuas coisas, contabilizam os objectos do teu espaço. Tiram fotografias de diferentes pontos” (TAVARES, 2011, p. 117). Roubo da dignidade. “Os exames médicos são feitos em sítios públicos” (TAVARES, 2011, p. 119). E não importa a ação, ou a falta dela, o destino é apenas um. “Podes cumprir as regras com exactidão mas, num determinado momento, eles apresentam um pequeno documento-lei, e então percebes: vais ser morto” (TAVARES, 2011, p. 118). E por fim, o algoz ainda terá razão: “O que fazem é aleatório, mas nunca ilegal. Primeiro mostram a lei, o documento que determina a acção. Ninguém resiste. As pessoas aceitam a lei. Se não, seria pior” (TAVARES, 2011, p. 118).

Os estudos de Theodor descrevem os horrores do Holocausto, a tortura, o isolamento, os assassinatos coletivos, conclui que, durante a guerra, o progresso funciona apenas através dos motores do mal. Tanto a história coletiva como a individual oscilava quanto a sofrer ou fazer sofrer e, ao final do estudo, o médico foi repellido por seus pares porque suas conclusões previam quais países seriam os algozes e quais as vítimas na continuação desse sistema. Busbeck concluía que o terror ainda não terminou.

A voz feminina silenciada pela barbárie

Desde que o conflito teve início, a mulher passou a ser percebida como objeto do homem que partiu, que merece ser violado. “Os homens que são mais fortes entram para o exército, os homens que são mais fortes violam as mulheres que ficaram para trás, as mulheres dos inimigos que fugiam” (TAVARES, 2007, p. 9).

A violência ocorre a todo o momento, e enquanto os homens são mortos, as mulheres são violentadas no meio da rua sem a menor chance de defesa.

Um soldado de rosto muito vermelho baixa as calças masculinas fortemente contra o chão. Fortemente as mãos tiram o vestido, como se os cortinados fossem arrancados e mostrassem uma anatomia em estado raro: seios de tamanho grande que tremem. O homem tem o rosto ainda mais vermelho e o pênis também vermelho. Matéria vermelha fornicava longamente uma mulher fraca (TAVARES, 2007, p. 9).

Contudo, a necessidade de sobrevivência gera a transformação. A mulher que não quer morrer precisa se fortalecer, enquanto os “seus” homens não retornam da mata, e para isso, é necessário desenvolver a própria maneira de resistir. Como o pressuposto da evolução das espécies, não é o mais forte que sobrevive, mas o que melhor se adapta, e somente através da astúcia poderá se tornar apta ao domínio, como ocorre com Herthe que se torna a abastada herdeira do império Leo Vast. As que não conseguirem evoluir, acabarão perecendo, como ocorre com Johana.

Herthe era a prostituta que entregava os foragidos aos policiais, mas não era uma iniciante ingênua. Simulava ser manipulada pelos militares, enquanto criava estratégias, ganhava privilégios, conquistava seu lugar, até conseguir um excelente casamento, tornando-se, uma mulher respeitada e bem-sucedida. A ex-prostituta conduziu o marido para a

morte, ao mesmo tempo em que não permitiu que o irmão fugisse novamente. Tudo foi planejado pela força feminina incomum naquele contexto.

“Ninguém escapa à lógica econômica. Os ganhos, as perdas, o lucro. Poderá a tua moeda ser estranha — o teu corpo, por exemplo — mas é moeda: utensílio de troca” (TAVARES, 2007, p. 82). Ainda que tenha atingido seus objetivos, o preço que pagou por isso foi bastante caro, pois todas as opções de sobrevivência passavam pelo abuso do corpo feminino. “A brutalidade instalou-se e já não magoa ninguém.” (TAVARES, 2007, p. 48). O tom irônico do narrador torna a situação ainda mais desconcertante. A percepção e a “memória são muito diferentes quando tens de combater” (TAVARES, 2007, p. 29).

Johana também teve a sua vida desfeita em função das reviravoltas que a guerra efetuou. Em relação à sua intimidade, primeiramente vivia feliz com Klaus até que foi estuprada por Ivor, e seguiu por sete anos sob a sua proteção e dependência. O oficial que ‘frequentava Johana’ já não necessitava levar outros soldados consigo, pois seus colegas respeitavam ‘isso’ e Johana também, afinal não tinha opções. “A vergonha ocupa menos espaço que o medo” (TAVARES, 2007, p. 11).

No início, Ivor pareceu preocupado em auxiliar mãe e filha a se recuperarem dos abalos provocados pela guerra (e por ele mesmo), mas com o tempo, desinteressou-se da amante, diagnosticou-a como louca, e desde esse dia, nunca mais se viram. Johana que trocou a clausura de sua casa pela solidão do Hospício Georg Rosenberg, arrasta os seus dias solitária, mas na “guerra a dor diminui bruscamente de valor” (TAVARES, 2007, p. 45).

O silêncio dos loucos: entre a memória e o esquecimento

Como definir a loucura? Fuga da realidade? Manias e obsessões definiriam a (in)sanidade? Catharina, mãe de Jo-

hana, é considerada louca por suas atitudes descabidas, mas evidencia uma interpretação sensata ao querer interferir nas máquinas que causam o desastre. Ela queria consertar os tanques, fazendo-os rebentar para dentro, a tentativa alienada de alcançar sua meta com a ponta de uma agulha quente, manifesta o seu anseio racional em acabar com a guerra.

No segundo romance da tetralogia, a brutalidade do mundo exterior faz com que Joseph Walser se isole no seu mundo interior, no seu trabalho na fábrica e no universo secreto de sua coleção, composta por mais de cinquenta prateleiras com objetos catalogados e etiquetados, todos com menos de dez centímetros de altura, largura ou comprimento, sem nenhuma utilidade, mas com grande valor afetivo. É uma fixação que leva-o para o ambiente da calma e da alegria, pois segundo Freud, é comum que o ser humano, muitas vezes, “[...] se agarre aos seus objetos e obtenha a felicidade a partir de uma relação afetiva com eles.” (FREUD, 2010, p. 73). Felicidade esta que não encontra no seu cotidiano. Ao deparar-se com um homem morto no meio da rua, Joseph não percebe o cadáver como seu semelhante, seu olhar se volta apenas para a fivela do defunto que poderia ampliar o seu hobbie.

Por outro lado, é em *Jerusalém* que o silêncio dos insanos será rompido. O protagonista é o legitimado psiquiatra Theodor Busbeck. Apesar de conhecer os comportamentos de uma mente que fugia aos padrões de normalidade, resolveu se casar com sua ex-paciente Mylia. No oitavo ano de casamento, ela ficou mais agressiva e foi internada no mesmo hospício de Johana. Quando o médico percebeu sua incapacidade de curá-la, livra-se dela como a um objeto danificado.

Jerusalém descreve os pacientes do Hospício Georg Rosenberg, o mais conceituado hospital psiquiátrico da cidade, cuja prática médica principal era conhecer os pensamentos do paciente na tentativa de prever o seu comportamento e controlar o indivíduo. O diretor Gomperz queria manipular

as lembranças e os esquecimentos dos sujeitos, que sem liberdade de pensar, agir e transitar, poderiam ser considerados inofensivos. “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita” (TAVARES, 2011, p. 154).

Se os pensamentos são precedentes dos atos, ao roubar a reflexão dos insanos, Gomperz os desumanizava. Para o diretor, a loucura se relacionava com a imoralidade. “Louco é o que age imoralmente e louco ainda é o que agindo moralmente pensa de modo imoral. A loucura seria, assim, uma pura falta de ética, momentânea, porventura, e portanto curável, ou definitiva, eterna, e portanto: incurável” (TAVARES, 2011, p. 95). Segundo Foucault (2008), esta exclusão nos remete às práticas disciplinares que visam a docilização dos corpos, que deve se tornar submisso, manipulável, treinado a obedecer, e conseqüentemente invisíveis, pois não ganham visibilidade neste jogo de poder:

por um lado, a vontade doente, que podia muito bem permanecer incompreensível, já que não se exprimia em nenhum delírio, produzirá à luz do dia seu mal pela resistência que oporá à vontade reta do médico; e por outro lado, a luta que se estabelece, a partir daí, se for bem conduzida, deverá levar à vitória da vontade reta, à submissão, à renúncia da vontade perturbada. Um processo, portanto, de oposição, de luta e de dominação (FOUCAULT, 1997, p. 48-49).

Foi no hospital psiquiátrico que Mylia conhecera Ernest e, apesar da vigília que o hospício impunha, estabeleceram relações sexuais na frente dos demais. O orgulho ferido do Dr. Busbeck o leva a autorizar o isolamento de Mylia por um ano, enquanto pede o divórcio e descobre que ela está grávida do outro. Após o nascimento de Kaas, ela é esterilizada sem o seu consentimento e, a partir de então, decorrem várias cirurgias com o diagnóstico de morte iminente que não se concretiza. E frente ao desespero da dor, a busca por uma solução nem sempre é racional, como a necessidade de en-

contrar uma igreja aberta às quatro horas da manhã para tentar aliviar sua aflição.

Mas nem todos os loucos estão enclausurados no Georg Rosenberg, somente aqueles que tem dinheiro para garantir as mensalidades que domesticam seus habitantes. Hinnerk não era louco, como militar no período da guerra, tornou-se um. Com a razão e a emoção desajustadas, nada é compreensível ou justificável. “Olheiras quase de animal nocturno eram a marca essencial daquele rosto” (TAVARES, 2011, p. 60).

Da guerra, herdara a sua pistola e o medo constante, que o colocava em interminável sentido de alerta, jamais descansava, sempre em estado de tensão. Segundo Freud (2012), o sofrimento contempla três conjunturas:

a partir do próprio corpo, que, destinado à ruína e à dissolução, também não pode prescindir da dor e do medo como sinais de alarme; a partir do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças superiores, implacáveis e destrutivas, e, por fim, das relações com os outros seres humanos (FREUD, 2012, p. 63).

Hinnerk passa por todos estes estágios, com seu medo paranoico, o seu mundo pós-guerra totalmente destruído e o pavor que provoca nas pessoas que o veem e se distanciam, como um Frankenstein contemporâneo. O ex-militar apresenta apenas um dos motores em funcionamento, o “do bem” já entrara em colapso há muito tempo.

Palavras finais

De acordo com Walter Benjamin (apud SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 276) “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie”. *O Reino* retrata a ruína causada pelo desejo de poder impulsionado pela violência e desconstrói a imagem do ho-

mem racional e benigno, e dessa forma, cumpre com as intenções de seu autor, em levar à reflexão das ações e reações do homem em posições limítrofes.

No entanto, apesar do aniquilamento apontado pela narrativa, ainda assim, ela permite o olhar para a alteridade: o outro, inferiorizado, se faz ouvir frente ao antagonismo propagado pelo seu sofrimento. Até mesmo Lenz Buchmann, o último protagonista da tetralogia, criado pelo pai, militar grosseiro, que o incentivou a dominar a tudo e a todos, e que o ensinou o deleite ao humilhar alguém, necessita do olhar do semelhante, para se sentir reconhecido. Por fim, ele morre fadado ao esquecimento de si mesmo e de todos.

Contudo, a tetralogiatambém evidencia a duplicidade entre o individualismo e a necessidade do outro. “Ajo para mim, atuo como se vivesse em frente ao espelho. Egoísmo, ou afinal, boa economia dos impulsos” (TAVARES, 2011, p. 12). Cada personagem é independente, mas necessita de alguém que o fortaleça. Em *Jerusalém*, todos estão a procurar algo durante a madrugada. Mylia procura uma igreja. Ernst procura Mylia. Theodor procura uma prostituta e encontra Hannah que também buscava clientes. Kaas procura pelo pai. Todos enfrentam a noite fria e escura, algo que não está totalmente definido, que não é plenamente consciente. Busca-se o outro e a si mesmo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Consignas*. Trad. Ramón Bilbao. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BRITO, Sandra Beatriz Salenave de. Algumas notas sobre o processo criativo de Gonçalo M. Tavares. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2014. Disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/46940/30161>.

FARIA, Ângela Beatriz Carvalho. A grande barbárie é a infidelidade do homem à sua própria humanidade — a propósito de Jerusalém. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/001/ANGELA_FARIA.pdf>.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 35. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982. Trad. Andrea Daher. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

MELLO, Ramon; TAVARES, Gonçalo M. *Literatura como projeto de vida*. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10333>. Acesso em: 30 abr. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens*. São Paulo: *Remate de Males*, 26(1), jan./jun. 2006. Disponível em www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. São Paulo: *Remate de Males*, 29(2), jul./dez. 2009. Disponível em: revisitas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/download/873/1101.

TAVARES, Gonçalo M. *Um homem*: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VICTOR, Fábio. Entrevista de Gonçalo M. Tavares a Folha de São Paulo. *Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil* em 17/07/2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2013.

[Recebido: 11 set. 2015 — Aceito: 8 nov. 2015]

ENTREVISTA

ISABEL FERREIRA: UM GRITO LITERÁRIO VINDO DE ANGOLA

Escritora Isabel Vicente Ferreira

Entrevista concedida a Gislene Alves da Silva¹



Fonte: <https://www.facebook.com/isabel.ferreira.12720/photos>

Isabel Ferreira nasceu em Angola é romancista e poetisa. Docente universitária tem licenciatura em dramaturgia pela Escola Superior de Teatro e Cinema, especialista em Dramaturgia pela Universidade de São Paulo, com formação em direito, é membro da União dos Escritores Angolanos. Algumas das suas obras publicadas são: *Laços de Amor*, *Caminhos Ledos*, *Nirvana*, *Remando Daqui*, *Fernando D'Aqui*, *O Guardador de Memórias*, *O Coelho Conselheiro*, *Matreiro e Outros Contos*, *Que Eu Te Conto*.

Isabel Ferreira tirou um tempo para bater um bapo com os leitores da Revista Grau Zero, eis Isabel por ela mesma:

¹ Mestranda em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas. Endereço eletrônico: galves11@hotmail.com.

Silva: Quem é Isabel Ferreira?

Ferreira: Isabel Ferreira é uma mulher nascida no território angolano. Considera-se uma guerreira que se tem empenhado na divulgação da Literatura angolana além-mar. É uma mulher cujos anseios são intermináveis, sempre em busca de actos de amor, de paz e de um aprendizado contínuo, inovador e transdisciplinar.

Silva: Quando surgiu o primeiro impulso para escrever? O que a levou para a literatura? Fale-nos um pouco do seu percurso como escritora.

Ferreira: O primeiro impulso, surgiu durante a adolescência. Ao sentir que a palavra podia ser exprimida, celebrada através dos múltiplos desabafos feitos do silêncio, da escrita, deu-se aí uma tríplice perfeita: entre o papel, a esferográfica e a escrita.

A necessidade de desabafar, de desconstruir uma realidade cruel, empurrou-a, a rabiscar as mágoas e as desilusões de uma adolescência bastante difícil. Analisando por este prisma, criou anticorpos e preparou-a para a mulher que hoje é: destemida, guerreira e cheia de fé!

O percurso como escritora tem sido um caminho de cumplicidades, de entrega, de abnegação, tenacidade e perseverança. Para concluir, devo dizer-lhe que:- A vida dura, os desertos que tive que caminhar impulsionaram-me à escrita!

Silva: Ter uma formação académica lhe ajudou/contribuiu na sua carreira de escritora?

Ferreira: A formação académica é um acréscimo.

Ter formação na área da Dramaturgia e do Direito permite-me um desenvolvimento harmonioso durante o processo criativo. Recolho, pesquiso, seleciono e abro-me a acção.

Tenho o privilégio de poder escrever as personagens com base em algumas experiências jurídicas e do cotidiano da vida urbana.

Como dizia Ruben Alves, existem coisas que são mais que coisas... E assim, vou escrevendo, criando, colocando alma na escrita, dando vida e movimento ao que escrevo!

Silva: Como foi sua formação leitora e quais obras e autores marcaram seu percurso de formação?

Ferreira: Na minha adolescência li com avidez: Florbela Espanca, Machado de Assis, José de Alencar, Uahenga Xitu, Agostinho Neto, Haroldo Robins... Sofia de Melo Breyner, Walt Whitman...

Mais tarde apaixonei-me por Jorge Luís Borges, Probst, Homero, Seneca... Imagino-os ao meu lado, num processo contínuo de aprendizagem e de doação.

Silva: Você também escreve para o público infantil. Como despertar o desejo da criança pelo livro/literatura? Como formar esse leitor em meio aos avanços tecnológicos?

Ferreira: A leitura para mim, é ir ao encontro de nós mesmos... Quando educamos um adolescente a apreciar a leitura, na verdade dar-se-a o reencontro consigo mesmo.

Afinal aprender a ler, é um acto de um esforço diário... Nenhum avanço tecnológico preencherá o prazer de estar sentado num banco a ler com prazer um livro de contos ou um romance...

Quando escrevo para os adolescentes, volto a ser criança, educo a minha vontade e nesta posição, deixo o meu lado infantil florir e colorir a pena.

Silva: O que você considera necessário para escrever um livro? Você acredita que qualquer um pode se tornar escritor?

Ferreira: Talento, esforço, perseverança, dedicação, disponibilidade, são elementos para que possamos levar a bom porto os nossos sonhos.

Escrever é recrutar uma força divina, para nunca desistir, buscar os nossos objectivos, não se limitar ao conforto de um livro. Escrever mais e mais, lutar contra a letargia e o desânimo.

Em cada um de nós, mora um escritor! Contudo, é necessário termos o desejo de crescer, de aprender, de dar algo novo diferente.

Silva: De que maneira você descreveria o processo de escrita dos seus livros? Você faz algum tipo de pesquisa ou preparação? O que é mais difícil nesse processo?

Ferreira: Faço sim! Faço pesquisas em torno do tema fulcral. Numa primeira fase, leio muito sobre o tema que de-sejo abordar. Após esta fase, deixo fluir as palavras. O mas, o mais difícil, é lapidar o texto. Criar as personagens, dar-lhes vida, para mim é uma verdadeira faxina que me deixa triste.

Eu convivo com os personagens, durmo com a palavra, e por vezes, gosto de transgredir a frase...

Silva: Que tipo de apoio tem encontrado — e de quem ou de que organização — para produzir, publicar e divulgar seus livros?

Ferreira: Não recebo o apoio financeiro! Vale-me a tenacidade e a dedicação que mora em mim. Ando como uma andarilha, uma zungueira na venda dos meus livros e assim consigo alcançar os meus anseios editoriais.

Silva: No cenário atual, em relação ao mercado editorial, você tem visto avanços para a literatura de autores e autoras negras?

Ferreira: Não! Na minha visão pessoal há muitas barreiras! Continua haver discriminação. É impressionante, que se não forcarmos a porta, não nos é permitida a entrada no

mundo editorial... Mas, como guerreiras, que somos conseguimos colocar os nossos livros, na mão do público, que vai nos respeitando e aceitando o nosso grito literário !

Silva: Você tem viajado por alguns países divulgando as suas obras. Essa diversidade cultural, que você está tendo contato, influencia no processo de escrita, nos personagens etc.?

Ferreira: Engraçado... Viajo muito, mas não sou de contar o que vejo durante as viagens.

Fotografo bastante. Anoto em blocos, as palavras que provalmente são novas para mim, mas... contar o que vejo... Hum... não, não escrevo! Todas as imagens vividas, nas viagens que faço, guardo-as no memorial do meu âmagô! No meu locus de afectos. São relíquias!

Acho que sou egoísta neste sentido. Todas as imagens, todas as mensagens filmográficas, ficam armazenadas em mim...

Silva: O que motivou a sua vinda ao Brasil pela primeira vez? E o que dizer da sua vinda a Alagoinhas na Bahia?

Ferreira: A arte provocou a minha primeira vinda ao Brasil em 1982, daí tenho vindo com assiduidade.

O Brasil sempre foi um país amigo e irmão de Angola e vice versa. Em 1985 vim, pela primeira vez ao Brasil, a partir daí, viajo cerca de quatro a cinco vezes por ano. Aprendi muito. Ter vindo a Alagoinhas foi importante para mim, conhecer a história de Alagoinhas. A minha visita à Alagoinhas foi um acto cultural de grande relevo para a minha vida. Descobri novas veredas.

Silva: Como tem sido a recepção das suas obras aqui no Brasil?

Ferreira: Os e-mails que recebo, afirmam que o meu livro é bem recebido no Brasil.

Confesso, sem o leque de vaidade! Há um sentimento de querências por parte do leitor brasileiro, e como falamos a mesma língua, as minhas obras são solicitadas para estudos acadêmicos.

É claro, que isso me agrada e me responsabiliza. Desenvolve em mim, um sentimento de satisfação! Dá-me a certeza de que devo continuar ousar sonhar, com um lugar na estante dos sonhos literários.

Silva: O que aproxima Brasil e Angola além da língua?

Ferreira: Os afectos, os laços de ternura, o acolhimento e a empatia de um povo caloroso. (Angola e Brasil) estão ligados por laços históricos ancestrais e culturais. Somos um povo que vive do som do berimbau, do ritmo do canto da terra.

A vida destes dois povos, é um presente que todos os dias se levanta ao som de um batuque...

Silva: Qual mensagem ou conselho você deixaria para alguém que está começando a escrever?

Ferreira: O amor à escrita me impele de aconselhar o seguinte: Cada um tem o seu sonho! Temos que seguir o sonho, lendo com amor, com sede e com frequência.

Apaixonar-se pelos livros, ler, escrever implica um acto de entrega e de dedicação qual manjar.

Silva: Muito obrigada por ter tirado um tempo para conversar com a gente! Alguma mensagem para os brasileiros que acompanham o seu trabalho?

Ferreira: Com a deferência que o público brasileiro tem para comigo, do fundo do meu coração, agradeço o povo irmão do Brasil, por me receber com frequência, no vosso lindo país.

Agradeço o carinho da Academia brasileira baiana, e da UNEB, dos meus queridos amigos Dra. Maria Anória de

Oliveira, Professora Dra. Ana, Rita Santiago, Márcia Rios, Deije, à Florentina de Souza, são muitos os nomes que gostaria de citar.

São académicos que tem contribuído para a divulgação do meu trabalho literário, e que de certa forma, prestam um digno trabalho na divulgação da Literatura angolana. A si, que me entrevistou, eu agradeço a iniciativa, na verdade manifesto o meu carinho e gratidão por me ter entrevistado. Obrigada pelo carinho e pela partilha.

Obrigada pela disposição e atenção!

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Arlinda Santana Santos — Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/DEDC II), com a pesquisa “Memórias e outras histórias: a escrita feminina de memórias em Zélia Gattai”. Atua como Professora de Língua Portuguesa e Literatura da Rede Estadual. Endereço eletrônico: arlinda10@yahoo.com.br.

Douglas Rodrigues de Sousa — Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Piauí. Atualmente é doutorando em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília (UnB), Brasil, Brasília-DF. Endereço eletrônico: doug.rsousa@gmail.com.

Felipe Freitag — Licenciado em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestrando em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Vinculado à linha de pesquisa Linguagem e Interação. Endereço eletrônico: feletras2007@hotmail.com.

Fernanda Rodrigues de Miranda — Doutoranda na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV/USP). Bacharelado em Letras pela Universidade de São Paulo (2009) e mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2013). Endereço eletrônico: fernanda.miranda@usp.br.

Gislene Alves da Silva — Mestranda em Crítica Cultural, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Alagoinhas). Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela FAEL. Graduada em Letras — Língua Portuguesa e Literatura pela UNEB. Integrante do grupo de pesquisa Língua(gem) e Crítica Cultural e do Grupo de Estudo e Pesquisa sobre Alagoinhas (GEPEA). Atua nos seguintes temas: literatura, historiografias-coletâneas, subalternidade, (re)leitura e escritoras, escritas

de si, autobiografia, autoficção, (auto)formação. Endereço eletrônico: galves11@hotmail.com.

Helen Ferreira Nunes — Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto- UFOP (2015). Graduada em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa 2010 e Bacharelado em Estudos Literários 2011) pela mesma Instituição. Atua como docente em Língua Portuguesa e Literatura para o Ensino Fundamental e Médio. Endereço eletrônico: helenfn@hotmail.com.

José Rosa dos Santos Júnior — Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) (2011). Graduado em Letras (2007) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Atua como Professor Substituto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XX, Brumado. Endereço eletrônico: juliteratta@gmail.com.

Liane Batistela Kist — Doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Mestre em Educação pelo PPGE-UFSM. Atua como professora de Estágio Curricular Supervisionado em Língua Portuguesa na Universidade Aberta do Brasil-UFSM. Endereço eletrônico: lianekist@yahoo.com.br.

Lígia Guimarães Telles — Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia — UFBA (2000). Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1979). Graduada em Letras (Licenciatura em Letras Vernáculas com Alemão (1970) e Bacharelado em Letras Vernáculas (1975)) pela mesma instituição. Atualmente é Professora Associada IV da Universidade Federal da Bahia. Endereço eletrônico: ligiatelles@terra.com.br.

Liliane Lenz — Formada em Pedagogia e Letras, especialista em Língua Portuguesa/Literatura e Educação Especial, mestranda em Estudos Literários pela UNEMAT — Univer-

sidade do Estado do Mato Grosso, campus Tangará da Serra.
Endereço eletrônico: lililenz10@hotmail.com.

Marcos Teixeira de Souza — Doutorando em Sociologia — IUPERJ/UCAM); Mestre em Letras e Ciências Humanas (UNIGRANRIO); Especialista em Gestão Estratégica de Recursos Humanos (UFRRJ); Especialista em Diversidade Cultural e Interculturalidade: matrizes africanas e indígenas na Educação Brasileira (UFF); Graduado em Empreendedorismo e Inovação (UFF); Graduado e Licenciado em Letras Português — Francês (UFRJ). Membro pesquisador do Centro de Estudos Afro-Asiáticos — CEAA. Endereço eletrônico: prof1marcos@hotmail.com.

Maria Inês Freitas de Amorim — Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Especialista em Artes Visuais — Cultura & Criação pelo Senac Rio (2011) e Jornalismo Cultural pela UERJ (2013). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (2010). Endereço eletrônico: inesita.amorim@gmail.com.

Ronan Simioni — Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Letras pela mesma instituição e graduado em Letras, Português/Inglês pelo Centro Universitário Franciscano. Endereço eletrônico: ronan.simioni@hotmail.com.

Sandra Beatriz Salenave de Brito — Graduada em Letras — Licenciatura Português e Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004) e mestrado em Letras pela mesma instituição (2009). Atualmente é professora do Instituto Federal Sul-rio-grandense, atuando no Campus Camaquã. Colabora na Edição Digital da Revista Nau Literária- Crítica e Teoria de Literaturas em Língua Portuguesa — PPG-LET/UFRGS. Endereço eletrônico: san.salenave@gmail.com.

POLÍTICA DE PUBLICAÇÃO

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* publica textos escritos por mestrandos e doutorandos regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* do Brasil ou do exterior, após aprovação dos pareceristas permanentes e/ou convidados, considerando o perfil do público abaixo:

Estudantes regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, Linguística e/ou áreas afins condizentes com o perfil da revista; bem como autores que tenham concluído o curso de mestrado ou doutorado nos últimos dois anos, mediante a comprovação de conclusão.

Estudantes que cursaram disciplinas na condição de aluno especial nos programas de pós-graduação *stricto sensu* que dialogam com o perfil do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), nos últimos dois anos, mediante comprovação;

A coautoria entre orientando e orientador (mestre e doutor) também é aceita, mas os autores devem submeter apenas um artigo inédito para avaliação;

A convite do Conselho Editorial, em caráter meramente excepcional, podem ser convidados professores, mestres e doutores, vinculados aos programas de pós-graduação ou graduação, desde que tenham importância nas discussões do dossiê temático.

Normas para submissão de textos

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* recebe semestralmente artigos, resenhas e entrevistas inéditos em portu-

guês, inglês, francês ou espanhol, que devem ser submetidos pelo *site* <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>, em duas vias, no formato Word; uma contendo texto completo e informações sobre o autor (nome, formação, e-mail, instituição, país, cidade); outra, contendo texto completo, porém, sem nenhum dado que identifique o autor. No assunto deve vir o título do texto submetido à revista.

Artigos: Os artigos devem ter entre dez e vinte páginas, incluindo referências bibliográficas, resumo, palavras-chave e qualquer outro elemento que componha o trabalho (gráficos, figuras etc.). O título deve estar centralizado, em negrito e caixa alta, com sua respectiva tradução em inglês, francês ou espanhol. Abaixo do título deve ser indicado o nome do(s) autor(es) e as suas coordenadas devem estar alinhadas no rodapé da página. O texto deve iniciar duas linhas abaixo das palavras-chave, também em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 entre linhas, justificado. As dimensões das margens da página devem ser de 3 cm nas margens superior e esquerda e de 2 cm nas margens inferior e direita. Os subtítulos ao longo do texto devem estar em negrito e centralizados. As citações com menos de quatro linhas devem ser mantidas no corpo do texto; ultrapassado este limite, devem ser alinhadas à direita com recuo de 4 cm da margem esquerda, espaçamento simples e fonte tamanho 10, texto justificado. Todas as obras citadas ao longo do texto devem aparecer na lista de referências, ao final do artigo, em ordem alfabética, alinhadas à esquerda de acordo com a norma NBR-6023.

Resumo: O resumo, bem como o abstract (O abstract deve estar prioritariamente em inglês. Para trabalhos que foram escritos em inglês, a tradução deve vir em francês, português ou espanhol), não deve exceder o número máximo de 140 palavras, digitadas em fonte Times New Roman, fonte tamanho 10, com espaçamento simples. Logo abaixo, devem ser indicadas três palavras-chave que identifiquem o conteúdo.

do do texto, também traduzidas e inseridas abaixo do abstract.

Resenhas: As resenhas devem ser realizadas a partir de obras com no máximo vinte e quatro meses de publicação da sua primeira edição, com no máximo 2500 palavras, espaço 1,5. A referência bibliográfica completa da obra comentada vem no início do texto e, ao final, devem ser apresentadas as coordenadas do resenhista (nome, instituição etc.). Sugere-mos que sejam evitadas citações de outras obras, quando isso for imprescindível, incluí-las no corpo do texto.

Entrevistas: As entrevistas devem apresentar um número máximo de quinze páginas. A pessoa a ser entrevistada precisa ser necessariamente um(a) pesquisador(a) ou ser significativo na perspectiva do eixo temático da atual edição da revista. A entrevista deve conter entre 5 e 10 blocos temáticos, com título. O primeiro bloco deve ser uma introdução explicitando a relevância do entrevistado e suas contribuições para o cenário político-cultural atual; e o último deve apresentar uma ficha técnica, com uma sinopse curricular do entrevistado e do entrevistador, local e data da entrevista e toda informação complementar que se faça necessária.

Atenção: Os textos enviados à *Grau Zero* não deverão estar em processo de avaliação em outras revistas acadêmicas; textos submetidos fora das normas de formatação não serão enviados ao Conselho Científico para avaliação.

Transferência de direitos autorais — Autorização para publicação

Caso o artigo submetido para a avaliação seja aprovado para publicação, já fica acordado que o autor autoriza a UNEB a reprodução e publicação na *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, conforme os incisos VI e I do artigo 5º da lei 9610/98.

O artigo poderá ser acessado pela rede mundial de computadores e/ou pela versão impressa, sendo permitidas a consulta e a reprodução de exemplar do artigo para uso próprio de quem a consulta de forma gratuita. Essa autorização de publicação não tem limitação de tempo, ficando a UNEB responsável pela manutenção da identificação do autor do artigo.

LITERATURA,

ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO
E MEMÓRIA

Grau
Zero

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 3, número 1, jan./jun. 2015

ISSN 2318-7085