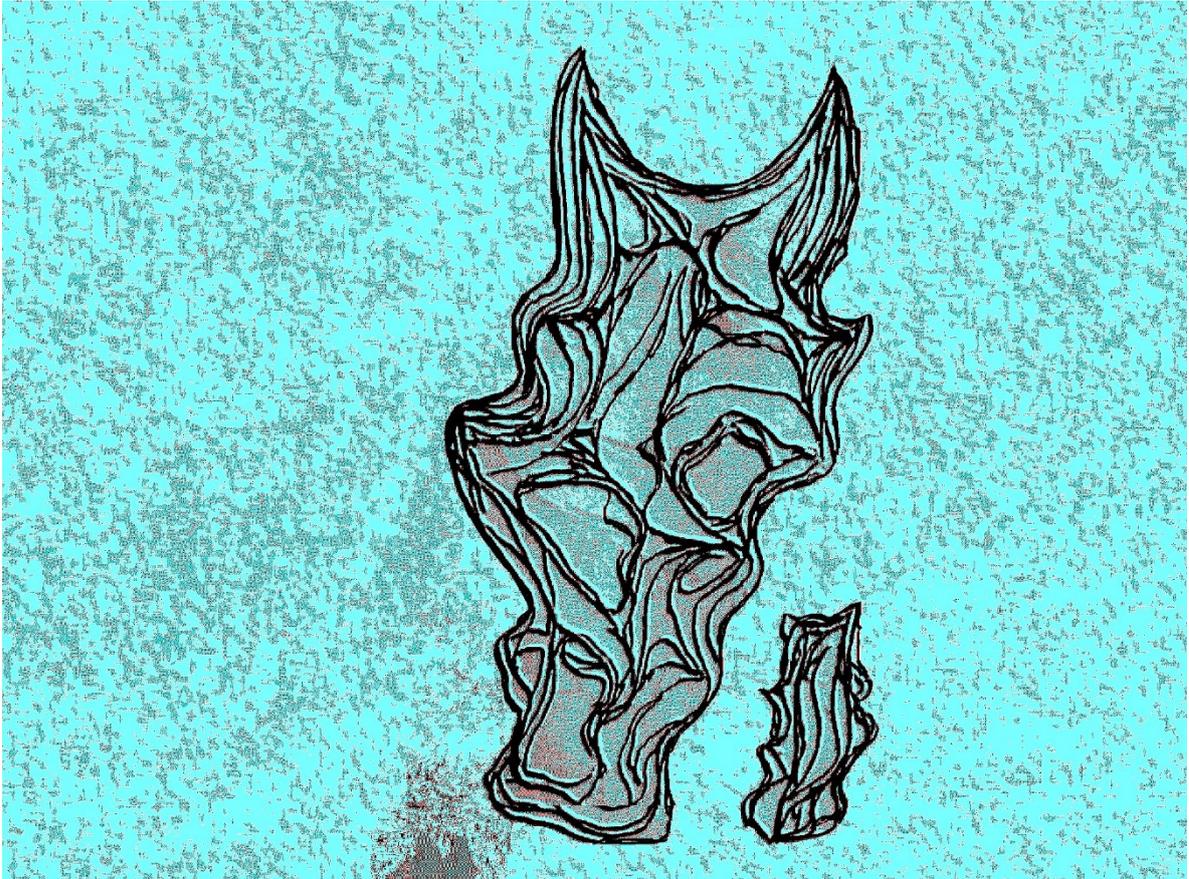


Pontos de Interrogação:
Revista de Crítica Cultural



Número Temático:

**REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E CULTURAIS
MARGINAIS CONTEMPORÂNEAS SOB O VIÉS DA
CRÍTICA CULTURAL**

ISSN 2237-9681

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural

Número Temático:

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E CULTURAIS MARGINAIS CONTEMPORÂNEAS SOB O VIÉS DA CRÍTICA CULTURAL

ORGANIZAÇÃO:

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UEFS)

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

ISSN 2237-9681

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural

Número Temático:

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E CULTURAIS MARGINAIS CONTEMPORÂNEAS SOB O VIÉS DA CRÍTICA CULTURAL

ORGANIZAÇÃO:

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UEFS)

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

Pontos de Interrogação	Alagoinhas	v. 3	n. 1	p. 1-179	jan./jul. 2013
------------------------	------------	------	------	----------	----------------

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação, Campus II
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3
CEP 48.040-210 Alagoinhas — BA
Caixa Postal: 59
Telefax.: (75) 3422-1139
E-mail: sec.poscritica@uneb.br

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural

Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v. 3, n. 1, jan./jul. 2013. Número temático: Representações literárias e culturais marginais contemporâneas sob o viés da crítica cultural.

Organização deste número:

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)
Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UEFS)

Revisão científica e normalização:

Prof. Dr. Roberto H. Seidel

Apoio técnico neste número:

Amaury Rodrigues Soares e Bruna Lima de Assis

Assistentes editoriais:

Ana Fátima dos Santos, Dayse Souza de Almeida, Carlos Artur Conceição (in memoriam)

Desenho da capa:

“Cabeças”, Francisco Antônio Zorzo

Sítio de internet: <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti>

Distribuição:

Editores Fábrika de Letras
E-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

Ficha Catalográfica

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. — N. 1 (2009)-. — Alagoinhas: Fábrika de Letras/UNEB, 2009-. v. ; il., 29,7 cm. Semestral.

ISSN 2237-9681 online
ISSN 2178-8952 impresso

1. Crítica cultural — Periódicos. 2. Letras — Periódicos. 3. Artes — Periódicos. I Universidade do Estado da Bahia.

© 2013 da Fábrika de Letras

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados à Fábrika de Letras do Programa em Crítica Cultural. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: Lourivaldo Valentim da Silva

Vice-Reitora: Adriana dos Santos Marmori Lima

Pró-Reitoria de Extensão: Adriana dos Santos Marmori Lima

Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: José Cláudio Rocha

Pró-Reitoria de Graduação: José Bites de Carvalho

Departamento de Educação II: Ubiratan Azevedo de Menezes

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Paulo Garcia

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Cordiviola (Literatura — UFPE/UEPB);

Ângela Kleiman (Linguística Aplicada — UNICAMP)

Eneida Maria de Souza (Literatura Comparada — UFMG);

Eneida Leal Cunha (Teorias e Críticas da Cultura — UFBA);

François Soulages (Filosofia da Arte — Universidade Paris VIII/França)

Jorge de Souza Araújo (Literatura e Diversidade Cultural — UEFS);

Luciano Tosta (Literatura e Cultura Brasileira — University of Illinois at Urbana-Champaign/EUA)

Maria Nazaré Mota de Lima (Crítica Cultural — UNEB)

Marinyze Prates de Oliveira (Cultura e Sociedade — UFBA);

Roberto H. Seidel (Estudos Literários — UEFS);

Ramon Grosfoguel (Estudos Étnicos — University of California at Berkeley/EUA)

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

SUMÁRIO

Apresentação	7
Devir-Brasil: oralização da literatura <i>Luciano Barbosa Justino (UEPB/CNPq)</i>	11
O avesso da marginalidade: relendo João Antônio pelo debate da literatura marginal <i>Wagner Coriolano de Abreu (UCS/UniRitter)</i>	23
Enoch Carneiro: um intelectual de comunidade <i>Eduardo Pereira Lopes (UEFS/IFBA)</i>	33
Hermilo Borba Filho: uma poética da violência <i>Geralda Medeiros Nóbrega (UEPB)</i> <i>Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega (UEPB)</i>	49
A voz híbrida de Gloria Anzaldúa: do marginal à nova mestiça chicana <i>Ana Cristina dos Santos (UERJ)</i>	63
Literatura e loucura: a inserção do hospício no espaço literário com Maura Lopes Cançado <i>Márcia Moreira Custódio (UNIMONTES)</i> <i>Alex Fabiano Correia Jardim (UNIMONTES)</i>	83
Um fio de voz tecendo biografias ficcionais <i>Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge (UNIMONTES)</i> <i>Rita de Cássia Silva Dionísio (UNIMONTES)</i>	99

Das possíveis traduções de microesferas da realidade:
breves considerações sobre a multivocalidade na versão
audiolivro de Contos Negreiros, de Marcelino Freire | 115
Auricélio Ferreira de Souza (UEPB)

Relato de ato coletivo:
Post Factum — Ladeira da Montanha | 129
Flávio Marzadro (UFBA)
Francisco Antônio Zorzo (UFBA)

A pele lembra: entre a dor e o prazer — uma Diva try-sexual
com tendências radicais em um estado de in-between-ness,
tentando salvar o mundo | 141
Frank Kurt Händeler (UFBA/UEFS)

Subjetividades marginais urbanas na literatura brasileira das
duas últimas décadas: a poesia marginal, a vanguarda mangue, a lite-
ratura marginal, o RAP | 157
Roberto Henrique Seidel (UEFS)

Resenha
De marceneiro a doutor: Júlio Romão da Silva, um artesão das letras | 173
Calila das Mercês (UEFS)
Raquel Galvão (UEFS)

Sobre os autores | 177

APRESENTAÇÃO

A *Revista Pontos de Interrogação*, do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, com o presente número temático dedicado a questões atinentes às representações literárias e culturais marginais contemporâneas, dá mais um passo rumo a se consolidar como veículo de difusão de pesquisas no campo da crítica cultural, servindo igualmente à fortificação do Programa. A chamada exortando à proposição de artigos dava um enquadramento mais propriamente literário:

A concepção da obra literária como manifestação mais elevada do espírito humano — difundida desde o idealismo —, foi endossada pelo romantismo literário, que acrescentou a conclusão “lógica” de que, para uma tal obra vir a existir, ela necessitaria de um autor gênio. Esta concepção de obra e de autor, apesar de, desde então, ser esporadicamente questionada por um ou outro movimento de vanguarda, mantém-se até a contemporaneidade amplamente difundida, seja nos meios de comunicação, seja entre parcela preponderante dos docentes, seja ainda entre gestores e executores de políticas públicas para a área literária e cultural. No Brasil, importante movimento de questionamento de tal concepção veio, desde final dos anos 90 do século passado, de um grupo de escritores periféricos que autodenominou a literatura que fazia de “literatura marginal”, provocando amplo debate desde então.

O conjunto dos trabalhos reunidos neste número arrecada subsídios para o que seja “marginal” no momento atual, a partir de diferentes pontos de vista.

No primeiro artigo, “Devir-Brasil: oralização da literatura”, Luciano Barbosa Justino, ao constatar uma nova configuração entre escrita e cultura no contemporâneo, demonstra que, aquilo que foi um dos projetos da modernidade ocidental — a saber, a proposição e o endosso da obra de arte autônoma —, não mais é sustentável. Ter-se-ia uma literatura “pós-

autonomia”, para além da auto-referencialidade, em que realidade e textualidade não podem mais ser par excludente, em que há preponderância de um viés político. Esta literatura Justino nomeia de “literatura de multidão”, em cujo bojo a perda da autonomia e a perda da literariedade do literário vão justamente arrecadar novas possibilidades de sua potência; portanto, nada de lamúrias em torno do pretense fim da literatura! Trata-se antes de entender o que está em movimento.

Em “O avesso da marginalidade: relendo João Antônio pelo debate da literatura marginal”, Wagner Coriolano de Abreu dá conta de importante autor da cena literária brasileira, sobre cuja figura — mais do que propriamente sobre sua obra — recaiu a alcunha de “escritor dos marginalizados”. O escritor recusava o rótulo e o estudo de Wagner procura entender por que razões tenha se sedimentado tal enquadramento de autor e obra. Para tanto nos traz a compreensão que o termo marginal possuía na década de setenta, traçando paralelos com a ressignificação que recebeu na de noventa e no início deste século.

Eduardo Pereira Lopes, em seu artigo empreende estudo da obra do escritor baiano Enoch Carneiro (Uibaí, 1957). Para tanto, empreende discussão em torno do papel do intelectual na contemporaneidade, principalmente do escritor e intelectual social, cultural e politicamente engajado. Para sua análise, Eduardo propõe o conceito de “intelectual de comunidade”, que reserva para o tipo de escritor, como o Enoch, que assume para si um compromisso tanto para a sua literatura, para com seus leitores, quanto para com a sua comunidade de origem.

Geralda Medeiros Nóbrega e Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega trazem para discussão “a poética da violência” encontrada na obra do autor de peças de teatro e escritor pernambucano Hermilo Borba Filho (Palmares, 1917 — Recife, 1976), cuja obra há já algumas décadas está esgotada. Empreendem as autoras análise da forma como este — tão importante quanto esquecido — autor representava em sua obra romanesca a violência empreendida pela instituições — essa tão patente característica de nossa sociedade.

No artigo “A voz híbrida de Gloria Anzaldúa: do marginal à nova mestiça chicana”, Ana Cristina dos Santos aborda a obra *Borderlands/La frontera — The new mestiza* (1987), da escritora chicana Gloria Anzaldúa. Em sua análise da obra — que figurativiza o viver na fronteira, seja ela real, como no caso do limite entre México e Estados Unidos, seja ela simbólica, como o fato de a escritora trazer as diversas marcas que a movem para a marginalidade —,

despontam conceitos caros para a compreensão das dinâmicas do contemporâneo, tais como, mobilidade, fluxos e fronteiras, que geram uma literatura que vai trazer a polivocidade da hibridez.

Márcia Moreira Custódio e Alex Fabiano Correia Jardim, em seu artigo, fazem uma análise da relação entre literatura, loucura e escrita feminina. Tal relação é inaugurada com a publicação, em 1965, de *Hospício é deus — diário I*. A obra, de autoria da escritora mineira Maura Lopes Cançado (1929-1993), é considerada o marco de início da escrita de autoria feminina louca na literatura brasileira. Além da temática da loucura, a obra também foi escrita dentro de um sanatório — diagnosticada louca —, o que duplamente vai caracterizar a escrita de Cançado como sendo marginal.

Em “Um fio de voz tecendo biografias ficcionais”, Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge e Rita de Cássia Silva Dionísio analisam a obra *Vésperas* (de 2002), da escritora catarinense Adriana Lunardi (Xaxim, 1964), que narra biografias de poetas e escritoras, todas mulheres. O foco da análise é a relação entre biografia e ficção, que é nomeada por biografia ficcional, no rumo de compreender a representação literária de autoria feminina. Outro aspecto tratado no artigo é a relação da escrita de autoria feminina com a morte.

Em seu artigo, Auricélio Ferreira de Souza faz uma análise de um tipo de publicação possibilitado pelas tecnologias, notadamente o audiolivro. Trata-se da versão neste suporte de texto anteriormente impresso da obra *Contos negreiros* (impresso, de 2005; audiolivro, 2009), do escritor pernambucano Marcelino Freire. Em sua argumentação, Auricélio define o que seja a “performance de voz subalterna”, dando conta das instâncias de exclusão/marginalização e de seus efeitos no campo da representação artística.

Os dois textos seguintes são relatos de performances.

O primeiro deles, de autoria de Flávio Marzadro e Francisco Antônio Zorzo, relata evento artístico performático, ocorrido em agosto de 2013 no centro histórico de Salvador, mais especificamente na Ladeira da Montanha — um dos acessos entre a cidade baixa e a cidade alta de Salvador, utilizado antes de o Elevador Lacerda ser construído em fins do séc. XIX. Na atualidade a ladeira é pouco utilizada, tendo sido o palco do evento que se propôs a dialogar com os modos como diferentes grupos sociais vêm e territorializam a ladeira. Dentre outros, o relato estabelece relações entre “arte para o público” e “arte pública”.

Já o coreógrafo e bailarino Frank Kurt Händeler traz relato sobre performance realizada na Universidade Federal da Bahia, em que se tematizou corpo, dor, prazer, homofobia, dentre outros. No texto, Händeler nos informa do processo criativo, da sua execução performática, da reação da assistência, bem como ainda a fundamentação teórica utilizada. Trata-se de um texto híbrido, que alterna trechos da performance com conceitos da antropologia da performance.

O último artigo, de Roberto Henrique Seidel, tece possíveis relações entre a assim auto-denominada “literatura marginal” encabeçada por Ferréz, o “movimento mangue”, a “poesia marginal” ligada ao contexto deste movimento e o “rap”. Evidencia que a representação das subjetividades marginais urbanas dentro desses “movimentos” é fortemente marcada pela violência, seja ela de ordem simbólica, seja ela ainda de ordem imaginária. Da análise resulta uma linha “evolutiva” que vai de uma “orfandade simbólica” — em que o sujeito marginal/subalterno pretensamente se encontraria — rumo ao estabelecimento de uma “fratria”, no sentido de uma nova cidadania urbana.

Por último, Calila das Mercês e Raquel Galvão nos trazem uma resenha da obra *Júlio Romão da Silva: entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro* (Teresina: EDUFPI, 2012), organizada pelo teatrólogo Aci Campelo e pelo professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) Élio Ferreira. Júlio Romão da Silva (Teresina, 1917) pode ser encarado como um intelectual negro brasileiro. Escreveu teatro, foi etnolinguista e jornalista. Além disso, conforme os organizadores, exerceu “crítica literária afrodescendente” no âmbito do Movimento da Negritude Brasileira. A obra reúne estudos sobre Romão, bem como obras dele.

O espectro dos artigos aqui reunidos contempla diferentes visadas do que seja a representação do “marginal” neste momento. Desejo uma instrutiva leitura.

Roberto Henrique Seidel (UEFS)

Luciano Barbosa Justino (UEPB)

DEVIR-BRASIL: ORALIZAÇÃO DA LITERATURA

Luciano Barbosa Justino¹

Resumo: Meu objetivo neste artigo é fazer um duplo movimento: 1. Demonstrar que a autonomia da literatura não é mais possível no contexto contemporâneo e 2. Compreender a literatura contemporânea como um espaço aberto para uma multiplicidade de formas de vida.

Palavras-Chave: Autonomia, Literatura, Multiplicidade.

Abstract: My aim in this article is to do two complementary movements: 1. Demonstrate that the autonomy of literatura is not more possible in the contemporary age and 2. Comprehend as contemporary literature is the open space for a multiplicity of human life.

Keywords: Autonomy, Literature, Multiplicity.

1 PÓS-AUTONOMIA NA MULTIPLICIDADE

Se na América Latina em geral e no Brasil em particular estamos diante de um novo ciclo de produção e circulação de bens culturais, a literatura, os “bens literários”, insere-se num estágio “novo” da distribuição e dos modos de validação da cultura que modifica a utilização dos textos, inclusive os ditos literários.

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Pesquisador do CNPq. Endereço eletrônico: lucianobjustino@hotmail.com.

Pode-se pensar em 2 postulados sobre literatura e cultura no mundo de hoje:

1. Todo bem cultural e literário é econômico, ou seja, está inserido na materialidade das relações de troca e transporte, fazendo muitos ecos. A cultura assume seu estatuto de “coisa num mercado”, ou atravessando vários deles.
2. Todo bem cultural e literário encontra cotidiano saturado de máquinas de produção de linguagem, cujo enriquecimento do mundo da cultura e dos signos embota, com tantos dizeres, toda suposta transparência do real, de *imago* e de som, de escrita e outras semioses significantes. As metáforas da velha babel estão na ordem do dia.

Parte considerável dos textos que se produzem hoje sob o rótulo de literatura não podem ser reduzidos a uma leitura literária. São estes que mais me interessam. Muitos deles sequer admitem uma “literaturização”, aquele acordo tácito entre literariedade e supremacia dos problemas de linguagem, sobretudo da tensão entre ficção e realidade.

A esta configuração entre escrita e cultura, que estou chamando de “nova”, Josefina Ludmer (2007) sugere a expressão “Literaturas pós-autônomas”.

São narrativas e formas poéticas que perfazem outros movimentos de produção de sentido, aos quais Josefina Ludmer chama de “práticas literárias territoriais do cotidiano” (LUDMER, 2007, p. 11), em que a linkagem estreita vida/obra, sem crise e culpa, toma a dianteira e não mais a função autor-obra no chamado Campo literário, embora a “velha” e modernista relação não deixe de ser pertinente por completo.

O auto-instituir-se da literatura parte do pressuposto da autonomia do espaço literário, regido por leis que têm suas próprias lógicas de produção, circulação e consumo. Importa na autonomia de campo compreender sua violência intrínseca. O “universo encantado da criação pura”, como ironicamente o definiu Pascale Casanova em *A república mundial das letras* (2002), escamoteia os desafios da política literária, a existência de “guerras invisíveis” pelas “riquezas imateriais” do “capital Cultura”.

Como sugeriram Vladimir Voloshinov e Dominique Maingueneau, a obra parece só fazer sentido na medida em que reflete e refrata a vida que a tornou possível.

São escritas que modificam o estatuto tanto da literatura quanto do próprio cotidiano enquanto textualidade. São pós-autônomas porque atravessam a fronteira da literatura e da

ficção. Porque tornam indecidível o limite entre textualidade e realidade, que definia a literatura moderna, “fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas” (LUDMER, 2007, p. 7).

A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências (LUDMER, 2007, p. 13).

Talvez seja por isso que Beatriz Resende (2008) afirmou que o viés político tende a atravessar todas as atividades na América Latina de hoje. É o fim de uma época em que a literatura define a si mesma como campo autônomo e unificado. É a morte da autonomia do literário e da auto-referencialidade.

A literatura nunca esteve tão viva, e tão em boas mãos: a dos muitos. Os muitos se vingam disseminando, borrando, reescrevendo, tornando cada vez mais públicos os procedimentos do literário, na propaganda, na tv e na música popular de massa, no cine, nos livros de auto-ajuda, nos quadrinhos, nos muitos tons, às vezes tão poucos, dos mais vendidos.

Em outras palavras: a perda da autonomia e da literariedade do literário é um signo de sua potência, agora enquanto força centrífuga da multidão. A perda da autonomia é parte de processos de singularização, de autonomies provisórias outras e estratégias pontuais e específicas, étnicas, de classe, de região, de geração, de gênero..., que delimitam e constroem a escrita da escritura desde dentro.

Nas palavras de Susana Scramin (2007, p. 12), “é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos”.

A potência da literatura de multidão encarna, como utopia assumidamente utópica, um devir-Brasil do mundo e um devir-mundo do Brasil, MundoBraz, nas belas palavras de Giuseppe Cocco colhidas em Antonio Negri e Eduardo Viveiros de Castro:

MundoBraz corresponde à “descoberta da miséria mais total que explode em direção à luz, ao Messias” (NEGRI, 2007, p. 32). MundoBraz, na medida em que a cosmologia da libertação encontra a materialíssima “nova imanência” da cosmologia ameríndia, com sua “internalização” de uma natureza que “não pode ser o nome do que está fora, pois não há fora, nem dentro” (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 15), e abre-se ao terreno da criação, da significação do mundo (COCCO, 2009, p. 20).

A literatura de multidão, e sua pós-autonomia, “abre-se ao terreno da criação, da significação do mundo”, para além da literatura, sem deixar de tê-la, nunca, como horizonte próximo e instigante.

Para Cocco (2009, p. 37), o Brasil metaforiza a “ontologia” negativa da globalização, que suprime toda “forma-mundo do mundo” e submete as formas de vida ao risco constante de precarização e de fragmentação, de perda da capacidade de acolhimento e abertura.

Também a periferação do mundo pela tremenda desigualdade generalizante ampliada pela precarização da luta dos trabalhadores com o enfraquecimento do espaço da fábrica e dos sindicatos. Segregação espacial: favelização e condomínios fechados, explosão multipolar e dessolidarização (COCCO, 2009, p. 35).

A favela como metonímia da “brasilianização do mundo” supostamente é, como sugeriria um misto de Mike Davis e Giorgio Agamben, um “campo de concentração, “novo despotismo de um mundo reduzido a um único e inevitável futuro” (COCCO, 2009, p. 49).

Mas por isso mesmo, o Brasil encarna sua contraparte e engendra o contra-discurso exemplar pós-capitalista na medida em que hibridiza as “mil folhas que constituem os múltiplos planos da globalização” (COCCO, 2008, p. 42). Ruptura com a tradição colonial e pós-colonial e recusa à imagem linear de futuro das sociedades ocidentais, presumida pelo capital e pelo progresso.

Narrativas de “um tempo novo qualificado”, temporalidade intensiva e espacialidade horizontalizante. Imanência e estratos; consistência e organização. Processos de homo e heterogeneização (COCCO, 2009, p. 54).

Um espaço de intensificação de trocas e de práticas de resistência e produção, material e imaterial, dos pobres contra as formas de subordinação e rebaixamento. Potência de diferenciação e resistência.

É sob este aspecto que Beatriz Resende trata de uma literatura da multiplicidade, cuja preocupação com o presente contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força e a importância político-estratégica do romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional (RESENDE, 2008, p. 27).

É sob o signo de uma multiplicidade ambivalente, antropofágica e autofágica, que estamos vivendo, capaz de tanto recusar os modos dominantes de produção de escritas associados à literatura quanto incorporar a todos.

É a intensidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, se imiscui na beleza achatada da propaganda luminescente do monitor de vídeo, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, no espaço do trabalho e do lazer.

Toda visada apriorística sobre a literatura brasileira contemporânea, em particular ao que estou chamando de literatura de multidão, é um encontro tácito com o equívoco. É preciso cada vez mais deixar as obras falarem, naquilo que elas têm de não dito não emoldurável.

O crítico não deve esquecer as ferramentas e máquinas de produção de sentido que trouxe da longa tradição da literatura, mas só deve usá-las *a posteriori*, aceitando o risco de nenhuma servir e ter que “comprar” outras, pois a multidão cada vez menos “reproduz” o mundo. “Fabricam-no”, para operar aquela “reversão potente da significação geral do sistema de escravidão” (COCCO, 2009, p. 51). A literatura de multidão sempre tem como horizonte próximo, também, as formas de escravidão, e elas são muitas.

A multiplicidade ambivalente é da própria crítica, do próprio pensamento sobre a literatura, também constrangido, muitas vezes contra a própria vontade, a negociar com outras tantas mediações, outras histórias e outras demandas, intelectuais e políticas, cada vez mais próximas e inseridas desde dentro.

Toda obra tem que agora, como nunca antes, estar inserida na vida das culturas e na cultura das vidas.

2 ORALIZAR O BRASIL

Foi em Edouard Glissant que li a instigante sugestão de que comunidades culturais não hegemônicas “trabalham” para oralizar a literatura:

Penso que hoje trabalhamos no sentido de uma “oralização” da literatura – por um lado porque há poesias orais coletivas que se desenvolvem; por outro lado porque está havendo “oralização” das técnicas da escrita (GLISSANT, 2006, p. 126).

A oralização tem dupla face ou dois caminhos que se bifurcam, uma por ser coletiva e ter um pé nas memórias comunitárias, outra por ter com a escrita uma relação de hibridização e ruptura. Ela tem um aspecto imaginário, cultural, semiótico em toda amplitude; e um aspecto, diria, maquínico, tecnológico.

É a consciência maquínica das economias do signo que diferencia a oralização da oralidade, cuja relação com a ideologia do estado-nação devemos ter sempre em mente. Os pressupostos da oralidade estão na raiz de toda ideologia nacionalista na medida em que dela descende o próprio conceito de povo e de popular, por extensão, de nação.

A oralização é não nacionalista, é uma espécie não épica de epos, multilíngue e compósito, um epos que não crê no épico nem em sua epopeia. Ela é epos em 2 outros sentidos: na premissa da partilha e do comum, aquilo que, como sugeriu Jacques Rancière (2009), nos une e nos divide; e numa preocupação com os mortos e com suas memórias, constituídas, tradicionais, e por inventar, abertas, não absolutas, não solipsistas.

Por isso que pensar em oralização não é pensar em oralidade. A oralidade é um sistema estático; a oralização é errática, não sistemática e até caótica no sentido que está inserida na multiplicidade das culturas e de seus devires não previsíveis.

A oralização tem um pé fora da oralidade porque se situa sempre em contextos de escritas, muitas escritas e escritas de muitos. Ela possui uma relação indissociável com o letramento e com as muitas formas institucionais de uso da escrita, cada dia mais associada às máquinas de produção simbólica multimodais e intergenéricas. A própria escrita na oralização se constitui como uma máquina altamente tecnologizada.

Pensando nas comunidades africanas e em certo sentido na longa tradição de oralização da literatura nas literaturas africanas, Jean Derive nos dá boas pistas para pensá-la como espaço político estratégico para as comunidades não hegemônicas preservar sua memória e dos seus, expandir suas formas de produção simbólica para alhures, num processo que pressupõe uma reflexão constante sobre o próprio escrever:

Enquanto autênticos representantes de uma civilização de oralidade é que os escritores africanos produziram a literatura mais concordante com a suas normas escritas e que, ao contrário, é na mesma medida em que eles se integraram a uma civilização da escrita que eles tiveram os meios de operar a oralização dessa literatura. Pois, se admitimos a hipótese aqui defendida, trata-se exatamente de uma oralização da literatura, isto é, da operalização de um processo que supõe um trabalho. Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criados

res, as marcas de oralidade são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade (DERIVE, 2010, p. 24).

Se a oralização não pode esquecer nunca os estudos da oralidade, com ela não deve se confundir. A oralidade já tem uma longa tradição de pesquisa, é um conceito que constitui sistema, porque já possui, tanto na linguística quanto na antropologia e nos estudos literários, por exemplo, importantes bases de pesquisa para se pensar a voz e seus devires, mas é diferente da oralização porque esse sistema está eivado de pressupostos que o conceito de oralização recusa, a saber:

- 1) uma prática de memória associada a tradições supostamente uniformes e monodiscursivas, “populares”, muito arraigadas lá atrás, num passado absoluto;
- 2) a fala como princípio definidor, cuja anterioridade temos bons motivos para desacreditar, a oralização é mais sonora que languageira, é escritura de rastros, para lembrar a crítica de Jacques Derrida ao fonologismo;
- 3) uma maneira de delimitar o objeto de pesquisa a partir de unidades estáveis, campos autônomos e exclusividade sociossemiótica.

Numa perspectiva que leva em conta as máquinas de produção de linguagem contemporâneas, Félix Guattari ajuda a pensar a oralização para além da oralidade a partir de num novo conceito de subjetividade nas sociedades contemporâneas associada a componentes sociais, “industriais” e semióticos a-significantes, formando “máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas” (GUATTARI, 1992, p. 14).

Para ele, subjetividade é

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p. 19).

Tendo como dois inimigos úteis a palavra e a música, a poesia sonora reage contra o fechamento operado pela linguagem, pratica uma comunicação fora da linguagem, pois se alimenta, conforme Félix Guattari, de processos de significação de diversas ordens: materiais e

energéticos, de humor e afeto, representações mentais individuais e coletivas, “máquinas” desejantes e “máquinas” abstratas.

Portanto, subjetividade não remete a sujeito ou individualidade, ela é no mais das vezes coletiva. Se a fala plena da metafísica da presença esvazia “as dimensões existenciais da expressão”, exprimir tais dimensões exige uma máquina assignificante, que desterritorialize a essencialidade do nome e do sujeito identitário que funda a oralidade enquanto presença a si.

É no cruzamento de universos maquínicos heterogêneos, de dimensões diferentes, de textura ontológica estranha, com inovações radicais, sinais de maquinismos ancestrais outrora esquecidos e depois reativados, que se singulariza o movimento da história (GUATTARI, 1992, p. 53).

Sob este aspecto, a poesia sonora é antes um exercício e um processo em devir, em via de encontrar uma forma, como sugeriu um tanto idealisticamente Paul Zumthor, sem nunca efetivamente se “conformar”. Suas duas recusas históricas, da música e da palavra, objetivam a contribuição de “fluxos indiferenciados”, conforme Zumthor.

Diante dela, o leitor da escrita literária tradicional perde a segurança de seu espaço corporal unificante, ele não sabe onde pôr os olhos. As nossas faculdades de delimitação ordenadora do espaço se perdem, não importa tanto encontrar o significado das palavras... A oralização questiona a tirania dos signos que se impõem como única realidade.

Na oralidade maquínica, uma das muitas formas de oralização, nenhum conteúdo da subjetividade está imune à influência de diversos sistemas, que não são sinônimos da chamada sociedade das máquinas ou do virtual, pois as máquinas sempre estiveram, e em toda parte.

A voz de qualquer suposto poeta de primeira primeiridade só é possível em um ambiente maquínico: são máquinas tudo o que dá pertinência, existência e potência. Como sugeriu Leroi-Gourhan, um objeto não é nada fora do conjunto a que pertence, de seu “agenciamento maquínico de enunciação”.

A oralização, portanto, não articula (só ou principalmente) questões de identidade. Sua inserção num passado, numa tradição, numa comunidade, não para aí, no “identitário”. Como estratégia de leitura, o tempo é sempre o presente, “carregado de agoras”. De resíduos, contemporâneos não contemporâneos, potenciais formas por vir.

Ela não porta nenhuma saudade, todos os seus mortos estão vivos, no presente da obra. Não é o passado ou a memória de uma outra semiose em uma obra do presente do leitor, é

uma espécie de futuro do texto atual, na medida em que não remete a um antes fundado lá atrás, só pode ser encontrada a posteriori, como “efeito”.

Se o romance é um gênero que reflete a forma de percepção intergenérica da modernidade, como queria Mikhail Bakhtin, associado à leitura silenciosa do livro, a oralização é intermedial. Ela não é encontrável só nas formas da interação vocal. Ela é tanto o devir da literatura para outras linguagens quanto a permanência, em nova base, da literatura como gênero do discurso moderno nas outras mídias e artes.

A oralização está associada a um novo élan cultural pós-romanesco que vai da literatura para tantas mídias e destas para o texto literário, sobretudo narrativo. Essa dominante cultural não é oral; é também oral, mas é principalmente sonora, para mim mais definidora do contemporâneo do que o imagético e ou visual tão comuns no discurso pós-moderno.

Se um dos pressupostos da teoria contemporânea é o de que vivemos num mundo de imagens, pouco se tem dito que a “imagem contemporânea”, seja lá o que isso for, aparece no mais das vezes acompanhada da voz e do som, ou seja, a imagem contemporânea é fortemente acústica.

Em algumas narrativas contemporâneas o graffite, a música popular em geral e o rap em particular, a televisão e a conversa cotidiana são mais determinantes que as tradições do livro e da leitura. A esfera acústica faz a escrita, a Literatura (com L maiúsculo), ser habitada por uma outra semiosfera, por um cruzamento diagonal do sonoro no livro.

Oralizar redimensiona o *habitus* linguageiro, institucional e excludente, e coloca a nossa disposição outras formas de formar, outras estruturas, outro tipo de signo e de interação sociodiscursiva, outros lugares de dizer e do fazer, sempre pela língua e pela escrita, nunca sem elas, mas não confinado a elas.

Trata-se de uma pulsão que atravessa a escrita e a oralidade numa relação de diálogo, fusão, tensão, pastiche, incorporação, comentário, citação, relação não “interlingual”, inter e intrassistêmica, pressupondo a literatura e suas escritas sempre num contexto de multiplicidades. Nem fora nem dentro, todas as linguagens, todas as mídias e todas as artes se atravessam. Em todo lugar só há barroquismo e crioulição.

A oralização tem a toda vez um prefixo inter... e só se interessa por escritas, no sentido derrideano de rastros, materialidades de *grama*. A oralização, como a estou pensando aqui, está mais próxima da escrita que da oralidade. Sua relação com a oralidade é lateral, com a escrita é umbilical.

Com a urgência do cotidiano contra a opressão e o empobrecimento, a oralização pressiona o discurso constituinte da literatura como campo literário autônomo a tornar-se multiaxial e polivocal. Nas palavras de Robert Stam (1993, p. 156):

Enquanto a classe dominante luta por tornar o signo “uniacentual” e dotado de um caráter eterno e supraclássico, os oprimidos, especialmente quando têm consciência de sua opressão, lutam por arranjar a linguagem em prol de sua libertação.

Em outras palavras, oralizar a literatura é semiotizar a resistência dos muitos, de seus diversos modos de produção de linguagem e de vida através de um atravessar da escrita pelo sonoro, aquilo que define a nossa época e é a matriz de linguagem das maiorias minoritárias.

REFERÊNCIAS

- COCCO, Giuseppe. *MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 21-59.
- DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. In: *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 7-26.
- GLISSANT, Edouard. O caos-mundo: por uma estética da relação. In: *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005, p. 97-130.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Revista de Crítica Literária y de Cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>.
- MAINGUENEAU, Dominique. Um posicionamento na interlíngua. In: Idem. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 180-195.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REZENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008, p. 15-41.
- STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1993, p. 149-184.
- ZUMTHOR, Paul. La poésie et le corps. In: *Écriture e nomadisme*. Montreal: L'Hexagone, 1998.

SCRAMIN, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

Recebido em: 25 de julho 2013.

Aprovado em: 15 de agosto de 2013.

O AVESSE DA MARGINALIDADE: RELENDO JOÃO ANTÔNIO PELO DEBATE DA LITERATURA MARGINAL

Wagner Coriolano de Abreu¹

Resumo: A aproximação entre João Antônio e os autores de literatura marginal tem marcado alguns trabalhos de pós-graduação nos departamentos de Letras, embora a noção de marginalidade presente nos itinerários poéticos aponte o afastamento entre os escritores. O artigo apresenta convergências e divergências da literatura de João Antônio com a literatura marginal periférica.

Palavras-Chave: Marginalidade, João Antônio, Literatura marginal, Crítica literária, Crítica cultural.

Abstract: The current rapprochement between João Antonio and the authors of marginal literature has marked academic works in the area of Literature, despite the fact that the notion of marginality present in the poetic itineraries points toward a gap between them. This article presents convergences and divergences perceived between João Antonio's and marginal and peripheral literature.

Keywords: Marginality, João Antônio, Marginal literature, Literary criticism, Cultural criticism.

A marginalidade é vista por João Antônio com senso crítico e situada em panorama amplo de leitura, razão pela qual recusa a ideia de escritor de marginalizados, reiterada em textos da imprensa e da crítica². A necessidade de rever a posição de João Antônio, em face do debate da literatura marginal, requer retomar algumas elaborações sobre os marginalizados e o lugar que encontram dentro de sua produção ficcional. Nos anos 70, quando o escritor se con-

¹ Bolsista de Pós-Doutorado do Programa de Doutorado da Associação Ampla entre a Universidade de Caxias do Sul (UCS) e UniRitter. Endereço eletrônico: coriolano3@gmail.com.

² João Antônio, 59 anos, cronista dos marginalizados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1996, Obituário, p. 15.

sagra como jornalista e contista, o ensaísta Robert Ponge escreve sobre a ideia de literatura marginal, destacando que se trata de uma tentativa de definição, dado que nos últimos anos que antecedem a sua reflexão o termo marginal passa a circular em numerosos campos do conhecimento humano. O artigo de Ponge enfatiza que “fora da economia, onde a escola marginal está histórica e precisamente definida e determinada, o termo marginal, apesar de sua utilidade e praticidade evidentes, tem levantado muitos problemas no seu uso pela sua falta de precisão, de cientificidade” (FERREIRA, 1981, p. 137).

As marcas do texto de João Antônio reaparecem de alguma forma nas principais obras relacionadas à periferia ou literatura marginal, quer pela temática, quer pela fatura literária na escrita da vida suburbana. Elas podem também ser reconhecidas em escritores contemporâneos não reunidos pela literatura marginal, mas produtores de obra voltada para a periferia, como Paulo Lins, com seu romance *Cidade de Deus* (1997), título que remete à reportagem feita por João Antônio, intitulada “Testemunho de Cidade de Deus”, cujo texto se encontra no livro *Casa de loucos* (1976).

Tanto no conto “Frio”, publicado em *Malagueta, perus e bacanaço* (1963), como em “Guardador”, publicado em *Abraçado ao meu rancor* (1986), João Antônio introduz marcas da rua, da precariedade subjacente que aparece no tecido da cidade. Na rua vive o menino pretinho, engraxate na cidade de São Paulo, que não tem família e mora num porão, sob a guarda de um malandro. Na rua vive também o velho com cabeça branquejando, guardador de carros, que à noite se recolhe no oco de uma figueira e fica observando a lua no céu, solitário, numa praça da cidade do Rio de Janeiro. Sob a perspectiva da rua, a aproximação faz sentido, como se lê em dois contos de Ferréz: para a rua segue o ex-detento que narra o conto “O país das calças beges”, publicado em *Grafias urbanas* (MIGUEL, 2010); para a rua segue o ex-vendedor de algodão-doce, Marquinhos, onde acaba baleado por ladrões na pizzaria, no conto “Hoje tá fazendo um sol”, publicado em *Cenas da favela* (OLIVEIRA, 2007).

Do período entre o final dos anos 90 e primeira década do século 21, Reginaldo Ferreira da Silva, cognome Ferréz, realiza uma literatura centrada na periferia de São Paulo, reunindo escritores em torno de uma literatura de rua ou marginal (FERRÉZ, 2005, p. 10). Conforme Carlos Juliano Barros, a literatura marginal desponta no vazio ou ostracismo em que se encontra a obra de João Antônio, dado que se tornou desconhecido da posteridade, mesmo conside-

rado pela crítica como um dos mais importantes escritores contemporâneos (BARROS, 2005, p. 42).

A ideia do paralelo entre João Antônio e a literatura marginal, conforme aponta Barros, reaparece em trabalhos de pesquisa acadêmica, como o de Érica Peçanha do Nascimento (2006) e de Rejane Pivetta de Oliveira (2011), que registram junto aos escritores da literatura marginal o nome de João Antônio, cuja obra se situa no marco de 1963 a 1996, anterior ao surgimento da literatura marginal de que tratam as referidas pesquisadoras. O afastamento entre os escritores, entretanto, desponta à medida que nos voltamos para a noção de marginalidade presente nos itinerários poéticos. Com estudo da fortuna crítica, produzida na década seguinte à morte de João Antônio, Roberta Pereira Pires recomenda ponderação quanto à imagem de marginal: “é importante verificar de que modo e em quais aspectos João Antônio pode ser considerado marginal” (PIRES, 2008, p. 58).

A emergência da sociedade de rua, com evidência a partir de escritores dos anos 60, fez surgir uma literatura com interesse pela representação do morador de rua, da viração, do urbano como espaço de conflito, da disseminação do medo e ainda do debate em torno dos excluídos da cidadania. A plataforma literária de João Antônio, nesse sentido, pautou inicialmente pelos temas do homem marginalizado, de modo que a crítica acompanhou a trajetória de sua produção, dando ênfase ao caráter marginal de muitos de seus textos. Entretanto, escritos como “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Fujie”, do livro de estreia, e “Meus tempos de menino”, do livro *Dama do encantado* (1996), só para destacar alguns, ficam à margem do horizonte de leitura e fora do raio de alcance desta crítica.

A obra de João Antônio enquadra-se na noção de espelho da literatura, conforme aponta Regina Zilberman, ao tratar do percurso ficcional da literatura brasileira no século 20: “a literatura de ficção como um dos traços que compõem a face de um país que se procura em cada coisa que faz” (2001, p. 32). Do livro de estreia *Malagueta, perus e bacanaço* (1963) ao segundo livro, *Leão-de-chácara* (1975), o escritor dividiu-se entre a literatura e a efervescência do jornalismo, sua principal atividade profissional, exercendo o ofício em jornais consolidados e nos pequenos veículos, na imprensa nanica, como passou a referir a revistas e jornais combativos.

Nos doze anos que separam o primeiro do segundo livro, não dorme em serviço. Ainda em 1975 aparece *Malhação do Judas Carioca*, reunião de textos de reportagem, de prosa ficcional e do manifesto *Corpo-a-corpo com a vida*. Em seguida, vieram *Casa de loucos* (1976), *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Lambões de caçarola* (1977) e *Ô Copacabana* (1978), apenas para destacar a produção em livro, sem contar as participações em veículos impressos e a maratona de conferências em universidades.

Com *Dedo-duro* (1982), reunião de narrativas ficcionais, João Antônio busca novos caminhos na literatura contemporânea, notabilizando-se como representante do proletariado lúmpen, o excluído por excelência das esferas de decisão, sejam políticas ou sociais. O patamar que atingiu dificilmente foi alcançado por outros ficcionistas, dada a forte clivagem social constatável no país, conforme a qual os oprimidos, especialmente quando pertencem às camadas populares, no campo ou na cidade, têm poucas oportunidades de se manifestar (ZILBERMAN, 2001, p. 34).

Se a obra de João Antônio apresenta-se marcada pela temática dos marginalizados, sua produção, todavia, engloba textos literários e jornalísticos que tratam de outras temáticas, como conflitos amorosos e perfil de gente renomada na cultura brasileira. Ao ser interpelado pelo jornalista Luiz Zanin Oricchio sobre sua linha de preferência pelos marginais, assim fala o escritor: “Bem, às vezes eu fico meio chateado com esse clichê de escritor de marginais” (ORICCHIO, 1999, p.23).

Com este estudo do avesso da marginalidade propomos encontrar algo que se perde da contribuição de João Antônio no debate da literatura marginal. E começamos pela mutação do sentido da palavra marginal ou marginalidade, dado que o escritor mapeia a cartografia dos marginalizados, enquanto que o manifesto “Terrorismo literário” – texto de apresentação dos escritores da literatura marginal – toma o termo com o sentido de pertencimento, colocando o marginal como alguém dono da voz e proponente de uma literatura:

Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já se disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Se alguns temas caros a João Antônio reaparecem na obra dos escritores da periferia – como menino de rua (Frio), favela (Mariazinha Tiro a Esmo), periferia (Testemunho da Cida-

de de Deus), morador de rua (Guardador), pequeno comércio (Mendigos e mafueiros) e subúrbio (Pingentes) – temas que atravessam a obra, o mesmo não acontece com o seu tratamento dedicado à marginalidade, ao submundo e ao povo. João Antônio reposiciona o problema nos seguintes termos:

Quem realmente não é marginal num país em que 2/3 da população estão marginalizados, em que a força de trabalho foi marginalizada e em que as verdadeiras reformas – urbanas e rurais – que desmarginalizariam essa população vem sendo cinicamente proteladas, adiadas ou ferozmente evitadas e omitidas? (FREITAS FILHO, 1980, p.58).

Em diversas ocasiões, o escritor aponta a questão da marginalidade: em artigos do jornal *Correio do Povo* e no manifesto “Corpo a corpo com a vida” (nos anos 70); nos contos do livro *Dedo-Duro* e de *Abraçado ao meu rancor* (nos anos 80); nas crônicas e contos dos livros *Zicartola*, *Um herói sem paradeiro*, *Sete vezes rua*, *Dama do Encantado* e em entrevistas concedidas à grande imprensa (nos anos 90).

Partindo das referências que o escritor faz à marginalidade e aos marginalizados, recorreremos às notas sobre o conceito de marginalidade de Aníbal Quijano, publicadas em *Populações “marginais”*, livro organizado por Luiz Pereira em 1978. Quijano afirma que a condição da marginalidade tem a ver com

o fato de se pertencer ao mesmo tempo a vários mundos culturais, sem se estar incorporado plenamente a nenhum deles em particular, ou seja, o fato de se habitar uma zona cultural situada tanto dentro como fora das culturas em conflito (PEREIRA, 1978, p.16).

Por este viés, a marginalidade revela-se como uma forma de resistência, leitura que aparecerá na análise que Regina Zilberman faz dos contos de João Antônio, dando uma visada sobre a constante temática do escritor, de *Malagueta, perus e bacanaço* (1963) a *Abraçado ao meu rancor* (1986). De uma ponta a outra, se constata nestas obras a presença de protagonistas ligados a um tipo de vida que não se fixa em parte alguma, seres ambulantes que revelam a condição de desenraizamento social, de quebra das convenções e incapacidade de adaptação a um padrão consolidado de vida (ZILBERMAN, 1986).

A conferência de Sergius Gonzaga, “Literatura marginal”, proferida em 1977, relaciona o termo marginalidade a marginal, que

vulgarizou-se no universo brasileiro a partir da década de 50, quando os planos desenvolvimentistas geraram uma consciência eufórica do progresso. [...] Eram conhecidos como marginais, os habitantes das favelas urbanas, que o projeto de metas havia multiplicado (FERREIRA, 1981, p.148).

Gonzaga antecipa questões que retornam no atual debate sobre a literatura marginal: primeiro que “a palavra marginal associou-se à produção artística, principalmente a literária, ultrapassando tanto o seu significado pejorativo quanto o econômico” (Idem, p. 148). Esta ideia é retomada por Rejane Pivetta de Oliveira, que lança questionamentos à literatura marginal periférica a partir da teoria literária.

Sergius Gonzaga, em seguida, aponta tendências nas correntes autodenominadas marginais, antecipando o estudo de Érica P. do Nascimento que, em sua dissertação, trabalha a atuação político-cultural dos escritores da periferia. E indica elementos que dialogam com o estudo de Roberta Pereira Pires, que trabalha a fortuna crítica de João Antônio, a partir das reedições póstumas, situando o escritor como pertencente à literatura marginal pela escolha de protagonistas, situações e cenários daquele universo.

Atualmente, a pesquisa acadêmica tem dado contribuição direcionada ao debate das perspectivas apontadas pela expressão, em alguns casos colocando-a na moldura de literatura contemporânea, orientação que, a nosso ver, melhor situa este ramo da produção literária. A denominação literatura marginal e sua recepção crítica estão sintetizadas no estudo de Rogério de Souza Silva (2011), no qual examina dois romances de literatura marginal e um romance contemporâneo, consagrado para além da moldura marginal.

A síntese da denominação aponta a existência de um controle (dos que têm poder simbólico de campo) que impediu a legitimação desta literatura marginal, cujo projeto “vai além do literário, pois busca se constituir em porta-voz estético e ideológico dos que sempre foram silenciados” (SILVA, 2011, p. 28). É com esta perspectiva que alguns autores se posicionam frente ao debate da literatura brasileira contemporânea, o que também indica sua divergência com a literatura de João Antônio, que se insere no circuito oficial por meio da editora Civilização Brasileira e se engaja nos debates culturais de sua época.

Sob a denominação poesia marginal, o ensaísta registra que ela surge como movimento cultural de uma juventude descontente com posições políticas e culturais após 64. Mesmo com o golpe militar e o fim das liberdades civis, a presença cultural de esquerda cresce até 68, quando o governo impõe o Ato Institucional nº 5. Muitos dos poetas do período se reuniram no encontro *Expoesia I*, realizado na Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, em 1973 (SILVA, 2011, p. 32). Observa nesta poesia que o “registro do cotidiano quase em estado bru-

to informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura” (Idem, p. 34). A perspectiva da literatura marginal dos anos 70 diverge do sentido atribuído pelos autores marginais do século 21. Rogério de Souza Silva afirma que

primeiramente, o contexto político e cultural se alterou. Não vivemos mais num estado de exceção. Segundo, a indústria cultural se consolidou deixando pouco espaço para produções alternativas. Terceiro, os autores da literatura marginal não são membros da classe média (Idem, p. 34).

O ensaísta questiona o estatuto da literatura e sua recepção, destacando que “a diferenciação entre literatura e outras formas de produção cultural é sempre condicionada historicamente” (Idem, p. 36). Mesmo reconhecendo que o objeto de seu estudo é literário, ele se propõe a tratá-lo como fenômeno cultural em sentido amplo. E sua proposta de recepção da literatura marginal inicialmente se estabelece não por meio de um dos autores do século 21 (que pode ser favelado, ex-presidiário, detento, rapper e grafiteiro), mas pela análise e recepção do romance *Cidade de Deus* (1997), escrito por Paulo Lins, autor assimilado pelo cânone do eixo Rio–São Paulo.

Se a amplitude da expressão, conforme assinala Érica do Nascimento, marca a trajetória de muitos escritores brasileiros, notadamente aqueles que estiveram associados a ela e se tornaram referências para os escritores da periferia (NASCIMENTO, 2006, p. 12), se torna necessário indicar alguns caminhos de leitura na obra de João Antônio que podem concernir a este debate³. Um estudo da obra de João Antônio pode desencadear uma série de conexões entre os dados dispersos de sua obra e as leituras e não leituras que teve, esclarecendo inclusive a aproximação sumária entre autor e obra. Por ter tratado de jogadores de sinuca, malandros, guardadores de automóvel, meninos de rua e outras personagens da arraia miúda, por ter se pronunciado de modo a colocar-se ao lado destes tipos humanos, o autor é tido como marginal, o que é reforçado, quando se toma seu comportamento pessoal, como muitas vezes acontece. O comportamento de João Antônio, no entanto, era mais um artifício de sua arte,

³ Entre os escritores que se tornaram referência aos escritores da periferia, Nascimento afirma que “Um deles é João Antônio (1937-1996), que entre os anos 1960 e 1970 lançou obras (como *Malagueta, perus e bacanaço*) que buscaram retratar as experiências e práticas de lazer (os jogos de sinuca, por exemplo) dos membros das classes populares, dos “malandros”, contraventores e trabalhadores” (NASCIMENTO, 2006, p. 12).

como na cena em que aparece na redação de um jornal, todo enfaixado, inventando a história de atropelamento, que ao final lhe rende uns dias de folga (CASTELLO, 1999, p. 45).

A literatura de João Antônio proporciona uma visão acerca dos problemas sociais enfrentados pelo povo brasileiro, sobretudo nas cidades, onde as condições de vida são precárias e as estruturas não contribuem para se realizar um projeto de cidadania. Representante de uma gente que não é ouvida e percebida pelas autoridades, o escritor manifestou sua visão através da eleição de tipos sociais marginalizados, como personagens de contos e crônicas, e de textos jornalísticos e entrevistas, em que procura interpretar a situação do homem que não consegue sobreviver em face das circunstâncias sociopolíticas, como no manifesto *Corpo-a-corpo com a vida* (ANTÔNIO, 1975). As posições que João Antônio assumiu diante da deterioração do produto cultural brasileiro, atacando diretamente quem deveria responder pela calamidade, sobretudo a imprensa, ajudaram a formar a imagem de escritor de marginais ou “Rabelais da boca do lixo”, como a imprensa o rotulou.

Em entrevista concedida aos organizadores do livro *Anos 70* (FREITAS FILHO, 1980), João Antônio convida o leitor para a leitura literária:

O que me parece que esta fatia de “críticos” está esquecendo é de que precisamos reatar certas raízes brasileiras lá atrás: Manoel Antônio de Almeida, Afonso Henriques de Lima Barreto, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e outros. Outro fator que é necessário questionar no país é a chamada *marginalidade*.

Penso que deveria ser esta tarefa o objeto de nossa preocupação.

REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO, João. A arte tem dívida com a realidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1996.
- ANTÔNIO, João. O autor e sua obra. In: *Meninão do caixote*. São Paulo: Atual, 1991.
- ANTÔNIO, João. Lambões do Beco da Onça. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 nov. 1977.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, perus e bacanaço*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1963.
- ANTÔNIO, João. *Leão-de-chacára*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. 6 ed. São Paulo: Atual, 1991.
- ANTÔNIO, João. *Zicartola e que tudo mais vá para o inferno!* São Paulo: Scipione, 1991.
- ANTÔNIO, João. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*. 4 ed. São Paulo: Atual, 1993.
- ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- ANTÔNIO, João. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996.
- BARROS, Carlos Juliano. Genial e desconhecido. *Problemas Brasileiros*, SESC São Paulo, mar./abr. 2005, p. 42-45.
- CASTELLO, José. A arte de ser João. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.39-55.
- FERREIRA, João-Francisco (Coord.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1981.
- FERRÉZ. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. *Anos 70 – literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, v. 2.
- GONZAGA, Sergius. Literatura marginal. In: FERREIRA, João-Francisco (Coord.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1981. p. 143-153.
- JOÃO ANTÔNIO, 59 anos, cronista dos marginalizados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1996, Obituário, p. 15.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MIGUEL, Adilson (Org.). *Grafiás urbanas: antologia de contos contemporâneos*. São Paulo: Scipione, 2010.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 211 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.
- OLIVEIRA, Nelson (Org.). *Cenas da favela: antologia*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31-39, jul./dez. 2011.
- ORNELLAS, Clara Ávila. O subúrbio como centro do mundo: Lima Barreto e João Antônio. *Navegações*, Porto alegre, v. 3, n. 1, p. 7-16, jan./jun. 2010.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Eu queria mesmo é ser um homem sem profissão. Entrevista com João Antônio. *Muito +*, São Paulo, p. 20-27, dez. 1999/jan. 2000.

PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações “marginais”*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

PIRES, Roberta Pereira. *Vida e literatura: estudo da fortuna crítica de João Antônio, de 1996 a 2006*. 127 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis. 2008.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações “marginais”*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

SILVA, Rogério de Souza. *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo: Annablume, 2011.

ZILBERMAN, Regina. João Antônio: contos, com velhos heróis. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30/08/1986.

ZILBERMAN, Regina. O espelho da literatura. *Revista Vox*, Porto Alegre, v. 3, p. 32-34, jan. 2001.

Recebido em: 20 de agosto de 2013.

Aceito em: 15 de setembro de 2013.

ENOCH CARNEIRO: UM INTELLECTUAL DE COMUNIDADE

Eduardo Pereira Lopes¹

Resumo: Este trabalho propõe alavancar a discussão sobre a figura do intelectual contemporâneo, especialmente na literatura. Para isso, apresentamos Enoch Carneiro, um escritor marginal, como exemplo de intelectual contemporâneo. Mostramos que o engajamento surge em sua obra a partir da estreita relação entre compromisso social, atrelado ao contexto de sua cidade natal, com a ideia de que o papel responsável que o autor chama para si, enquanto escritor, é construído na associação de sua literatura, engajamento autoral e outros discursos sociais como o movimento estudantil, confeccionando assim o que chamamos de intelectual de comunidade.

Palavras-Chave: Enoch Carneiro, Literatura, Engajamento.

Abstract: This work intends stimulate a discussion about the modern intellectual, especially in the literature. For this, we show Enoch Carneiro, a marginal writer, as an example of nowadays intellectual. We showed that engagement starts in his work beginning of this straight relationship between social compromise, concerning to the his homeland, with the idea that the responsible act that the author call to yourself, as a writer, is constructed in association of his literature, authorial engagement and other social discourses with the student organization, constructing this way what we named of community intellectual.

Keywords: Enoch Carneiro, Literature, Engagement.

INTRODUÇÃO

Enoch Carneiro nasceu em Uibaí (BA), em 24 de março de 1957. Começou na literatura pela poesia nos anos 80, época em que participou do movimento Poetas da Praça, em Salvador. Nesse tempo, lançou *Delírio solitário*, *Maria meu bem* e *Impossível silêncio*, obras que

¹ Docente do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA); Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Endereço eletrônico: duduquixalopes@hotmail.com.

circularam na região do autor, firmando sua imagem na comunidade como um escritor engajado.

Das noções de engajamento, a que mais corresponde ao projeto literário de Enoch Carneiro é a que encontramos em Simone Beauvoir, na obra *A força das coisas* (1963). Para ela, engajamento é a presença total do escritor na escrita. Quer dizer, o escritor confunde-se com o texto. Escritor e literatura representam-se simultaneamente; mais que isso, tal fato diz respeito ao compromisso e à responsabilidade que são gerados ao se produzir uma obra literária. Se escritor e escrita se confundem, escrever não é outra coisa senão se colocar na posição de ser jugado e/ou de receber críticas através da obra. Aprovação e reprovação serão sempre espectros dos críticos e dos julgamentos que o escritor poderá enfrentar.

Ao analisarmos a trajetória de vida de Enoch Carneiro, pode-se dizer que ele é adepto dessa teoria. Primeiramente porque não se preocupa em se intimidar com julgamentos ou eximir-se da responsabilidade que seu engajamento acarreta. Por exemplo, por ser escritor marginal, dono de uma leitura não tão fácil, o que pode não agradar a um leitor desavisado, sabe lidar bem com as rejeições e as críticas. Afinal, o escritor engajado não procura safar-se de sua responsabilidade pelo subterfúgio da liberdade na criação literária. Para este escritor, não há licença poética alguma, o que há é o “[...] dever de provocar o escândalo e por direito imprescritível escapar das suas consequências” (SARTRE apud DENIS, 2002, p. 47).

À escrita engajada não é permitido recair punições decorrentes de nenhum “escândalo”, pois o processo de criação é ato livre. Embora em muitos momentos da história escrever engajadamente tenha sido escrever perigosamente, como diria Albert Camus². Assim, a presença máxima do homem Enoch Carneiro em sua obra é o espelho da sua biografia, pois podemos afirmar que ele escreveu, praticamente, aquilo que viveu. Ao parafrasear o discurso de Sartre, ele aplica ao seu texto aquilo que o escritor francês discorre sobre a relação entre ficção e realidade, mais especificamente quando diz que a ficção deve ser um instrumento de acesso ao real (SARTRE apud SOUZA, 2008, p. 60).

A matiz sartreana da prosa comprometida de Carneiro está no fato de o signo não ser coisa, mas sim instrumento, pois a palavra é ação e o escritor, ao dar nome e “denunciar” a

² O próprio Enoch Carneiro, quando Poeta da Praça, fora detido algumas vezes pela polícia, em decorrência de “atos obscenos” em praça pública.

realidade, abre passagem para a sua transformação. Nesse sentido, escreve para se sentir útil. Mas se sentir especificamente útil a quem? Para onde ele direciona seu engajamento? Numa primeira instância, todo escritor é útil ao mundo e ao seu tempo, ele estabelece esse diálogo “prático” com o universo enquanto um interlocutor, o que, para nós, no caso de Enoch, é a sua cidade natal. É no diálogo com a cidade que o autor contata o mundo. Nesse sentido, “o mundo está em Uibaí”.

No livro de história memorialista, *Canabrava do Gonçalo*, escrito por Osvaldo Alencar Rocha e Edimário Oliveira Machado, percebemos uma narrativa que tenta o reconhecimento de uma identidade uibaiense. Para tanto, os autores, na segunda parte da obra, após apresentarem a história de fundação e a genealogia do lugar, trazem ao leitor um rápido panorama dos literatos da terra. A lógica é que a cultura local, especialmente a literatura, detém o poder simbólico de definir o seu povo ao diferenciá-lo do outro. Desse modo, a identidade da cidade também passa pela criação literária. Os autores revelam a veia artística da cidade, quando afirmam que:

A família uibaiense é rica em anedotistas, contadores de “causos”, repentistas, ceresteiros (*sic*), charadistas e poetas populares. No passado tivemos o velho Bié, Arnobinho, Liobino, Firmício; sem falar em Faustino e tantos outros, que pelas dificuldades em publicarem arte, tiveram seus versos, estórias e anedotas esquecidas pela ação do tempo. [...].

Mas as artes em Uibaí não são coisa do passado. A cultura do povo, viva e opulenta, estampa um cartel de artistas da atualidade, no qual podemos enumerar, sem prejuízo de tantos outros, Maninho Leví e o som deslumbrante de seu Bandolim; Valmir Rosa e Messias de Floripe, puxando o coro dos mestres do violão; Nemí, Armitão, Beto, Carlinhos e Galego, com suas vozes sempre presentes; Tônico e Zé Índio, compositores, poetas da música; Antonhão e suas esculturas, em voluntário anonimato; Enoch Carneiro e Renato Carvalho, com a poesia inquietada; Nezim e o repente popular; Gió, com suas charadas e anedotas; Honório e seu verso distante; Major Tobias, com suas canções, estórias e raizadas; e tantos filhos da terra que fermentam a vida cultural da cidade com sua veia artística. (ROCHA; MACHADO, 1988, p. 189).

A cidade é conhecida na cena cultural da região como uma terra amiga das artes e, sobretudo, por engajá-las às questões políticas. Enoch Carneiro é o primeiro artista que se destaca pela palavra escrita. Antes dele já se conhecia alguns literatos da palavra oral, poetas e contadores de causos, como vimos na citação de Rocha e Machado (1988). Atualmente, e fazendo um apanhado rápido da produção literária uibaiense, registramos a presença do poeta e contista Pita Paiva com quatro livros lançados: *Uma escada pro futuro* (1994), *Um deus que dança* (1999), *Um conto de cada canto* (2009), e *Tudo dá poesia* (2011). Temos, ainda, Ari Oliveira

Machado, com o livro *Versos e poemas diversos* (2012), além de Alan Oliveira Machado, com *Bestiário de infância* (2001), isso só para citar alguns.

1 ENGAJAMENTO PELA COMUNIDADE

Enoch Carneiro possui uma trajetória de vida engajada em prol de um tripé arte-cultura-política, mas ele não seria uma figura isolada ou extraordinária. É, antes de tudo, fruto de uma região inserida em uma forte dinâmica de contracultura. Uibaí não era a única cidade na região onde se desenvolviam traços dessa contracultura enviesada politicamente. Xique-Xique, Central, Barra do Mendes, Presidente Dutra, Irecê, tinham entidades que promoviam e mantinham esse foco de contracultura, como casas e organizações de estudantes. Porém, havia naquela cidade uma especificidade que residia em torno da figura de Osvaldo Alencar advinda da candidatura em 1976, momento de enfrentamento do partido da ditadura. Depois, também a atuação de Tarcísio Machado na campanha de 1988 deixou uma marca de organização popular de viés esquerdista.

Enoch é um intelectual fruto dessa dinâmica regional de lutas políticas, envolvido pela tríplice ação: estudar-retornar-engajar. Afinal, os jovens da cidade iam morar em casa de estudante na capital – onde se atualizavam politicamente numa linha de esquerda, depois retornavam para a região e, então, através das lições aprendidas, engajavam-se nos movimentos políticos locais. Diversas formas de engajamento eram postas em prática, as mais comuns eram eventos realizados pelas organizações estudantis. Enoch Carneiro foi um dos fundadores da CEU (Casa do Estudante de Uibaí) e um dos membros mais influentes, principalmente para aqueles que foram contemporâneos seus. Ações como organização das semanas de arte, do São João, lançamentos de livro, recitais, foram marcando a linha de engajamento de Carneiro e definindo a sua forma de contribuir com o desenvolvimento político e cultural de sua terra natal.

Historicamente, as casas de estudantes em Salvador serviram como mecanismo estratégico de reprodução das classes dominantes locais, perpetuando assim as desigualdades sociais (MARTINS, F., 2006). A CEU foi fundada pela Associação dos Estudantes Universitários e Secundaristas de Uibaí (AEUSU), em 1973. Da assembleia fundadora a maior parte dos residentes eram filhos das camadas dominantes locais: “Tratava-se, portanto, de filhos da camada

dominante comercial e camponesa, que além da classe dominante econômica, era quem fornecia os quadros políticos do poder público municipal” (MARTINS, F., 2006, p. 11).

Com o passar do tempo, a cena estudantil dos uibaienses em Salvador foi mudando. Gradativamente, devido às divergências ideológicas, o auxílio que a Prefeitura Municipal destinava à CEU foi diminuindo na medida em que os filhos das elites locais iam deixando a residência. Martins (2006, p. 12) mostra como o financiamento à CEU, por parte da prefeitura uibaiense, que era integral em 1973, foi decaindo ao longo dos anos, sendo totalmente suspenso em 1981. Nesse clima, principalmente na década de 1980, acende-se na CEU um entusiasmo pela luta estudantil, voltada para a esquerda, pela reestruturação e implantação de uma política estudantil municipal³, luta essa associada e estimulada por uma conjuntura de outras lutas de caráter nacional, como as Diretas Já. Desde então, Enoch Carneiro e todos aqueles que queriam ver mais oportunidades para os menos favorecidos começariam uma luta de ações esporádicas, mesmo com todas as adversidades, contra os mecanismos autoritários e retrógrados das camadas dominantes na política local.

A postura intelectual que se observa no engajamento de Enoch Carneiro é do intelectual de comunidade. Trata-se de um engajamento relacionado sobremaneira com as questões da cidade, que passam pela crítica às más administrações políticas, até o elogio à cidade.

Qualquer consciência de marginal está presente em uma literatura como a de Enoch Carneiro. Sua prosa é nesse sentido guardadora de uma característica da literatura menor de que falam Deleuze e Guatari (2003), pois nela tudo é político. As questões individuais, ou locais, estão diretamente ligadas ao político: “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, pois outra história se agita no interior” (DELEUZE, GUATARI, 2003, p. 39). O individual em Enoch Carneiro é explorado com o objetivo de acessar aspectos referentes ao político e ao coletivo. Basta vermos o livro *50 anos depois*, que se poderia chamar de uma ode à cidade, onde o autor, escrevendo na fronteira entre literatura e história, tematiza, entre outros assuntos, a memória local. Ele acessa temas

³ É constante nas publicações da CEU e da Confederação Interiorana de Vestibulandos e Universitários da Bahia (CIVUB), a reivindicação pelo restabelecimento de uma política de assistência estudantil para as residências do interior, a solicitação do apoio de todos para que as residências estudantis sejam mantidas, para que o aumento da precariedade seja detido, para que as condições mínimas de dignidade sejam oferecidas aos estudantes residentes (MARTINS, 2006).

universais através do particular, mas tudo deságua na política, que nunca foi em sua obra pano de fundo para trama do particular, como nas literaturas “maiores”, de perfil não engajado.

Mesmo ainda visto como um intelectual responsável, atualmente se questiona o engajamento da obra de Enoch Carneiro. Seria um escritor *bonvivant*, por ter se tornado portador de um engajamento moderado, sem buscar uma transformação social radical, mas somente questionar alguns valores.

É uma visão dos fatos ingênua, esperar que as transformações e mutações pelas quais o capitalismo deve naturalmente passar continuem acontecendo diante do olhar da crítica que o acompanha, e achar que ela irá permanecer estática, vendo o seu alvo passando e transformando-se. Ora, a crítica do sistema ou a força contraditória que o acompanha inevitavelmente orbita em torno dela. Isso é inexorável. Existe uma crítica persistente da sociedade capitalista na obra de Enoch Carneiro que é tão heterogênea quanto as forças que constroem essa sociedade. Foucault e Deleuze⁴ já alertaram para o fato de que “as forças de poder/desejo/interesse são tão heterogêneas que sua redução a uma narrativa coerente, é contraproducente” (SPIVAK, 2010, p. 22). Então, por que cobrar coerência na narrativa de Enoch? Não seria também contraproducente?

A natureza heterogênea da narrativa/discurso na prosa de Enoch Carneiro não retira o seu caráter de engajado. Não há por que existir uma narrativa de engajamento homogêneo. O que existe é um discurso engajado heterogêneo e fragmentado, assim como o sistema a que ele faz oposição. O escritor exerce seu papel ao lado do poder, o compromisso do intelectual em relação a esse poder constitui uma missão que é “tentar revelar e conhecer o discurso do Outro na sociedade” (SPIVAK, 2010, p. 22). O “Outro” em Enoch Carneiro aparece no oprimido, apresentado pelas forças econômicas que o exploram no Sertão. Em sentido lato, o “Outro” é toda a humanidade que vive sob a ilusão de falsa felicidade na sociedade de consumo (tema que perpassa os livros de Enoch Carneiro).

O engajamento contemporâneo na literatura não tem bandeira com uma foice e um martelo. Mas também não hasteia em seu mastro a representação do niilismo. O engajamento em Enoch Carneiro não é oclusivo, pois o “Outro” não é apenas a classe trabalhadora, ele não

⁴ Diálogo entre Foucault e Deleuze em “Os intelectuais e o poder”. In: *Microfísica do poder*. 1979.

procura semelhança direta com as formas tradicionais de engajamento de influência marxista. É uma questão de teoria e prática em que a interpretação crítica do sistema é a teoria, enquanto o engajamento é a prática. Porém, as relações teoria-prática são parciais e fragmentárias (FOUCAULT; DELEUZE, 1979). Toda teoria (o Marxismo, por exemplo) enfrenta resistência, e essa resistência deve ser superada pela prática. No âmbito da literatura, a prática é levada a cabo pela sua ação intelectual. Contudo, como adverte Foucault (1979), os intelectuais descobriram que a massa não precisa deles para saber, elas sabem perfeitamente.

A literatura engajada não é veículo da verdade de nenhuma massa. Essa ideia sobre a literatura seria parte do discurso de poder, ao pensar que os oprimidos são dependentes de um indivíduo para pensar a sua situação, mas um indivíduo fora de sua classe, pensando e orientando-os ideologicamente. Ser agente do pobre como se este fosse um deficiente visual e o intelectual o garotinho que o ajuda, indefeso, a atravessar a avenida cheia de perigos, não é esta a pretensão do engajamento de Enoch Carneiro, pois

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes, o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, o objeto e o instrumento: na ordem do saber da “verdade”, da “consciência”, do discurso. E por isso que a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática, ela é uma prática. Mas regional e local [...] não totalizadora (FOUCAULT; DELEUZE, 1979, p. 42).

Enoch Carneiro é um intelectual das massas, mas não de massa. Em toda literatura marginal engajada podemos perceber a conclusão de que as massas verdadeiramente pensam e tem consciência, pois a incapacidade de fazer isso se fundamenta no raciocínio, segundo Foucault (1979), do projeto hegemônico de poder e dominação cultural que as elites estabeleceram de que elas precisam de um intelectual para guiá-las, como algo pensado apenas para alargar ainda mais o fosso entre elas e as classes desfavorecidas.

Enoch Carneiro, escritor e intelectual de comunidade, desenvolvia um engajamento de intelectual do tipo estruturalista, ou seja, aquele defensor de que teoria comprova-se com prática. Mas, quando ele vive a crise das verdades homogeneizantes, seu engajamento socialista entra em xeque pela ausência da prática. Todavia, percebemos que não há diferenciação entre teoria e prática, pois elas são partes de um mesmo empreendimento. Esse é o papel intelectual que percebemos em Enoch: não é mais o do esclarecedor, mas o de quem, como qualquer subalterno “fala”, também fala. Sem discordarmos de Foucault, pensamos que o intelectual

nem dá a voz, nem dá a consciência, tampouco mostra a verdade, mas reconhecemos que ele dá visibilidade à consciência das massas, sobretudo quando esta e a do autor são as mesmas⁵.

Vimos acima a compreensão do papel intelectual em Enoch Carneiro sob o ponto de vista foucaultiano. Do ponto de vista marxista, esta representação não é a de um escritor burguês, no sentido pejorativo de classe opressora e detentora dos meios de produção. Mas havemos de concordar que na “segunda fase”⁶, Enoch Carneiro é burguês no sentido revolucionário do termo, pois representa uma gama de ideais perseguidos pelos intelectuais iluministas, não que isso signifique ser reacionário. Ele se considera um iluminista, entusiasta de Rousseau e do seu *Contrato social*. Polemiza ao afirmar que não é preciso matar Marx, porque ele já está morrendo. Mas reconhece que, se o socialismo fracassou, “o cara” (Marx) está vivo ainda assim⁷. Não considera sua literatura engajada no sentido marxista, mas sim dona de uma expressão comprometida. Em todos os livros, há uma tendência muito clara de que não se deve confiar tudo ao Estado⁸.

Podemos observar em seu discurso que a concepção que tem de si, enquanto escritor, é a do intelectual muito mais iluminista porque pensa o Estado, critica o seu poder e lembra que tal poder emana do povo. É na regulação e fiscalização no campo do “contrato” entre povo e Estado que reside a noção de ética do autor, pois, de acordo com ele, “nenhuma das partes pode romper com suas respectivas obrigações”.

Enoch Carneiro chega à ética por meio do homem, analogamente a um dos maiores intelectuais do pensamento iluminista burguês, Rousseau, pois este, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, reflete acerca da natureza da desigualdade dos homens. Para o filósofo, uma é de origem natural, outra,

[...] que se pode chamar de desigualdade moral ou política, porque depende de uma espécie de convenção, e que é estabelecida ou, pelo menos, autorizada pelo consentimento dos homens. Con-

⁵ É interessante notar que o discurso e o saber do qual à literatura marginal é negada a voz, somente pode aparecer nos espaços regionais e locais onde mutuamente escritor e leitor, massa e intelectual, se encontram, por estarem na mesma situação, em relação ao discurso dominante. Além disso, nessa concepção, o modelo intelectual não é mais aquele modelo sartreano rígido em que o intelectual não pertence à classe daqueles que o seu discurso dá visibilidade.

⁶ Período que se compreende entre as publicações *Além das ilusões* (2001) e *50 anos depois* (2011).

⁷ Depoimento de Enoch Carneiro, concedido a Eduardo Lopes, em Uibaí, em 05 de novembro de 2012.

⁸ Depoimento de Enoch Carneiro, anteriormente citado.

siste esta nos diferentes privilégios de que gozam alguns com prejuízo dos outros, como ser mais ricos, mais honrados, mais poderosos do que os outros, ou mesmo fazerem-se obedecer por eles (ROUSSEAU, 2006, p. 31).

Enoch Carneiro pratica um discurso ético do intelectual socialista. De um lado, é uma voz contrária ao sistema, do outro, pratica o discurso ético do intelectual iluminista por estar engajado nas reformas do estado e na defesa do princípio da igualdade entre os homens e de valores como justiça, fraternidade e liberdade. A busca por tais valores vai desaguar – após a falência do projeto socialista e da prática engajada socialista na poesia – na obra *Um nordestino em Moscou*, com o exercício do espírito reformista do Iluminismo em seus romances.

Escritor híbrido, Enoch Carneiro descende do Iluminismo, mas também é “feito” de várias correntes de pensamento que o atravessam e o influenciam⁹. Dessa filosofia de reinvenção social, herdou a ideia de progresso e de aperfeiçoamento moral dos homens. O comprometimento por justiça social se funda ao ideal de justiça pregado pelos iluministas.

Talvez, devido à proximidade do Iluminismo com as duas forças que “disputam” o mundo – o liberalismo e o marxismo – é que se pode confundir um escritor de ideologia marxista, porém adaptada à pós-modernidade, com um posicionamento ideológico liberal.

2 O PERFIL INTELECTUAL

O Iluminismo, como precursor ideológico do intelectual moderno, é responsável pela construção do intelectual como um homem bom. Pois a ele não bastava apenas pronunciar a verdade, mas, também, ser bom. Nascia, assim, uma tradição de homens que “[...] não só se pronunciam verdadeiramente sobre as coisas do mundo como também são guardiões do bem contra o mal” (RIBEIRO, 2004, p. 70).

Uma das crises do intelectual hoje, bem como do esvaziamento de seu estatuto de oráculo do caminho certo, é que na sociedade pós-moderna o “mal” não está mais identificado como antes¹⁰. É praticamente impossível ao intelectual contemporâneo perseguir “o bem”,

⁹ Marxismo, Kardecismo, Iluminismo.

¹⁰ Esse “antes” encontra exemplo fácil na Guerra Fria. Para os intelectuais de esquerda, até a segunda metade do século XX, era fácil identificar o inimigo da revolução socialista.

pois, com a “[...] desvalorização do político, o esfriamento do messianismo ou, pelo menos, a dificuldade para lhe encontrar as formas sociais e culturais possíveis, desguarnece-se também o intelectual, fragilizando-se e perdendo a aura de locutor da esperança” (RIBEIRO, 2004, p. 70).

Na realidade brasileira, podemos pensar na fundação do intelectual contemporâneo via constituição de 1988. Enoch Carneiro é influenciado por esta constituição. Atualmente sua prosa assume a presença de um intelectual burguês progressista nos moldes políticos do iluminismo burguês. Apresenta um engajamento corretivo do sistema, mas não a defesa da destruição ou substituição desse sistema. Em seus últimos livros, percebe-se a presença e o resultado do triunfo da constituição de 1988. É a busca da cidadania, da militância política e da formação de uma crítica social como resultado direto da consolidação das conquistas provenientes da constituição cidadã. É o triunfo do Estado Democrático de Direito e da adoção do caminho legal para a conquista dos direitos do cidadão. Percebe-se que o caminho tomado é o de um sistema pautado na ética, porém dentro dos marcos da democracia burguesa.

O intelectual fragmentado não busca mais a revolução no sentido moderno do termo. Não quer dizer que o intelectual esteja morto, como muitos defendem ao confundir em alteração de performance com desaparecimento do papel. “Os intelectuais não acabaram”, assegura Ribeiro (2004), “mudou sua natureza e tornou-se complexa sua formação”. Hoje ele age no comunitarismo, não indica mais o caminho das pedras. “Tornou-se claro que hoje o intelectual age organizado, intervindo, criando” (RIBEIRO, 2004, p. 74). O intelectual de hoje trabalha em equipe, em projetos, revelando a consciência de responsabilidade em relação ao seu tempo “ultrapassando o livro, o ato livresco” (RIBEIRO, 2004, p. 76). Nesse sentido, Enoch Carneiro é um intelectual que “age organizado”, como vimos na sua relação com o movimento estudantil, afinal, ele articula a literatura com outras linguagens sociais.

Com isso, Enoch Carneiro se firma como o escritor da cidade, intelectual de comunidade, com o perfil de um intelectual flexível em muitas linguagens e abordagens sociais. Enquadrá-lo ou eleger um perfil intelectual representativo de seu trabalho e história de vida não é tarefa fácil. Assim, propomos o conceito de literatura de comunidade por se definir como uma prática literária engajada. Associada a outras linguagens artísticas, e outros discursos, como o político, ela exerce o seu papel de uma arte híbrida e comprometida com as questões de seu tempo, se colocando como elemento de ação em prol da transformação política de uma comu-

nidade. Para Lemos (2010), essa associação da literatura com outros discursos vem compensar a perda do papel da literatura como gênero privilegiado da pauta política. Nesse sentido, a autora argumenta que:

A literatura, que tem perdido seu papel privilegiado como discurso dos possíveis, por outro lado, tem gerado novas formas de expressão, híbridas, em combinação com outros gêneros que têm trazido uma abertura importante como espaço das possibilidades, de acordo com as demandas culturais do mundo contemporâneo (LEMOS, 2010, p. 70).

Tomemos como exemplo a literatura de comunidade de Enoch Carneiro, primeiramente, pelo papel responsável em torno de um projeto específico de comunidade (uma sociedade administrada dentro de um viés político ético-progressista), depois, pela contribuição dada à comunidade através da palavra escrita e, por fim, pela associação dessa palavra com ações concretas, como a criação das entidades de cunho político e comunitário encabeçadas por Enoch Carneiro: Arte Som e FAU, a primeira, atuando na arte, enquanto a segunda, em comunicação social.

O amigo e colega de luta de Enoch Carneiro, Osvaldo Alencar, fez a apresentação do livro *Um nordestino em Moscou* (1990), retratando a imagem do autor como um escritor engajado, com o perfil de “[...] um caminheiro em busca da palavra nova, do verso cadente, capaz de traduzir as contradições de um país absurdo com o qual jamais se conformou” (ROCHA, 1991). Percebemos que o comprometimento regional, na prosa de Enoch Carneiro, parece haver um cosmopolitismo do pobre, parafraseando Silviano Santiago, pois ele escreve em nome do subalterno, quer seja das margens do São Francisco – em Xique-Xique –, quer seja de uma fazenda que emprega trabalho infantil no norte do país. O enredo, o espaço, as personagens podem ser locais, porém o discurso tangencia várias realidades, espaços, tempos e categorias sociais.

É dessa forma, como um sujeito que pensa a realidade, refletindo criticamente sobre o mundo, procurando sempre “a palavra nova”, o “verso cadente”, que Enoch Carneiro é visto pelos intelectuais conterrâneos e contemporâneos. A descrição feita por Osvaldo Alencar Rocha, algumas linhas atrás, nos mostra traços importantes do escritor Enoch Carneiro, principalmente pela vivência engajada e pelo uso da literatura como trombeta. Por isso, torna-se válido pesquisar o reconhecimento de Enoch Carneiro junto de alguns dos intelectuais com os quais ele manteve, ou mantém estreita relação.

Podemos traçar um perfil do reconhecimento do escritor Enoch Carneiro, a partir da versão de intelectuais por ele influenciados, especialmente na década de 1980 e início de 1990. Dessa geração, posterior à sua, da qual, sem medo de errar, Enoch foi o grande nome na literatura. Entrevistando alguns desses intelectuais foi possível perceber o que a sua história de vida e a sua literatura representa para eles.

Pita Paiva, ou simplesmente Pita, como é conhecido em Uibaí, fez parte de uma geração composta pelos jovens que, durante a década de 90, saíram para estudar fora da cidade e tiveram de residir na CEU, e que viveram suas mazelas e suas glórias. Depois de se formar, política e profissionalmente, Pita Paiva construiu sua trajetória militando nos movimento de contracultura da cidade. Atualmente é um escritor bem conhecido no Território de Identidade de Irecê. Possui quatro obras publicadas, certamente é o escritor de Uibaí com mais livros vendedores de editais, de maior tiragem, venda e distribuição nas escolas.

Pita Paiva sempre viu a figura de Enoch Carneiro como um sujeito de uma inquietação social muito grande, além de sempre estar buscando alternativas de se fazer algo pela cidade.

Pita Paiva explica que:

[...] a primeira vez que tive contato com Enoch foi na sala de aula, pois naquela época início da década de 80 a CEU tinha uma contrapartida social interessante, que era os estudantes virem fazer movimentos em Uibaí. Promoviam o futebol, o São João. E Enoch era um dos locutores das barracas de São João, uma espécie de agitador cultural. E ele sempre teve essa postura de liderança natural. Era nesses meandros aí da cultura de Uibaí que a gente [a geração de intelectuais da década de 1990] tinha conhecimento de Enoch¹¹.

Nessa época muitos estudantes que participavam na organização, ou simplesmente eram espectadores da agitação política e cultural promovida pela AEUSU, tinham conhecimento de Enoch Carneiro através da sua poesia. Com a literatura de Enoch Carneiro, pela primeira vez na história de Uibaí um escritor conseguia ser uma referência intelectual para o público. Antes as referências eram apenas externas e distantes, principalmente as literárias. Na opinião de Pita Paiva, Carneiro desempenha uma performance de vanguarda, pois a sua iniciativa de escrever para a cidade:

Tem um valor enorme, pois quando ele se arvora em escrever e colocar o seu pensamento e divulgar o seu pensamento em livro, assanha um bocado de outros, leitores e possíveis escritores que vê

¹¹ Pita Paiva, depoimento citado.

isso mais de perto, com mais nitidez, com mais clareza. É alguém conhecido. De fato é a referência¹².

É interessante apontar que Pita Paiva percebe Enoch Carneiro não como um escritor qualquer, mas como um escritor marginal, dentro de uma “escola literária”, com seus pressupostos, ideologia e estética próprias.

Houve todo um processo de percepção que fazia crescer, sobretudo no meio artístico da cidade, a figura de Enoch Carneiro com um modelo de escritor para além da palavra escrita. Perguntado sobre qual a influência de Enoch, enquanto intelectual, para a sua formação intelectual, Pita Paiva explica que:

Quando ele escreveu um livro *Um nordestino em Moscou* que contava a história do professor Hadi e toda aquela comunidade alternativa... A minha geração foi regada por esse sonho mais radical de uma utopia, um anarquismo. A gente de certa forma, deixava uma impressão que éramos anarquistas¹³.

Paiva lembra que quando ele e seus colegas leram o livro “[...] estávamos naquela febre de ler escritores como Roberto Freire”. Afirma ser Enoch “[...] alguém que eu li todas as obras. Não tem como você sair ileso, de alguém do seu lugar em que você se inspira”. Segundo ele, poucos jovens de sua geração leram Enoch, isso ocorreu porque havia uma restrição ao círculo dos formadores de opinião e multiplicadores da cultura de esquerda, da qual Enoch Carneiro era filiado. Nesse ponto, vemos que a declaração de Pita Paiva reforça nossa hipótese de que Enoch é um escritor lido por intelectuais. Não seria escritor para um simples deleite, mas de formação, vanguarda e inspiração, em constante luta pela formação e continuação de uma contracultura local.

Quando perguntado se Enoch Carneiro representa uma contribuição para cultura e política de Uibaí, Pita Paiva declara que sim, ainda que indiretamente. Conta que sua geração conhecia os poemas de Carneiro com referências à participação social, como “Fichário” e “Merdobrás”. Pita Paiva diz que: “Tudo aquilo casava muito bem com a indignação social que a gente sentia e nos ajudava a refletir sobre uma realidade social. Então isso eu considero influência, uma contribuição”.

¹² Pita Paiva, em depoimento antes citado.

¹³ Pita Paiva, em depoimento antes citado.

Finalizamos a conversa com Pita Paiva perguntando o que significa para Uibaí e região ter um escritor como Enoch, considerando a Bahia oculta de escritores marginais. Paiva considera que Uibaí seja talvez a principal referência cultural do território de Irecê, ele acredita que:

Quando se tem alguns intelectuais que fazem acontecer um diferencial dentro da cultura da cidade o município se torna mais visto do ponto de vista positivo, e juntando a isso, se “pega” a obra de Enoch e a figura dele que vem com uma história de alguém que veio de uma família que não era abastada mas que ele conseguiu vencer na vida, ele alavancou os outros para poder fazer faculdade; passou pela CEU, que, enfim, enfrentou concurso, que, tem cargo público federal, que traz toda essa vida paralela a de escritor. Então, por toda essa história de vida ele já é um patrimônio imaterial desse lugar. Para nossa região e para o município em si ter alguém que produz que sempre produziu livro, eu acho que isso ajudou a fixar o nome desse município como terra da cultura.

CONCLUSÃO

A percepção da imagem intelectual de Enoch em sua região natal parece se dar de duas maneiras: a primeira diz respeito à sua contribuição, como intelectual, em um modelo militante – comum entre alguns escritores, como, por exemplo, Sartre, que se manifestava publicamente. A segunda ocorre em relação à sua contribuição por meio da palavra. Nesta, considerando-se os livros em si, vimos que para Pita Paiva a grande influência de Enoch foi como escritor. Em outras constatações, percebemos que a sua obra desempenha um papel de referencial teórico e instrumento simbólico que serviu de emblema, ao longo das duas últimas décadas, ao trabalho político que a geração posterior a Osvaldo Alencar desenvolveu na comunidade.

Além de referenciar uma geração nas mais diversas áreas artísticas, Enoch Carneiro constrói um tipo de literatura que tem como interlocutor principal a cidade. Nos final dos anos 80 e início de 90 ele funda duas entidades: a Fundação dos Artistas de Uibaí (FAU) e a Arte Som, associações que articuladas com a sua literatura foram dando à figura de Carneiro a representação de um agente cultural que lança mão de mais de um meio discursivo para por em debate as questões inerentes à sua comunidade, discursos estes norteados e permeados pela literatura.

REFERÊNCIAS

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal à Sartre*. Trad. Luis Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

ROCHA, Osvaldo de Alencar; MACHADO, Edimário Oliveira. *Canabrava do Gonçalves: uma vila do Baixo Médio São Francisco*. Brasília: Ed. do Autor, 1988.

MARTINS, Flávio Dantas. *Moradia e resistência estudantil*. Feira de Santana, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assirio e Alvim, 2003.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. A admissão do intelectual: literatura e poder no Brasil. *Fólio, Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 2, n. 1, p. 70-86, jan. /jun. 2009.

RIBEIRO. Os herdeiros. In: MORGATO; GOMES (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 70.

FOUCAULT, Michel. DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 41-46.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO, Enoch. *Um nordestino em Moscou*. Salvador: Bureau, 1990.

Depoimentos:

Depoimento de Pita Paiva, concedido a Eduardo Lopes, na localidade de Quixabeira, Uibaí-BA, em 2 de dezembro de 2012.

Depoimento de Enoch Carneiro, concedido a Eduardo Lopes, em Uibaí, em 5 de novembro de 2012.

Recebido em: 20 de setembro de 2013.

Aceito em: 30 de setembro de 2013.

HERMILO BORBA FILHO: UMA POÉTICA DA VIOLÊNCIA

Geralda Medeiros Nóbrega¹

Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega²

Resumo: Este artigo trabalha a violência institucionalizada em dois contos do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho. A personagem Zumba é a vítima que é objeto da repressão policial, com requintes de crueldade. O objetivo é mostrar como se processa este tema, através de uma metodologia que ressalta a memória e os aspectos da cultura popular, sob um enfoque de estudiosos como Bauman, Halbwachs, Maffesoli, Foucault, Bosi e outros.

Palavras-Chave: Violência, Repressão, Cultura popular, Memória.

Abstract: This paper presents the institutionalized violence in two of Hermilo Borba Filho's short stories. Zumba is the character who suffered the brutal and cruel police repression. Our aim is to demonstrate how this particular theme is processed, making use of a methodology concerned with the importance of memory and aspects of popular culture, under the focus of theoreticians such as Bauman, Halbwachs, Maffesoli, Foucault, Bosi, among others.

Keywords: Violence, Repression, Popular culture, Memory.

Como ordenar fatos e acontecimentos nas fendas da literatura, para inserir no espaço do texto aspectos de uma cultura de resistência por onde fluem dimensões simbólicas do mundo, que incitam a pensar? Pretendemos responder a esta pergunta, ao longo deste artigo, em que apresentamos dois contos do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho. Este autor dizia

¹ Pós-Doutora; Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Endereço eletrônico: geraldamnobrega@hotmail.com.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) e Professora do Departamento de História, da UEPB, Guarabira. Endereço eletrônico: elisamn@hotmail.com.

pertencer a uma cultura de resistência e para ele “a dignidade e a liberdade do homem estão em crise e a sua ficção é a única arma de que dispõe para combater a intolerância sob qualquer aspecto em que se apresente” (CIRANO, ALMEIDA, MAURÍCIO, 1981, p. 53).

Eis por que a literatura deste escritor, urdida em tempos fortes de repressão, em plena vigência de ditadura militar, se esbate em um projeto estético que apreende do mundo real aspectos diversificados de forma de violência e os transforma em fatos simbólicos que se traduzem como crítica, como denúncia e como testemunho. Tudo isso afeta o social, o político, o histórico e o cultural, semiotizados. O autor apreende o modelo autoritário do poder, aparentemente, referente à ditadura de Vargas, década de 30; mas, implicitamente, o que está em foco é a ditadura militar, instalada em 64. É uma literatura de memória, em que o viés testemunhal é representado, no plano ficcional, por fatos e acontecimentos vigentes, em períodos de repressão.

Borba Filho detém-se numa literatura carnavalizada, como um recurso que desvende o que está encoberto, nas dobras das artimanhas da linguagem, o que motiva o *telos* da sua poética: combater a repressão, solidarizando-se com os resquícios que ainda deviam instar no âmago das personas que, simbolicamente, estão no cerne das arbitrariedades cometidas pelo poder instituído que evoluía, no universo do real, da tortura até a morte.

Por isto, achamos pertinente o pensamento de Todorov, por se coadunar com o projeto literário de Borba Filho, na significância representativa dos efeitos que o texto suscita:

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa a milênios (TODOROV, 2009, p. 92-93).

Ora, uma literatura como a de Borba Filho, quando contextualizada, assume uma característica especial, pelo teor de humanidade que se identifica na imanência do texto, ao mesmo tempo pelas semioses disseminadoras do plano de uma ação cidadã de libertação. Lobo (2007) acredita, assim como os afeccionados da literatura, que um caleidoscópio de significâncias em aberto que se constitui como mistério e desafio, torna a literatura um campo inesgotável de representação da vida. Para esta estudiosa: “a literatura é a melhor forma de conhecimento do mundo, porque é, a um tempo, pessoal e universal” (LOBO, 2007, p. 10), o que foi a tônica do projeto literário de Borba Filho.

No desvendamento do imaginário da resistência, ressaltamos que o ser humano não se contenta em sofrer a história, mas faz história e Borba Filho conseguiu fazer história, fazendo literatura (NÓBREGA, 1996). Os temas desenvolvidos por Borba Filho funcionam como representação de uma realidade preta de injustiças, expressas através de uma ficção em que permeia o fantástico e o maravilhoso, que o autor pernambucano denomina de realismo mágico, através do qual representa a denúncia, a crítica e toda sorte de injustiça, presentes no mundo real. É também a sua maneira de desvendar o Nordeste para todos seus leitores:

Agora neste meu Nordeste da Zona da Mata Sul, as pessoas ressuscitam, traem, castigam, enchem-se de amores loucos e obsessões, formam uma frenética procissão com os vícios mais cultivados do nosso tempo. Há umas pessoas que levitam, outras que pairam no ar, outras que atravessam terras voando, há peixes que depois de mortos voltam a viver, há bois misteriosos, rãs gigantescas, cavalos metade de carne e metade de flandre, mortos convivendo com vivos. E isto é verdade. Basta prestar atenção (ENTREVISTA, 1974, p. 4).

A técnica de relato de Borba Filho capta do mundo real elementos linguísticos, ideias, temas e assuntos, motivos e tons configuradores da cultura do povo e, através de um processo reinventivo de inovação de linguagem, imerge em dobras significativas do processo criativo, instalado na criatividade de um discurso que se constitui como resistência, naquilo que representa um estilo trabalhado com vigor. E tal qual um cirurgião, quando invade o espaço doente, utiliza partes, amplia, enfoca, distorce, amputa e enovela tudo, para que nada se esquivasse do seu olhar clínico, que subsidia o seu projeto estético-literário.

E frente ao abandono em que se encontram os excluídos pela classe dominante, no território por onde se infiltram perseguições e torturas, atua o narrador hermiliano como senhor de sua função para, principalmente, transpor os terrenos minados pela ação da ditadura. Trabalharemos com dois contos: “A anunciação”, da obra *O general está pintando*, de 1973 (GEP, daqui para adiante) e “O traidor”, da obra *Sete dias a cavalo*, de 1975 (SDC, daqui para adiante), para demonstrar o compromisso de Borba Filho com a literatura de resistência. Mas deixemos um pouco Borba Filho e recorramos a Bosi (1992, p. 119) para dizer com ele que resistência é um conceito originalmente ético e não estético “e a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa [...], tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: a) resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita”. E Bosi (1994, p. 365) apresenta a cultura de resistência, entre outras possibilidades, como “democrática (e, no limite, se confunde com a ‘desobediência civil’), porque nasceu sob

o signo da ditadura”. Vimos, sob este enfoque, que Borba Filho se enquadra em qualquer aspecto da resistência pois o autor faz uso de temáticas condizentes com a resistência, assim como, através do seu estilo, dá vida ao texto, que representa a crítica, a denúncia e o testemunho, como apoio ao compromisso com sua escritura. A ditadura lidava com o regime de repressão, em que os indivíduos, motivados pela ausência de liberdade, cultivavam o silêncio, num tempo de luto sob as perdas sofridas. O autor deixa antever a reificação das pessoas, ao mesmo tempo que destaca que o luto decorre das arbitrariedades desenvolvidas no mundo real, de que a literatura hermilianiana é uma representação. Girard (1990, p. 14) destaca “que a sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vida sacrificável [...] uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo”.

Nos contos hermilianos, a vítima sacrificável é a personagem Zumba, que posteriormente passa a ser chamada de Zumba-Dentão, até se transformar em Zumba-sem-Dente, por conta das sessões de tortura a que era submetido. Logo, o social, submetido ao poder policial, está subordinado à arbitrariedade do poder instituído. Foucault (1999) discute o poder e lembra que o intelectual diz a verdade em nome daqueles que não podem fazê-lo, para reconhecer que as massas falam muito bem a verdade:

Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a ideia de que são agentes da consciência e do discurso também faz parte desse sistema [...]. O papel do intelectual [...] é antes o de lutar contra as formas de poder, exatamente onde ele é, ao mesmo tempo o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da verdade, da consciência, do discurso (FOUCAULT, 1999, p. 71).

Borba Filho se insere no centro deste pensamento de Foucault. Nele, a linguagem, personagens, formas de discurso e outros estão a serviço da crítica, da denúncia e de tudo que interfere no humano, como a opressão e os desmandos do poder instituído. Para um escritor para quem o compromisso maior é com o ser humano, Zumba é uma personagem que marca a sua literatura de histórias curtas. Diante de um cartaz que incomodou os poderosos da cidade, diligenciou-se saber quem era o autor. No segundo dia das diligências, o promotor disse que só podem ter sido os bolchevistas. Em seguida, foi decretada a prisão de Zumba, personagem que sobressai, vinculado à dimensão cultural, num espaço representativo do autoritarismo, que reside na omissão e na intolerância que atuam como auxiliar da opressão. Sendo visto

pelos representantes do poder como bolchevista, em qualquer diligência policial era apontado como culpado. “A violência clara, precisa, coercitiva do poder era exercida duramente [...]. Dessa forma [...] é preciso conservar na memória que a pequena violência generalizada caracteriza o ambiente da assepsia social” (MAFFESOLI, 1987, p. 19), o que sempre era aplicado à persona que morava na rua da Ponte com sua mulher, “fazedora de bolo-de-goma, entalagato, batintope, bolas de cambará, vendidas no tabuleiro para manutenção dos dois” (p. 121). A representação da cultura, na área da alimentação, feita para ser vendida, indica a condição social de Zumba, que sempre pagava por qualquer malfeito impune na cidade. Afinal, “aqueles que detêm os meios de mando e comando, ou dominação e apropriação, muitas vezes podem também instituir o ritmo de atividades [...]” (IANNI, 2002, p. 299), também na aplicação do castigo como sempre acontecia com Zumba, conhecido como Zumba-Dentão, “assim chamado porque nas centenas de prisão porque passara, arrancaram-lhe as unhas e todos os dentes, menos o grandão da frente, jamais nada se provando porque coisa nenhuma existia [...]” (p. 121).

Vemos Borba Filho como um escritor crítico, que através de sua ficção desenvolve uma atuação quase obsessiva no registro de uma análise do mundo real, que expõe como testemunho de acontecimentos abusivos que atingem a cidadania das pessoas. Lendo a obra completa deste autor, incluindo tudo que ele produziu, como sua ficção, teatro, pesquisa, ensaio, outros, reconhecemos que o seu fazer literário é uma fonte de referência para a literatura brasileira e de modo especial para a literatura do Nordeste.

Suas personagens, bem trabalhadas pelo narrador, são imagens de vida, como Zumba. Este, chegando à delegacia, por ordem do delegado,

Levou um tapa-olho do Cabo Luís que viu tudo rodar, tombou, caiu, quando se levantou: se mal pergunto, por que motivo?, levou outro que achanou o pé da goela, procurando ar, nas pontas dos pés como se o ar só estivesse acima dele, foi se aquietando, calado estava calado ficou, então lá vai pergunta, chovia pergunta de todo lado (p. 122).

Zumba sendo objeto de exclusão, não tem como se eximir da perseguição e se torna um alvo fácil para os “maiorais” da cidade. Ele questiona fracamente e sequer chega a queixar-se. Nesta cena da prisão, há o que o narrador classifica de triunvirato, representado pelo juiz, promotor e delegado, embora a grande ironia seja o fato de um poeta, “o vate langoroso” das valsas dançadas no Clube Literário ser encarregado do interrogatório e o fazia recitando Ola-

vo Bilac. “Se Zumba-Dentão suava ele suava mais ainda, pulava na ponta dos pés, tomava goles de gasosa de bolinha, arrotava fofo, incansável, perquiridor, quer perder o dente?, e o interrogado só sabia dizer que não saí de minha casa” (p. 122).

Isto lembra um alerta de Benjamin (2012) que fala sob o “estado de exceção”, trabalhado posteriormente por Agamben (2004). Para Benjamin, centrado na tradição dos oprimidos, o estado de exceção em que vivemos é a regra, o que resulta de uma outra afirmação: “E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante” (BENJAMIN, 2012, p. 245). Zumba-Dentão não fez uso daquilo a que tinha direito, já que, segundo Agamben (2004, p. 23), “O problema do estado de exceção apresenta analogias evidentes com o direito de resistência”:

No fim da tarde o vate chamou o Cabo Luís e disse arranque, Zumba-Dentão abriu a boca, o Cabo chegou com a torquês, houve um suspense, segurou no pé do dente e puxou, quase nem saiu sangue, quase também que nem doeu, a noite já estava chegando [...] (p. 122).

A violência, uma vez instaurada, dificilmente pode ser controlada. O humano perde a sua importância na coisificação dos seres e Zumbão-Dentão perdendo seu único dente, se transforma em Zumba-sem-Dente. Por isto, chamamos a atenção para o que Maffesoli (1987, p. 15) suscita: “proponho, então, considerar que o termo violência é uma maneira cômoda de reunir tudo o que se refere à luta, ao conflito, ao combate, ou seja, à parte sombria que sempre atormenta o corpo individual ou social”, do qual Zumba é representado como vítima. Bauman (2008, p. 58) ressalta:

Quer os que estão presos no labirinto tentem ou não encontrar uma saída da opressão – e continuem ou não aguardando sem esperança que a rota de fuga à dissonância possa ser encontrada do lado de dentro das paredes do labirinto –, isso não parece fazer muita diferença no que se refere à sua sorte. Os prêmios pela obediência são entregues de forma torturantemente lenta [...].

Isto se adequa à construção da personagem Zumba. O juiz, conversando à noite com o doutor Bertoldo, ficou sabendo que “o bolchevista estava mesmo de cama com uma disenteria dos diabos, ele lá estivera, o quarteto riu, o doutor se afastou balançando a cabeça” (p. 122). A violência, pois, era uma constante em meio à impunidade institucionalizada e Zumba, uma vítima indefesa.

No texto “O traidor”, da obra *Sete dias a cavalo* (p. 43-53), Zumba, agora Zumba-sem-Dente vivia um período de calma, “todo mundo na toca, a ditadura se prolongava e em tempo de ditadura ninguém conspira, cochicha, trama, é esperar que a ditadura passe e chegue

a democracia, aí então voltam a conspiração e o cochicho e a trama”. Foi nesta época que Zumba-sem-Dente resolve se candidatar para prefeito, por achar que depois de trinta anos a edilidade precisaria de outras mãos, mãos civis. Candidatou-se contra a vontade de sua mulher que dizia ser ele analfabeto e bolchevista, além de popular, que não tem vez com patente. E Zumba se candidatou, embora tenha sido preso no quarto dia da segunda semana dos seus comícios. Puseram um capuz na sua cabeça e amarraram as mãos dele às costas, conforme informou a sua mulher, no café de Nenê Milhaço, chorando desesperada e pedindo: “me acudam pelo amor de Deus” (p. 47).

Zumba se enquadra nas palavras de Vieira (1998, p. 4) para quem: “a violência e a repressão aparecem normalmente como resposta aos grupos desobedientes, que procuram manifestar suas ideologias e seus interesses, em oposição à legalidade vigente”.

A sociedade reage, até mesmo os notáveis que fabricam o fato como sequestro. Mas a polícia afirmou que ele cometera um furto. A cidade reagiu e formaram-se comitês pró-libertação “e apareceram volantes condenando a ditadura da Guarda Nacional” (p. 48). Zumba-sem-Dente era a representação de uma personagem muito popular. Mas era uma figura trágica e não épica. Não reage à tortura. Uma comissão de aproximadamente trezentas pessoas visitou a cadeia e a partir deste acontecimento Zumba-sem-Dente foi posto incomunicável e nem sua mulher podia vê-lo.

Borba Filho, em seus textos, associa os dados culturais aos elementos históricos que funcionam como fatos de uma experiência observável, não propriamente como percepção, mas como um ator que quer lutar pela liberdade, que, na ótica de Albuquerque Júnior (2007), “é aquilo que precisa ser exercido. Creio que nunca pode ser inerente à estrutura das coisas garantir o exercício da liberdade. A garantia da liberdade é a liberdade. É exercê-la” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 126).

O autor vasculha o campo da memória para haurir de suas lembranças a matéria de que necessita para arquitetar o seu texto como crítica, como denúncia e como publicização da opressão, da tortura e do desrespeito à dignidade das pessoas. Zumba-sem-Dente é uma personagem que, entre outras, se adequou àquilo a que Borba Filho se propôs. E mesmo num texto de denúncia como este, o autor aproveita o que é representação da cultura popular para divulgar as manifestações do campo da linguagem em várias modalidades, incluindo também

os palavrões, os costumes, as visões de mundo, as profissões, tudo que incide nos espaços da cultura, é, enfim, explorado pelo autor.

A memória neste autor sai do âmbito da memória individual, perpassa pela memória coletiva e atinge o itinerário da memória histórica, como detectamos em Halbwachs (2006). Eis por que Borba Filho é detalhista no que concerne a tudo que diz respeito à elaboração de suas personagens, que são condutoras e disseminadoras dos lugares em que vicejam os territórios da cultura e, de modo especial, a cultura popular. A aproximação entre dominantes e dominados, concentrada nos temas trabalhados, remete o discurso para o âmbito da interculturalidade em que os valores cultivados divergem do ponto de vista do poder aquisitivo e do poder de mando.

Quanto à violência policial, nos contos hermilianos, tem o Cabo Luís como mantenedor de todo tipo de arbitrariedade com a aquiescência dos notáveis da cidade. Mesquita Neto (1999) tem uma posição que pode se aplicar ao contexto dos contos hermilianos que tratam da violência:

Durante o regime autoritário (1964-85) o governo federal promoveu claramente ou tolerou a violência policial como um instrumento de controle político, mas especificamente de controle da oposição ao regime autoritário [...], afetando não apenas os oponentes do governo ou do regime político mas também, e principalmente, a população pobre e marginalizada (MESQUITA NETO, 1999, p. 130).

Borba Filho, unindo o projeto estético-literário a um projeto político, desenvolve uma literatura que tem ressonância histórica e, assim, estabelece uma cultura de resistência, compatível com dobras da memória em que as lembranças pedem guarida para se instalarem, e, assim, representam a memória individual que, na ótica de Halbwachs (2006), traça o percurso do coletivo: “A partir daí compreendemos melhor que a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 2006, p. 61).

Zumba detinha uma grande liderança em sua cidade, por isto seus amigos e conhecidos emprestaram-lhe irrestrita solidariedade. Ficaram de fora os homens da lei, o padre e o pastor protestante e, na ala militar, o Cabo Luís com o seu destacamento policial, o tenente no cargo de delegado da polícia, e tudo quanto era de capitão e Major da Guarda Nacional, encabeçado pelo prefeito Coronel da Guarda Nacional Atanásio Passos de Albuquerque Coutinho.

Uma comissão, organizada pelos amigos, visitou a cadeia e, a partir deste acontecimento, Zumba-sem-Dente foi posto incomunicável, conforme já registramos. O narrador nos propõe uma bem aquilatada amostra da cultura popular, referente a nomes de comidas, bebidas, músicas e folguedos.

Tudo se dilui num jogo de linguagem em que se nivela o poder como um duplo. Por um lado, é o poder instituído que aparece como um foco centralizador de decisões, por outro lado atua o poder, representado pela amizade dos amigos. Isto está presente no pensamento de Sodré (1996) que explicita, do ponto de vista social (o que corresponde à junção de dois poderes):

Deste modo, o poder está onde socialmente algo se determina, isto é, onde uma coisa é afirmada como positiva em oposição à outra, negada. Em seu nexos profundo, o poder é organização e gestão dos pontos de contato entre o previsível e o imprevisível, o pleno e o vazio, o símbolo e o polimorfismo existencial (SODRÉ, 1996, p. 62).

Os amigos de Zumba-sem-Dente conseguem mandar um pão para ele e logo na primeira mordida Zumba descobriu um bilhete. “E daí começou a agonia de Zumba-sem-Dente, toda a vida analfabeto gabola, teimando que ninguém precisava saber ler para ser feliz como diziam os que sabiam ler [...]” (p. 52). Enlouquecido, Zumba-sem-Dente cantava, plantava bananeira, brincava de academia, apanhava pedras imaginárias e no quarto dia falava com dificuldade, comia merda, engatinhava e no quinto dia, “chamou o Cabo Luís e pediu-lhe leia isto pelo amor de Deus e me diga o que é” (p. 52).

O Cabo Luís soletrou o bilhete e saiu correndo sem nada dizer a Zumba-sem-Dente que “de nada veio a tomar conhecimento, caindo no tatibitate, no útero para sempre” (p. 52), enquanto dez pessoas foram presas e deslocadas para a capital.

Zumba-sem-Dente, pois, tem uma identidade diluída em meio às instâncias pelas quais passara. Há nele uma pluralidade de identidades, de maneira que “Enquanto estas identidades podem ser experimentadas como uma pluralidade, o Eu é experimentado como uno porque ele é o arcabouço que garante a continuidade sobre a qual a multiplicidade de identidades está inscrita” (GIDDENS, 1989, p. 35).

Então perguntamos: como retirar de alguém o direito de exercer sua cidadania? Preso, depois incomunicável, mesmo depois de morto sofre a violência do poder instituído, através do Cabo Luís: “cagaço da maior, afirmava o Cabo Luís na talagada, na gaitada, no deboche”

(p. 53). No entanto, fica a mensagem de resistência e de alento, em um mundo desorientado pelas instâncias da vontade de poder. E ser cidadão é, de maneira geral,

ser portador de direitos e obrigações. Mas de qualquer forma, há uma outra dimensão [...], que é a ideia de que cidadania é uma identidade compartilhada [...]. Compartilhamos o pertencimento a uma identidade cultural e essa identidade cultural é simétrica a uma noção de autoridade, de Estado, que nos garante direitos porque temos essa identidade comum (REIS, 1999, p. 13).

Zumba-sem-Dente morre. A Notícia, na edição domingueira, noticiou que Zumba-sem-Dente, tentando fugir da cadeia, atacou a sentinela de quicé em punho, fora abatido a tiros.

Borba Filho, tendo o poder de convencimento, consegue passar para o leitor a verossimilhança, a credibilidade de que sua obra toda está impregnada e, neste conto, fiel a seu projeto literário em cujas vertentes há brechas de crítica e denúncia, o autor consegue, através dos percalços apresentados, resvalar para situações de somenos importância e qualquer dobra ou viés explorado, nesta rica temática, tem o perfil de uma realidade vivida, sentida e vivenciada.

A mulher de Zumba-sem-Dente o enrolou, esfaqueado, sem unhas, um braço partido e cinco costelas quebradas, num lençol de linho puro de mais de cinquenta anos, justamente o da noite de casamento, e o enterrou no cemitério do Alto do Lenhador. E assim, Borba Filho consegue atingir (quem sabe?) aquele parâmetro de Foucault (2004, p. 295): “O papel de um intelectual é mudar alguma coisa no pensamento das pessoas”.

E para arrematar o já dito, lembramos que as personagens de Borba Filho são utilizadas com um fim específico e, qualquer que seja o tema, o *telos* prescrito se desdobra em nuances diversificadas. A persona Zumba, depois Zumba-Dentão e por fim Zumba-sem-Dente, presente em dois dos três livros de contos do autor, poderia ser uma personagem emblemática, mas não o é, porque aceita passivamente tudo que lhe é imposto. Não reage a nada e quando intenta sair de seu mutismo, como candidato a prefeito, é surpreendido pela prisão e posteriormente pela morte, com todos os requintes de violência e crueldade. A sua utopia, a sua esperança e o seu sonho são esmagados pelo poder instalado. Vemos Zumba como representação de alguém que se imola para salvar o futuro. É uma ação de libertação e o narrador sabe como produzir os efeitos desejados. É o projeto literário do escritor que se consolida, no desenvolvimento de uma prática de cultura de resistência, através da literatura e da cultura popular, de quem pôde haurir grande parte de seu potencial, transformando tudo em ato, em realidade.

Borba Filho une a reflexão à imaginação que, caminhando juntas, multiplicam metáforas, imagens, figuras, alegorias, destinadas a fortalecer a estética da resistência, dando conta das realidades codificadas, das surpresas imaginadas. As metáforas, segundo Ianni (2002, p. 14), “parecem florescer quando os modos de ser, agir, pensar e fabular mais ou menos sedimentados sentem-se abalados”. E quem melhor que Borba Filho para suscitar significados e implicações no arranjo do texto artístico? O escritor consegue ir mais longe e a leitura de seus contos apresenta sempre novas semioses, principalmente quando tudo ocorre em torno de uma persona tão rica como Zumba em todas as suas mutações, a começar pelo próprio nome.

A personagem Zumba vive os fatos organizados em enredo e se insere num campo de ação que interfere nos aspectos políticos, sociais e históricos. Quando contactamos Zumba, pensamos na vida que outras pessoas viveram, nas mesmas circunstâncias, dentro da ficção ou na realidade, não só no ambiente do simbólico, mas também no espaço da história. Zumba é a representação de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo ou ponto de partida (CANDIDO, 1985), com as nuances de um contexto, também ligado diretamente à vida do autor, referido a determinadas condições do ambiente. Borba Filho possibilita que um traço irreal pode tornar-se verossímil, pela ordenação da matéria por ele coligida e o sistema de convenções por ele adotado. Neste conto, o cabo Luís é odioso, pela prática da tortura por ele desenvolvida e Zumba é uma personagem que desperta a simpatia do leitor ao mesmo tempo que nos induz a sentir revolta diante da situação. E assim, o imaginário do escritor pernambucano envolve o campo do simbólico, para destacar a verossimilhança do real.

Por isso, uma personagem como Zumba nos faz pensar no emaranhado de problemas, enredados na narrativa, imbuído de uma percepção eclética da captação do sagrado, em nível popular:

O autor mitifica a sua personagem, que pode ser classificada de redonda, pois além de estar sempre em processo de transmutação, atua tragicamente desvinculando-se de qualquer sentimento relacionado ao humor. A mitificação da personagem resgata a tradição contida no romanceiro popular, pois “durante um ano e cinco meses, quem quisesse ouvir ouviria, partindo da deia, *o capim da lagoa/ O sereno molhou/ Molhou bem molhado/ Molhado ficou*” (p. 53) (NÓBREGA, 1996, p. 52).

Acreditamos que, neste debruçar-se sobre o Homem, este escritor, que constrói uma personagem como Zumba, não o faz aleatoriamente, uma vez que, na imanência das semioses estabelecidas, podemos detectar que o autor treina o seu narrador para destacar um dado mui-

to importante em nível da degradação a que tem que chegar o oprimido, quando é submetido ao enfrentamento das estruturas sociopolíticas injustas. A personagem, então, passa a ser “um instrumento cuja situação central depende exclusivamente da sua aptidão para revelar uma certa problemática do mundo”, segundo lição de Lukács (s.d., p. 83).

Borba Filho, então, pode ser apresentado como representante da coletividade, pois resalta, na sua obra, experiências vividas, num tempo forte de repressão. Como é investido de um espírito observador, transfere para a sua ficção os dados colhidos em pesquisas e, assim, dota a sua narrativa curta dos elementos disseminadores da cultura popular. O autor, conhecedor dos entraves que precisam ser superados, contesta o mundo objetivo, ao mesmo tempo em que se impõe com uma obra cujo estilo se torna inconfundível (NÓBREGA, 1996). Uma personagem como Zumba, que evolui para Zumba-Dentão e por fim para Zumba-sem-Dente, faz o leitor reagir, senão por ser Zumba uma personagem problemática, mas também pelo nível crítico e irônico de que ele é representação, a partir da sonoridade do hipocorístico, que lembra “zombar” e pela perda dos dentes, o que faz que a personagem atinja um grau inusitado de degradação, que se expande para o mundo objetivo, que por sua vez o devolve, enquanto signo de expansão da violência.

E assim, o estudioso da literatura brasileira do Nordeste pode abeberar-se, em busca de novos caminhos para o conhecimento de uma ficção, reconhecidamente inovadora, num contexto amplo do fazer literário.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: EDUSC, 2007.
- BAUMAN, Zigmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORBA FILHO, Hermilo. A anunciação. In: Idem. *O general está pintando*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 117-127.
- BORBA FILHO, Hermilo. O traidor. In: Idem. *Sete dias a cavalo*. Porto Alegre: Globo, 1975, p. 43-53.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- CIRANO, Marcos, ALMEIDA, Ricardo, MAURÍCIO, Ivan (Org.). *Hermilo vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.
- ENTREVISTA. Um cavaleiro da segunda decadência: a saga político-erótica de Hermilo Borba Filho. *Contato editorial*. Porto Alegre: AGP, 1974, n. 1, p. 4.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 14. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: UNESP, Paz e Terra, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006 [1968].
- IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. Trad. Cristina M. V. França. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.
- MESQUITA NETO, Paulo. Violência policial no Brasil: abordagens teóricas e práticas de controle. In: PANDOLFI, Dulce Chaves et al. (Org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 129-148.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. *Percurso literário de uma cultura de resistência*. Tese de doutorado em Literatura. Universidade Federal da Paraíba, 1996.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando @ cultura*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- TODOROV, Tzevan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Recebido em: 18 de julho de 2013.

Aceito em: 30 de setembro de 2013.

A VOZ HÍBRIDA DE GLORIA ANZALDÚA: DO MARGINAL À NOVA MESTIÇA CHICANA

Ana Cristina dos Santos¹

Resumo: Este trabalho discute a constante reformulação e negociação identitária que aflora dos sujeitos femininos emergentes dos entre-lugares na literatura escrita por mulheres, especificamente as chicanas, tendo como base o livro *Boderlands/La frontera — The new mestiza* (1987), da escritora chicana Gloria Anzaldúa. O texto de Anzaldúa propõe, através de questões que ultrapassam as noções de gênero e aliam-se às questões de raça, etnia, orientação sexual e classe social, uma nova identidade para o sujeito feminino marginalizado que nasceu e viveu no espaço móvel, polifônico e híbrido da fronteira México-Estados Unidos.

Palavras-Chave: Literatura chicana, Escrita feminina, Hibridismo cultural, Identidade, Gloria Anzaldúa.

Resumen: Este trabajo discute la constante reformulación y negociación de la identidad que aflora de los sujetos femeninos emergentes de los entre-lugares en la literatura escrita por mujeres, específicamente las chicanas, teniendo como base el libro *Boderlands/La frontera — The new mestiza* (1987), de la escritora chicana Gloria Anzaldúa. El texto de Anzaldúa propone, a través de cuestiones que ultrapasan las nociones de género y se alían a las cuestiones de raza, etnia, orientación sexual y clase social, una nueva identidad para el sujeto femenino marginalizado que nació y vivió en el espacio móvil, polifónico e híbrido de la frontera México-Estados Unidos.

Palabras-Clave: Literatura chicana, Escrita feminina, Hibridismo cultural, Identidad, Gloria Anzaldúa.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) e do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Endereço eletrônico: anacriss@terra.com.br.

Because I, a *mestiza*,
continually walk out o fone culture
and into another,
Because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
Simultáneamente.
(ANZALDÚA, Gloria, 2007, p. 99).

INTRODUÇÃO

A partir dos anos 60 do século XX, como consequência da expansão imperial e da homogeneização social, basicamente no eixo euro-norte-americano, começaram a aparecer vozes dissonantes do pensamento hegemônico. Essas vozes, marginalizadas pelo poder não só em relação a sua posição na divisão social do trabalho e no gozo dos seus direitos, mas também aos seus valores culturais, reivindicavam as características que distinguiram suas subjetividades dentro do território em que habitavam. Denunciavam o caráter ontológico do discurso identitário homogeneizante e mostravam a falência das verdades absolutas: essas eram construções discursivas que serviam a interesses culturais predeterminados e, por conseguinte, eram passíveis de desconstrução e de reconstrução.

Entre as vozes periféricas, a feminina foi a primeira a romper com o poder dominante. Ao revelar a utilização de um discurso que não lhe representava e a necessidade de analisar as personagens femininas sob a sua própria visão. Com isso, rejeitaram a identidade feminina construída, já que representavam uma voz proveniente do discurso masculino ou do *mainstream* feminino. A partir dessa conscientização, o discurso periférico feminino rompeu com o discurso construído sob a visão do Outro, para construir, através das suas experiências, uma nova subjetividade para o sujeito que nasceu e viveu nas margens.

Desde 1980, as escritoras chicanas² nos Estados Unidos inserem-se nessas discussões. É nessa época que se consolida a literatura chicana e, especificamente, a de autoria feminina. Os textos aparecem como uma forma de legitimização da identidade racial e cultural da mulher

² Chicano(a) é o(a) cidadão(ã) dos Estados Unidos pertencente à minoria de origem mexicana ali existente, oriundos de várias gerações dos antepassados, que foram obrigados a aceitar a cidadania americana quando as suas terras foram conquistadas durante a expansão nacional do EUA no século XIX (SKAR, 2001, p. 9-10).

mestiça e chicana. Para tanto, problematizam as relações assimétricas entre os gêneros, as relações de poder entre as culturas do *mainstream* e as de fronteira e a contínua negociação da identidade híbrida e fragmentária do sujeito em constante movimento que vive na fronteira México-Estados Unidos. Também enfatizam as diferenças étnicas, raciais, sexuais e classistas que as diferenciam das mulheres anglo-europeias e não aceitam que elas falem em seu nome, sem distingui-las como um grupo particular.

Nesse artigo, nosso interesse é justamente discutir a reformulação e negociação identitária presente nos sujeitos femininos emergentes dos entre-lugares na literatura escrita por mulheres, especificamente na literatura chicana. Para ilustrar a discussão proposta, utilizamos o livro *Boderlands/La frontera — The new mestiza*, publicado em 1987, pela escritora chicana Gloria Anzaldúa. Nele, a autora faz uma revisão da história de sua comunidade, vista de uma perspectiva feminina e homossexual. As reflexões apresentadas por ela na obra contribuem para desarticular as categorias conceituais e organizacionais de gênero, orientação sexual, etnia, raça e nacionalidade presentes em qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. Ao mesmo tempo em que o texto desconstrói essas categorias, ele favorece a elaboração de novas estratégias de subjetividades que reconstróem novos signos de identidade para o sujeito feminino das zonas fronteiriças.

Em *Boderlands/La frontera*, Anzaldúa enfoca o surgimento de uma nova subjetividade que não é branca, nem índia, nem hispânica, mas mestiça, nascida em um contexto cultural e social específico, o “entre lugar” da cultura chicana: a fronteira entre o México e os Estados Unidos. Através da ressignificação dos conceitos relacionados às questões de gênero, etnia e orientação sexual disseminados pelo poder hegemônico, Anzaldúa cria um discurso que aponta para a legitimização da voz triplamente diferente — mulher, mestiça e lésbica: “Nos anos oitenta, já tinha outra maneira de nomear-me. Não era mais chicana, também era mulher de cor, feminista, e também lésbica — *queer* [...]”³ (JOYSMITH, 2004, p. 222-3).

Seu texto engloba, sob os paradigmas da contemporaneidade, tanto as fronteiras físicas quanto as invisíveis que controlam o sujeito na sociedade para diluir os limites referenciais de centro e periferia, local e global, puro e impuro, colonizado e colonizador. Cria um espaço

³ Tradução livre da autora do trabalho.

intersticial, expandido e ex-cêntrico de aquisição de poder que invalida quaisquer formas de repressão imposta pelo discurso hegemônico. Ao mesmo tempo, explora as ambivalências de sua mestiçagem produzida séculos antes pela conquista espanhola e lembrada a cada instante como elemento de inferioridade pelas culturas dominantes e ao examinar sentido de “mestiça”, acaba também por mergulhar mais fundo no próprio significado da noção de fronteira.

Se o seu desejo é eliminar as fronteiras que delimitam o espaço e a subjetividade chicana, então, nada mais coerente que sua narrativa também perca as limitações de gênero impostas pelo discurso canônico. Cria em *Boderlands/La frontera* um texto híbrido que reúne ensaios, teoria literária, conto, poemas, lendas, tradições, autobiografia e testemunho. Com a negação dos limites impostos pela ideologia dominante, a autora desafia os padrões impostos à identidade indiferenciada dos chicanos como o “Outro”, inferior à identidade pura e hegemônica dos estadunidenses e dos mexicanos, especificamente da mulher subalterna, a mestiça chicana, que opta por uma terceira opção sexual. Essa atitude cria uma obra capaz de “[...] articular, (re)nomear, traçar mapas não cartografados; além de forjar um espaço a partir do qual e de onde as mulheres de cor possam se autoinventar em uma nação que as mantém às margens de questões sociopolíticas, econômicas, raciais/étnicas e literárias” (JOYSMITH, 2004, p. 220).

Porém, antes de iniciar a análise da obra de Anzaldúa, é essencial abordar a relação entre a escrita feminina e as questões de gênero, poder e recontextualização de uma nova subjetividade para compreender os mecanismos utilizados por Anzaldúa para desconstruir a identidade hegemônica da mestiça chicana e reconstruir uma identidade diferente e legitimadora para essa mulher. Abordar tal relação é necessário porque a escrita chicana de Anzaldúa tem como pilar central a construção de uma nova subjetividade que encara o seu espaço tanto pela ótica da alteridade de gênero — a oposição masculino/feminino; quanto pela alteridade feminina — mulher branca x de cor.

1 MULHER E PODER: UMA RELAÇÃO CONSTRUÍDA

O advento dos discursos feministas aconteceu na década de setenta do século passado, em meio a contestações políticas e sociais mais amplas ocorridas em diversas sociedades ocidentais. Esses discursos, baseados em discursos desconstrutivistas, consideravam fundamental

a revisão dos códigos culturais e sociais nos quais as sociedades ocidentais se organizavam. Tinham como objetivo expor que as diferenças entre os sexos masculino e feminino eram oriundas de uma construção cultural: o papel ocupado pela mulher na sociedade e a sua não valorização eram produtos da construção do olhar masculino sobre elas. Para defender essa tese, a crítica feminista recorreu aos estudos de gênero com a finalidade de revisar e desconstruir conceitos seculares considerados indiscutíveis, tais como poder, hierarquia, submissão e os próprios termos feminino e masculino, como nos esclarece Bila Sorj (1992, p. 15-6):

Diferente do sexo, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações. E, segundo, envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da vida social.

Através da teoria de gênero, a crítica feminina pôde compreender que os esquemas representacionais e a subjugação a que foi imposta a mulher durante séculos possuíam uma relação intrínseca com a noção do poder. O *mainstream* masculino que estava no centro possuía e controlava o poder (em todas as suas esferas) e tinha o direito de representar (segundo o seu próprio “olhar”) os “outros” que estavam à margem desse poder. Ao fazer essa inter-relação, a crítica feminina percebeu que as representações femininas impostas por determinadas épocas eram disseminadas por práticas culturais e discursivas e estavam relacionadas às pressões políticas, econômicas e sociais que transmitiam atitudes, qualidades e identidades como inerentes à natureza de homens e mulheres. Dessa forma, a discussão teórica sobre gênero enfatizou ideias que, enraizadas durante séculos, tomavam por natural o que era produto cultural: uma relação hierárquica na qual o masculino se projetava como princípio superior e, assim dominante, frente ao feminino. O paralelismo entre a noção de gênero e identidade tornou-se, então, tema capital no processo de autoconhecimento das sociedades modernas, como afirma Mary Louise Pratt (apud CORBATA, 2002, p. 14):

O debate sobre o gênero discutido por homens e mulheres, através do espectro ideológico e social, e através de toda a história da América Latina, deveria ter um lugar central na história intelectual do continente, o mesmo sobre o debate sobre a identidade. Deveria ser reconhecido como central no processo de autocriação e de autocompreensão da sociedade⁴.

⁴ Tradução livre da autora do trabalho.

A discussão ressaltou como a cultura hegemônica patriarcal se apropriou das diferenças existentes entre os gêneros para manter o *status quo* e justificar as desigualdades e a posição de subordinação ocupada pelas mulheres em diferentes situações e culturas. Essa comprovação fez emergir as relações de poder e dominação da cultura falocêntrica, delimitando uma fronteira entre o universo social feminino e o masculino que promoviam o feminino à submissão social e o seu afastamento do mundo público, como se as mulheres não pudessem participar desse universo de poder. Marcava-se, assim, o mundo privado, o da subjugação, como feminino e o público, o do poder, como masculino. Essa diferença corroborou durante décadas para a ideologia patriarcal de segregação das mulheres das posições de autoridade na sociedade.

Contudo, segundo Chanter (2011, p. 16), os estudos de gênero não foram importantes somente porque lutaram contra o sexismo imperante nas sociedades. Para ela, esses debates ressaltaram que o feminino foi uma luta focada também no racismo, no classismo e no heterossexismo. Assim, a partir de 1980, ao incorporar o estudo das relações de gênero ao contexto social, a diferença deslocou-se do plano de uma dicotomia apenas de gênero (a distinção entre masculino e feminino)⁵, para a incorporação dos estudos culturais e etnográficos. Iniciou-se, assim, o questionamento do termo “feminino” a partir das diferenças existentes também entre as mulheres e no interior das mulheres. Esses estudos afirmavam que não se podia categorizar o feminino sem focar a “diferença na diferença”; ou seja, as várias camadas de subordinação existentes no feminino e não reduzidas unicamente à questão de gênero, mas que englobavam também um falso universalismo do termo, cujos privilégios condiziam somente com uma ideologia feminista branca, urbana, de classe média e heterossexual:

A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos (ANZALDÚA, 2000, p. 229)

A partir da incorporação da noção de diferença “entre” as próprias mulheres, Butler (2010, p. 18) destaca que o sujeito feminino não pode ser compreendido em termos estáveis e permanentes. Para ela, a discussão revelou a existência de uma heterogeneidade e fez com que

⁵ Segundo Teresa Ebert (1999, p. 217), “A organização de oposições binárias é hierárquica e patriarcal (falocêntrica)”. Tradução livre da autora do trabalho.

fosse impossível utilizar o termo “mulher” sem adjetivá-lo: mulher branca, negra, latina, homossexual etc. Desse modo, a definição e o emprego do termo “feminino” ultrapassaram as questões de gênero e aliaram-se às demais questões de identidades discursivamente constituídas (etnia, raça, sexo), requerendo uma redefinição do modelo do discurso teórico básico da ideologia feminina em relação aos privilégios de uma identidade sobre a outra. A partir de então, foi necessário que o discurso universalista feminino começasse a ouvir as diversas vozes femininas marginalizadas em seus discursos homogeneizantes. Foi necessário que o feminino se deslocasse também do centro e pensasse em si mesmo também a partir das margens.

Essa reflexão ressaltou que o sujeito feminino também se dividia em sujeito do centro de poder e sujeito das margens. Enquanto mulher dividia as mesmas condições históricas de opressão e marginalização inerentes ao gênero, mas divergia enquanto situações particulares e fatores culturais, tais como nacionalidade, religião, língua, tradições, modos de vidas, concepções de mundo e níveis de opressão. A identidade feminina passou a ser construída não apenas na oposição binária feminino/masculino, mas também através das diferenças existentes entre as relações de poder articuladas por etnia, sexualidade, classe, nacionalidade, linguagem e religiosidade. Assim, ampliaram-se os estudos sobre a questão identitária feminina. Tornou-se necessário saber de que maneira se constituía o sujeito que sofria relações de poder e aquele que exercia essas relações, não só em relação à oposição feminino x masculino, mas também em oposição feminino x feminino. Desse modo, o foco da discussão teórica se voltou também para toda e qualquer relação de poder que estabelecia fatores de identidade, tanto pessoal quanto coletiva. Com isso, relacionou-se a condição feminina às condições de opressão de todo e qualquer sujeito submetido à dominação e à marginalização social.

Por esse motivo, a crítica feminista associou a discussão sobre opressão feminina às práticas discursivas, conscientizando-se de que o conceito de identidade que definia o sujeito “mulher” era também uma construção linguística e contextualizada historicamente e, portanto, passível de questionamento. Essa crítica identificou a linguagem o principal instrumento utilizado pelo poder falocêntrico para viabilizar as relações de poder, já que ela é reguladora da função do sujeito nas sociedades. Para Velasco Marín (2007, p. 551 et seq.), a linguagem sempre foi utilizada como instrumento de dominação e opressão pela cultura hegemônica. Segundo a teórica, houve a necessidade de os grupos minoritários mostrarem a arbitrariedade

da linguagem como mecanismo de força, capaz de estruturar o olhar do Outro através de um “imaginário branco”, para que se revelasse a opressão a que esses grupos eram submetidos.

Acrescenta que o feminino, com o intuito de construir uma identidade própria, desvelou a máscara da linguagem *neutra* que lhes impunham uma identidade *outra* ao relacionar a escrita com o conhecimento e o poder e mostrou a necessidade da subversão dos sistemas masculinos entendidos como perspectiva universal de representação. Dessa forma, a questão da construção identitária ultrapassa a oposição binária de categorias (como o feminino e o masculino, brancos e negros) ao questionar um sistema de valores instituído pelos grupos detentores do poder, legitimador de um discurso dominante e narcisista que não reconhece a diferença.

Essa constatação levou às minorias de poder — entre elas as mulheres negras, as indígenas, as pobres e as homossexuais — a encontrarem um modo de se fazerem visíveis, de erguerem as suas vozes para saírem da marginalização imposta pela hegemonia dominante branca e de classe média, de clamarem por suas identidades e, assim, obterem o reconhecimento sociocultural de suas diferenças. Sob essa ótica, compreende-se a necessidade atual de cada grupo minoritário construir uma identidade própria, pois como afirmam Figueiredo e Noronha (2005, p. 191):

[...] uma identidade não é elaborada isoladamente, mas antes negociada pelo indivíduo durante toda a vida, se depreende daí a importância do reconhecimento nessa construção. Entende-se, desse modo, porque a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que não *são reconhecidos por seus interlocutores*. (Grifo nosso).

2 DUPLA MARGINALIZAÇÃO

Discutir o problema do feminismo na cultura hispânica obriga, além de reconhecer o papel histórico desempenhado pelas sociedades patriarcais (brancas ou não) sobre a população em geral e as mulheres em particular, a analisar também as questões relacionadas às discriminações potencializadas em termos de etnia e cultura. A exclusão e invisibilidade dos grupos minoritários não dependem apenas do fato de pertencerem a este ou aquele gênero, mas fundamentalmente de pertencerem a esta ou aquela etnia.

Na medida em que a marca da etnicidade foi construída pelas diferenças impostas pelos conquistadores (o colonizador branco e europeu rejeitou o que não era espelho) e que nela

subjaz a noção de poder, não é de surpreender que as escritoras latino-americanas, pertencentes aos subgrupos étnicos, sejam as que exploram de modo mais consistente a noção de hibridiz/mestiçagem étnica. Suas obras enfatizam essa dupla colonização: sujeito mulher e mestiço, portanto, marginalizado. Temas inseparáveis do universo social em que vivem. Por isso, muitas das autoras se engajam nas questões político-sociais, unindo discurso literário e militância política em seu próprio país ou fora dele. O objetivo é revelar que os elementos geradores de choques sociais, étnicos, sexuais são construtos sociais e como tais, podem e devem ser denunciados e reconstruídos para subverter a ordem estabelecida pelos centros hegemônicos de poder.

Ao fazerem isso, as escritoras da região apontam para a compreensão das fontes de suas pertencas múltiplas, a necessidade de nomeá-las, de articular suas raízes e explicar o processo de transculturação que abarca todo o hemisfério. Assim, contribuem para revisar a história e questionar a opressão imposta pela cultura dominante. Esse processo de redescobrimto e conscientização revela que a identidade feminina desses grupos minoritários se revisa e se reconstrói nas fronteiras entre o hegemônico e o mestiço, no encontro e fusão das heranças pré-hispânicas, negra e branca, nas memórias esquecidas que contribuem para a transformação e a construção dos entre-lugares das heterogeneidades culturais e sociais que marcam a região. Esse processo de conscientização de uma subjetividade outra expõe uma identidade mestiça que não é nem branca, nem negra, nem índia, mas que se constrói nos seus interstícios.

Desse modo, a identidade mestiça se relaciona não só com as questões raciais e étnicas advindas dos processos de colonização da América Hispânica, mas também com os encontros resultantes dos espaços favoráveis ao entrecruzamento de culturas: as zonas fronteiriças, principalmente a fronteira México-Estados Unidos. Lugar de deslocamento constante, esse espaço móvel, polifônico, feito de incessantes travessias tanto internas quanto externas é para Burke (2010, p. 73) “[...] não apenas locais de encontro, mas também sobreposições ou interseções entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo, diferente”. Esse “algo novo” designado por Burke é a fusão de elementos culturais que “atravessam” o sujeito da fronteira e leva ao nascimento de uma etnicidade híbrida que nasce e vive nesse espaço intersticial: o chicano.

Para Torres (2001, p. 29) a fronteira “é a grande metáfora para o lugar ocupado pelo(a) chicano(a), mesmo quando ele não reside nos cerca de 4.200km que os EUA compartilham com o México”. Ela é o lugar de enunciação de *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (2007), de Anzaldúa. É nesse espaço transculturador que a autora explora, revisa e redefine as fronteiras externas e internas do sujeito feminino mestiço, rejeitando o lugar marginalizado que a cultura hegemônica lhe destinou.

3 IDENTIDADE FRONTEIRIÇA CONTRA-HEGEMÔNICA: A NOVA MESTIÇA

A obra de Anzaldúa propõe uma reflexão sobre os hibridismos resultantes dos diversos processos históricos culturais da região de fronteira entre o México e os Estados Unidos e as relações identitárias de uma nova raça — a mestiça — que se constroem e se reconstroem nesse espaço polifônico:

Nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores, *a mestiça* enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior. Como todas as pessoas, percebemos a versão da realidade que nossa cultura comunica. Como outros/as que vivem em mais de uma cultura, recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural⁶ (ANZALDÚA, 2007, p. 100. Grifo da autora).

O enunciador entrecruza a questão da mestiçagem racial e cultural com a do feminino, abordando as principais formas de subjugação da cultura branca dominante (seja ela mexicana ou estadunidense, masculina ou feminina) sob a cultura chicana periférica. Com isso, relaciona a questão do gênero com a da raça, etnia e orientação sexual:

Comecei a pensar: Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra. Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade (ANZALDÚA apud COSTA; ÁVILA, 2005, p. 692).

⁶ Todas as traduções em português do texto de Anzaldúa utilizado são traduções livres da autora do trabalho. O texto em itálico encontra-se no original em língua espanhola e o sem itálico em língua inglesa.

A partir desse questionamento, a autora desconstrói as representações tradicionais forjadas pela cultura hegemônica anglo-americana e mexicana para autorrepresentar o sujeito feminino chicano, segundo o próprio “olhar” de uma mulher chicana. Seu objetivo é fortalecer a identidade mestiça que aflora da fusão de sua própria cultura, a mexicana, com a do dominador. Identidade marginalizada pelo poder dominante e, portanto, excluída das relações de poder. Sua estratégia inclui a resignificação do vocábulo mestiço e de uma contraetnia, a mestiça. Etnia não existente na classificação racial estadunidense⁷ e menosprezada na cultura mexicana, cuja origem possui uma referência pejorativa, uma vez que os conquistadores espanhóis (e também os portugueses), com a ideologia da pureza do sangue, consideravam o termo como sinônimo de bastardo.

Nesse sentido, a voz narrativa, a través de uma linguagem híbrida que mistura o inglês, o espanhol, o *spanglish* e o nahuatl⁸, busca uma etnia singular e diferenciadora dentro da cultura dominante que a vê como a “outra”. Essa busca étnica, segundo Hall (2005, p. 86) é necessária para essa nova identidade não ser tratada como “a mesma coisa”, ou seja, idêntica às outras identidades que se contrastam com a hegemônica. A narradora não pretende que essa etnia mestiça seja comparada à latina ou à hispânica, mas que seja vista pelo poder hegemônica como uma identidade com características próprias. Desse modo, o objetivo de Anzaldúa ao construir essa identidade singular é fazer que a cultura branca dominante a diferencie das outras identidades latino-americanas que circulam pelo espaço estadunidense.

No processo de construção identitária feminina mestiça, Anzaldúa parte da história dos chicanos em geral, de sua identidade híbrida para, então, particularizar a condição de opressão da mulher chicana. Como fato histórico, ressalta a hibridez intrínseca do povo chicano oriunda da falta de pertencimento desse grupo social. Eles foram considerados estrangeiros em suas próprias terras, quando os Estados Unidos se apropriaram do território ao norte do México, por conta da assinatura do Tratado Guadalupe-Hidalgo, em 1848. Acrescenta que o Tratado não dividiu somente as terras, mas criou, a partir da divisão, dois polos dicotômicos carregados de valores difundidos pelo poder branco e hegemônico, nos quais o polo positivo era o

⁷ A classificação racial dos Estados Unidos só engloba o eixo preto/branco (cf. TORRES, 2001, p. 46).

⁸ Língua falada pelos indígenas astecas na época do descobrimento do México. O idioma continua a ser utilizado até os dias de hoje na cultura mexicana.

estadunidense, branco e de classe média e o negativo era o mexicano, pele de cor (moreno) e pobre. Entre esses dois polos, surgiu uma minoria étnica, os chicanos, que foi excluída e/ou subjugada tanto pela cultura dominante anglo-americana, quanto pela mexicana periférica:

No mundo gringo, o chicano sofre de uma humildade e de uma autonegação excessivas, vergonha de si e autodepreciação. Entre os latinos, ele sofre de uma sensação de inadequação linguística e seu consequente desconforto; com os índios americanos, ele sofre de uma amnésia racial que ignora nosso sangue comum, e de culpa, porque a sua parte espanhola tomou suas terras e os oprimiu. Ele tem uma *hubris* compensatória excessiva quando está entre os mexicanos do outro lado. Encontra um sentimento profundo de vergonha racial (ANZALDÚA, 2007, p. 105. Grifo da autora)

O fato de a cultura chicana não pertencer a nenhum dos dois países, de existir “flutuando” entre os dois polos culturais, em um processo de hibridez múltipla, faz dessa minoria, duplamente desterritorializada, um grupo em constante deslocamento entre as fronteiras, em busca de uma terceira margem, de um espaço seu, no qual enraíza a identidade construída. Anzaldúa utiliza o termo nahuatl *nepantlismo* para referir-se a esse entre-lugar próprio da cultura chicana. Esse espaço cultural próprio do chicano demanda outras formas de conhecer e sentir a realidade inerente a sua própria etnia. Desse modo, em um movimento contínuo de des-contextualização e re-contextualização cultural, o sujeito chicano retira elementos das culturas com as quais tem contato e modifica-os para encaixá-los na nova cultura que se forma nesse entre-lugar:

Em um estado constante de *nepantlismo* mental, uma palavra asteca que significa partido ao meio, a *mestiça* é um produto da transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro. Ser tricultural, monolíngue, bilíngue, ou multilíngue, falando um *patois*, e em um estado de transição constante, a *mestiça* se depara com o dilema das raças híbridas: a que coletividade pertence a filha de uma mãe de pele escura? (ANZALDÚA, 2007, p. 100. Grifo da autora).

No processo de re-contextualização, a nova mestiça de Anzaldúa percebe que a subjugação feminina ocorre pela perpetuação e valorização dos modelos culturais impostos pela cultura falocêntrica. Modelos que incitam a mulher à obediência masculina, à pureza, à docilidade e à submissão tal como prediz a religião católica na figura da Virgem Maria (ou a Virgem de Guadalupe, no México). Modelo cultural que, seguindo o padrão mexicano, encoraja os homens a baterem nas mulheres se elas forem desobedientes ou rebeldes; se não desempenharem bem as tarefas domésticas, se não servirem bem aos maridos e filhos ou então, discrimina-as por não se manterem virgens até o casamento. Quaisquer desvios a essas normas e a mulher pode ser publicamente envergonhada, insultada ou até excluída da comunidade.

Para que o sujeito feminino chicano liberte-se desses grilhões patriarcais que moldam o seu comportamento, Anzaldúa propõe que a mestiça se desprenda dos códigos culturais que lhe foram ensinados desde criança e dos valores impregnados nele — seu legado histórico patriarcal — e reconfigure o passado, de maneira a não compactuar com os códigos culturais masculinos que diminuem o papel da chicana na sociedade. Para tanto reafirma sua herança pré-colombiana e ressignifica a figura mítica de A Chorona (La Llorona) presente nessa cultura e que se opõe à figura da Virgem de Guadalupe:

A Chorona para mim [é] uma das figuras mais importantes da minha vida; mas não A Chorona tradicional, mas uma que eu revisei [...] e no lugar de ser uma mãe sofredora e passiva, surge a figura de uma mulher que tem voz e que levanta sua voz aos céus, e que tem boca e essa boca é sua, e que é uma mulher que nunca foi boa, porque o patriarcado quer as mulheres boas, decentes que cuidando do marido e dos filhos, então aqui surge A Chorona, má porque matou os seus filhos. Não é boa mãe, boa amante, boa esposa⁹ (JOYSMITH, 2004, p. 227).

Para renovar esse passado, há a necessidade de reescrever um novo paradigma cultural no presente que adote características tanto da cultura opressora quanto da cultura oprimida e forme uma terceira cultura, na qual será capaz de aflorar a nova consciência mestiça, mesmo que essa não esteja de acordo com os padrões esperados pela sociedade hegemônica. Entretanto, se a situação das mulheres mestiças é complicada, Anzaldúa ressalta que a situação das mestiças lésbicas (como ela própria) — as *queers* — é ainda mais problemática. Elas representam a terceira margem; ou seja, uma escolha aquém da organização de oposições binárias de gênero existente na sociedade falocêntrica. A voz diferente da lésbica, a “outra” mesmo dentro do feminino, incomoda tanto o poder hegemônico patriarcal quanto o feminino, porque se expressa a partir da periferia do poder e representa outra possibilidade de vir a ser. Por isso, ela é discriminada em sua própria cultura. Essa atitude discriminatória para a autora baseia-se no medo: a mestiça lésbica é vista como uma ameaça, porque questiona os pilares da ordem patriarcal, e desafia os padrões sexuais da sociedade e da cultura hegemônica:

*Assombra pensar que ficamos nesse poço escuro onde o mundo confina as lésbicas. Assombra pensar que fechamos, como feministas e lésbicas, nossos corações aos homens, aos nossos irmãos — os homossexuais — sem herança e marginais como nós. Por serem os/as maiores cruzadores/as de fronteiras, os/as homossexuais têm laços fortes com os *queer* brancos, negros, asiáticos, ameríndios, latinos, e com os *queers* na Itália, na Austrália, e no resto do planeta. (ANZALDÚA, 2007, p. 106. Grifo da autora).*

⁹ Tradução livre da autora do trabalho.

Para Anzaldúa, a mestiça deve construir sua nova consciência sob essas diferenças. Uma consciência que englobe, tal qual o seu lugar de enunciação — a fronteira, os diversos elementos díspares que formam a sua identidade. Elementos que se imbricam para formar uma identidade porosa, flexível, mutável e maleável, sem limitações fixas. Uma identidade fronteira contra-hegemônica abarcadora capaz de incluir ao invés de excluir e que compreenda os opostos existentes nas margens das duas culturas com as quais convive. Identidade capaz de atravessar as fronteiras na trajetória de um espaço híbrido, em busca da terceira margem. Sem medo de chegar a um território completamente novo. Consciente de que através da aceitação das diferenças, a mulher mestiça e *queer* se completa e existe como gênero, etnia, raça e opção sexual. Trata-se, afinal, do reconhecimento dos entre-lugares como parte do caleidoscópico que forma a identidade do sujeito contemporâneo.

4 UM NOVO ESPAÇO

A construção da identidade fronteira contra-hegemônica da mestiça perpassa pela construção de uma linguagem marcada pela classe e pela etnia. Uma linguagem própria dos chicanos que desconstrua as práticas discursivas oriundas da cultura hegemônica:

Quando os mexicano-americanos querem definir o que é a cultura chicana, da diferença da mexicana, a linguagem tem muito que ver: o “Tex-mex”, “spanglish”, chicano, assim como a cultura popular, porque o que vemos, o que vemos na televisão, no cinema, nos lugares onde nos divertimos, são mundos nos quais se misturam o mexicano e o americano, a cultura dominante¹⁰ (JOYSMITH, 2004, p. 223).

Em *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa problematiza as relações de poder inerentes às práticas discursivas em situações de opressão social e entrecruzamento de culturas e mostra como elas são capazes de construir uma subjetividade para o sujeito subalterno. A problematização do discurso como representação do poder está presente em toda a obra através do uso concomitante do inglês, do espanhol e do *spanglish*. Os jogos de poder construídos pela autora ficam evidentes no uso do itálico para os termos em espanhol e em *spanglish*, revelando que não pertencem à língua utilizada pela cultura hegemônica.

¹⁰ Tradução livre da autora do trabalho.

Em uma linguagem em forma de testemunho pessoal, a autora apresenta exemplos de como a cultura hegemônica, tanto a estadunidense quanto a mexicana, tentou (mas não conseguiu) domar a sua maneira de usar a língua própria da fronteira: o *spanglish*. Também aborda como a representação do feminino e especificamente da chicana por esse discurso hegemônico masculino encobre e/ou apaga a verdadeira identidade da mestiça que aflora na fronteira México-Estados Unidos. Seu texto desvela a linguagem como centro e local para os jogos de poder da cultura hegemônica, nos quais intervêm a história, a política, a nacionalidade e a subjetividade. Por isso, a linguagem ocupa um lugar preponderante na reconfiguração da nova identidade do sujeito mestiço da fronteira, que não só deseja transcender os limites étnicos, mas também eliminar as desigualdades de poder que estão presentes nas práticas discursivas:

A primeira vez que ouvi duas mulheres, uma porto-riquenha e uma cubana, dizerem a palavra “*nosotras*”, fiquei chocada. Eu nem sabia que essa palavra existia. Chicanas usam “*nosotros*” sejam machos ou fêmeas. Somos privadas do nosso feminino pelo plural masculino. A linguagem é um discurso masculino (ANZALDÚA, 2007, p. 76. Grifo da autora).

A força dessas questões é corroborada pela necessidade de uma língua identificadora da etnia que nasce e vive nesse espaço híbrido. Em uma sociedade de desigualdades persistentes, na qual o conhecimento não pode mais ser conceituado em termos neutros, mas como inerentemente imbricados em relações de poder, a identidade de um povo se dá pela língua. Então, a consciência chicana perpassa também pela construção de um idioma que a identifique. A língua se torna para o chicano um disputado terreno de formação de identidade:

O espanhol chicano surgiu da necessidade de os chicanos se identificarem como um povo distinto. Nós precisávamos de uma língua com a qual pudéssemos nos comunicar uns com os outros, uma língua secreta. Para alguns de nós, a língua é uma terra natal mais próxima do que o sudoeste — pois muitos chicanos vivem hoje no meio-oeste e no leste (ANZALDÚA, 2007, p. 77).

Se a língua é uma das formas de constituição da nacionalidade, então o uso de uma língua própria diferencia os chicanos das demais etnias hispânicas existentes nos Estados Unidos. É uma maneira de não ser unificado pela cultura branca hegemônica — a anglo-americana — que utiliza as práticas discursivas para fazer prevalecer a sua vontade e moldar, segundo os seus próprios padrões, o sujeito chicano ou inclusive, emudecê-lo. A narrativa evidencia que o apoderamento da linguagem dos grupos minoritários — nesse caso os chicanos — é uma das maneiras utilizadas pelo poder hegemônico para subjugar e silenciar os oprimidos: “Ataques à forma de expressão de alguém com o intento de censurar são violações

à Primeira Emenda. *O Gringo com cara de inocente nos arrancou a língua*. Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepidas” (ANZALDÚA, 2007, p. 76. Grifo da autora).

Contudo, tal questionamento não perpassa somente pelo discurso do opressor branco. A crítica de Anzaldúa se estende ao mexicano que também oprime a cultura chicana e utiliza os mesmos mecanismos de poder do opressor branco para “unificar” a língua e eliminar, dessa forma, a voz diferente: “Mesmo nossa própria gente, outros falantes do espanhol *querem colocar cadeados em nossas bocas*. Eles nos conteriam com seu montão de regras de academia” (ANZALDÚA, 2007, p. 76. Grifo da autora).

Sob essa perspectiva, a enunciativa rejeita tanto o idioma espanhol (que simboliza a imposição machista mexicana à cultura chicana) quanto o idioma inglês (imposto ao(à) chicano(a) através da escolarização) e defende a adoção, pela nova mestiça, de um idioma que a autorrepresente, o Tex-Mex¹¹ ou *spanglish*: “*Tex-Mex*, ou Spanglish, é mais natural para mim. Eu posso mudar do inglês para o espanhol na mesma sentença ou na mesma palavra. Com minha irmã e meu irmão Nune e com contemporâneos chicanos *tejanos* eu falo *Tex-Mex*” (ANZALDÚA, 2007, p. 77. Grifo da autora). Não deseja uma língua imposta, incapaz de representar o seu universo, mas uma língua nascida no seio da cultura híbrida em que vive. Contudo, a voz enunciativa não relaciona apenas essas três línguas. Ela apresenta, de maneira hierarquizada, os outros idiomas falados pelos sujeitos fronteiriços. Entretanto, a hierarquização é feita segundo a importância que a língua tem dentro da cultura branca hegemônica:

Algumas das línguas que falamos são:

1. Inglês padrão
2. Inglês de trabalhadores com gírias
3. Espanhol padrão
4. Espanhol mexicano padrão
5. Dialeto espanhol norte-mexicano
6. Espanhol chicano (Texas, Novo México, Arizona e Califórnia têm variações regionais)
7. *Tex-Mex*
8. *Pachuco* (chamado *caló*) (ANZALDÚA, 2007, p. 33-4. Grifo da autora).

A partir dessa hierarquização, a enunciativa discute as relações de poder suscitadas pelo uso dessas línguas pelos sujeitos mestiços da fronteira. Apodera-se dos idiomas considera-

¹¹ *Tex-Mex*: expressão adjetiva para tratar de cultura, comida e variante linguística originadas no Texas, fronteira com o México.

dos “legítimos” pela cultura hegemônica e, portanto, circunscritos a um círculo de poder para, em seguida, recontextualizá-los conforme a sua preferência de uso e, novamente hierarquizá-los. Essa nova hierarquização reflete a sua identidade chicana e, por isso, não coincide com a feita pela cultura dominante. Propõe um novo paradigma de linguagem, mais conforme a sua consciência mestiça. O apoderar-se da linguagem híbrida, que transita no entre-lugar da fronteira, é para Anzaldúa uma arma poderosa, pois lhe permite reivindicar uma identidade mestiça, consciente de estar no entre-lugar, de não pertencer nem à cultura anglo-americana e tampouco à mexicana, mas à cultura híbrida que faz parte da fronteira.

Dessa forma, a dualidade linguística marcada no próprio título do livro, através do sinal gráfico da barra (/) se resolve ao refletir sobre a linguagem: seu espaço não é o mexicano e tampouco o estadunidense, é o da fronteira. Esse é o espaço próprio da mestiça. A identidade étnica resultante desse espaço se manifesta, efetivamente, na língua. A língua lhe permite reterritorializar-se. É sua pátria, seu local de residência. De ser “deslinguado”¹² e, portanto, des-territorializado, passa a sujeito com poder, pois possui uma língua própria capaz de representá-lo em um espaço definido. É necessário para ela ressaltar a existência de um idioma próprio, de uso do chicano para poder marcar a sua essência cultural. Desse modo, o sentimento nacionalista de orgulho de um lugar se desloca para a plena identificação da mestiça com a sua língua:

Assim, se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne — eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua. Até que eu possa aceitar como legítimas o espanhol chicano texano, o *Tex-Mex* e todas as outras línguas que falo, eu não posso aceitar a minha própria legitimidade. Até que eu esteja livre para escrever de maneira bilíngue e permutar idiomas sem ter sempre que traduzir, enquanto eu ainda tiver que falar inglês ou espanhol quando preferiria falar *Spanglish*, e enquanto eu tiver que me acomodar aos falantes de inglês ao invés deles se acomodarem a mim, minha língua será ilegítima. Eu não vou mais sentir vergonha de existir. Eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente — minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio (ANZALDÚA, 2007, p. 81. Grifo da autora).

¹² “*Deslinguadas. Somos os do espanhol deficiente*. Somos seu pesadelo linguístico, sua aberração linguística, sua *mestizagem* linguística, o sujeito da sua burla. Porque falamos com línguas de fogo nós somos culturalmente crucificados. Racialmente, culturalmente e linguisticamente *somos órfãos* — nós falamos uma língua órfã” (ANZALDÚA, 2007, p. 80. Grifo da autora).

CONCLUSÕES

Através da ressignificação dos elementos de sua cultura hispânica e pré-hispânica mesclados aos elementos da cultura dominante anglo-americana, da qual também faz parte, a autora mostra a existência de outra, a chicana. Uma cultura de fronteira, considerada inferior, marginal e exótica pela dominante, enredada nos pré-julgamentos e nos preconceitos enraizados pela visão do “outro” branco, de classe média, americano e/ou mexicano. Anzaldúa descreve essa cultura fronteira sem depreciar os elementos existentes nela. Sabe que rejeitar o hibridismo cultural e a miscigenação é rejeitar o seu próprio ser. Assim não hierarquiza as culturas ou as etnias necessárias para formar a subjetividade chicana, como o faz a cultura dominante que classifica as culturas nas oposições binárias: centrais/periféricas ou dominantes /marginalizadas.

Em seu texto, reconhece a importância da interação de todas as culturas existentes nesse espaço físico, sem menosprezá-las ou quitar-lhes a devida importância para a construção identitária do sujeito que vive em um constante ir-e-vir na fronteira. Sujeito que não está nem em um lugar nem em outro, mas no “entre-lugar”, no “não-lugar” em que as identidades são fragmentadas e estão em constante deslocamento por causa das múltiplas identidades — impostas ou escolhidas — provenientes das conquistas e dos contatos da cultura. Essas múltiplas identidades fazem do sujeito chicano um ser menosprezado pelo “outro” hegemônico, sem reflexo no espelho dessa outredade e, portanto, perdido em si mesmo.

Anzaldúa, sabedora dessa fragmentação, recolhe os estilhaços espalhados dessa subjetividade e os junta para formar uma nova noção de identidade e de história. Uma identidade que se orgulhe de ser o que é: mestiça. Entretanto, sua conquista vai além: resgata a identidade chicana, relacionando-a com a questão do gênero. A consciência mestiça articulada por Anzaldúa provém do feminismo e do desejo de superar as amarras da opressão. Não deseja recuperar somente a identidade mestiça, mas também a identidade do ser feminino, chicano e homossexual. Deseja que a mestiça tenha orgulho de sua identidade, sem sentir-se menosprezada em suas diferenças.

Contudo, é consciente de que as práticas discursivas organizam e representam a realidade e que a mestiça chicana encontra-se no centro dos jogos de poder oriundos dessas práticas. Por isso, para a autora, a questão da representação é vista como central na busca pelo poder

político e cultural da mestiça. É necessário que a mestiça se apodere da linguagem para ser capaz de representar a si mesma e a sua gente. Só assim será capaz de minorar ou até mesmo eliminar as construções discursivas do sujeito feminino chicano feitas pelo poder hegemônico.

Apoderar-se da linguagem significa incorporar o *spanglish* como o código linguístico que a representa no grupo social. A língua chicana utilizada pela mestiça não é incorreta, como afirma a cultura dominante, mas uma língua viva que representa o seu modo de ser, seus pensamentos, sentimentos; além de ajudar a desconstruir as relações de poder ordenadas pela linguagem da cultura hegemônica. Através dessa língua híbrida, de características chicana, mexicana e texana, a nova identidade mestiça e a consciência dessa nova identidade podem aflorar. Com o poder que lhe dá a posse de uma língua que o represente, sem os subterfúgios da linguagem do poder dominante, o sujeito feminino chicano que nasce na fronteira pode chegar a ser a nova mestiça desejada por Anzaldúa: sujeito consciente de sua hibridez, de sua mestiçagem, mas sem a vergonha de assumir essa identidade.

Assim, a consciência mestiça, pregoada pela autora em seu texto, surge como uma forma de abrir espaços para a compreensão das relações de sentidos que se reconstróem na heterogeneidade. Sua obra é um ponto de resistência cultural que parte do marginal à nova consciência mestiça, com o objetivo de valorizar a sua cultura e compreender os seres ex-cêntricos que escrevem sua memória histórica para se tornarem sujeitos com voz e poder dentro da sociedade. É a conscientização de que como mulher, chicana e homossexual fala do outro lugar da cultura, o marginal, mas ainda assim, é capaz de desconstruir as relações de poder tecidas sobre si pela cultura dominante.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera. The new mestiza*. 3. ed. Aunt Lute Books: San Francisco, Ca, 2007.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 1, p. 229-36, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. 4. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. 3. reimp. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2010.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chaves em filosofia*. Trad. Vinicius Figueira, Porto Alegre: Artmed, 2011.
- CORBATTA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Corregidor: Buenos Aires, 2002.
- COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, v. 13, n. 3, p. 691-703, set./dez. 2005.
- EBERT, Teresa. Femenismo y postmodernismo de la resistencia. Diferencia-dentro/Diferencia-entre. In: CARBONELL, Neus; TORRAS, Meri. (Comp. e bibliog.). *Feminismo literarios*. Madrid: Arcos Libros, 1999, p. 199-232.
- FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 189-205.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- JOYSMITH, Claire. Ya se me quitó la vergüenza y la cobardía. Una plática con Gloria Anzaldúa. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2004, p. 219-231.
- SKAR, Stacey Alba D. *Voces híbridas. La literatura de chicanas y latinas en Estados Unidos*. Santiago: RIL Editores, 2001.
- SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina, BRUSCHINI, Cristina (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 8-20.
- TORRES, Sônia. *Nosotros in USA. Literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- VELASCO MARÍN, María Adriana. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, Sara Beatriz (Ed.). *Mujeres que escriben en América Latina*. Peru: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), 2007, p. 551-62.

Recebido em: 29 de julho de 2013.

Aceito em: 30 de setembro de 2013.

LITERATURA E LOUCURA:

A INSERÇÃO DO HOSPÍCIO NO ESPAÇO LITERÁRIO COM MAURA LOPES CANÇADO

Márcia Moreira Custódio¹

Alex Fabiano Correia Jardim²

Resumo: Entre as obras produzidas por mulheres no início do século XX, *Hospício é deus* (1965), escrito por Maura Lopes Cançado, traz como diferencial em sua escrita os traços e a temática da loucura, uma vez que foi escrita dentro de um sanatório por uma escritora diagnosticada louca. Essa condição confere ao seu trabalho o caráter marginal. A proposta deste estudo é analisar a influência do contexto político e do momento cultural do início do século XX na inauguração dessa instigante escritora no espaço artístico-literário.

Palavras-Chave: Literatura e loucura, *Hospício é deus*, Momento cultural.

Abstract: Among the works produced by women in the early twentieth century, *Hospício é deus* (1965), written by Maura Lopes Cançado brings a differential in your writing traits and the theme of madness, since it was written in a sanatorium for a writer diagnosed crazy. This condition gives of her work a marginal character. The purpose of this study is to analyze the influence of the political and cultural moment of the early twentieth century in the opening of this exciting writer in literary-artistic space.

Keywords: Literature and madness, *Hospício é deus*, Cultural moment.

¹ Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros — UNIMONTES. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade. Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim. Endereço eletrônico: marciamcustodio@ibest.com.br.

² Doutor em Filosofia; Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários e do Departamento de Filosofia da UNIMONTES. Endereço eletrônico: alex.jardim38@hotmail.com.

Lançada em 1965 pela José Álvaro Editor, *Hospício é deus — diário I* pode ser compreendido como a obra que dá início à escrita de autoria feminina louca na literatura brasileira. Sua autora, Maura Lopes Cançado (1929-1993), é detentora de um histórico biográfico curioso. Natural de São Gonçalo do Abaeté, no Alto São Francisco, em Minas Gerais, é oriunda de família rica e tradicional por parte de pai, os Lopes Cançado, a quem descreve na obra como possuidora de “grande prestígio financeiro e político em nosso Estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as ‘boas’ famílias mineiras. Brrrrrrrrrr” (CANÇADO, 1991, p. 15), e dos Álvares da Silva, por parte de mãe, “família aristocrata, de sangue e espírito [...]” (CANÇADO, 1991, p. 15). Sua infância e juventude revelam-se longe dos padrões de conduta das meninas de sua época. Depois de um intervalo de sete anos, nasce Maura, a nona filha de Affonsina e José Lopes Cançado, cercada de mimos do pai e dos irmãos mais velhos, adquirindo, com isso, um espírito egoísta e excessivo. Sobre sua personalidade, ela mesma se descreve em seu diário como “uma criança excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha” (CANÇADO, 1991, p. 21). Aprendera a ler sozinha aos cinco anos de idade, casou-se aos catorze e aos 15 anos encontrava-se com um filho e um casamento desfeito diante de uma “sociedade burguesa, principalmente mineira” (CANÇADO, 1991, p. 26). Pelos céus de Patos de Minas, pilotava um Paulistinha CAP-4, avião que ganhara de presente da mãe. Aos 19 anos, morando em Belo Horizonte, pela primeira vez passa por uma internação em clínica psiquiátrica, iniciando, assim, uma série de passagens por sanatórios. Muda-se para o Rio de Janeiro onde, em meio a sucessivas crises depressivas, trabalha no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *SDJB*, como colaboradora, entre 1958 e 1961, publicando contos e poemas. Em uma dessas internações, no Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro (RJ), escreve *Hospício é deus*, obra que é um misto de memória e diário, onde faz relatos de seu passado e registra o dia-a-dia do hospício. Em 1968 lança *O sofredor do ver*, uma coletânea dos contos publicados no *SDJB* e no *Correio da Manhã*. Em 1972 é acusada de matar uma paciente, o que a leva por presídios e penitenciárias psiquiátricas. Em 1993 a escritora morre, vitimada por uma doença pulmonar.

A pretensão de iniciar este trabalho abordando a biografia de Maura deve-se ao fato de demonstrar que Maura, antes mesmo de se tornar conhecida como a escritora de *Hospício é*

deus, já era dona de uma personalidade excêntrica, bem à frente de seu tempo. De acordo com as pesquisas realizadas por Maria Luísa Scaramella (2010, p. 169),

[...] muitos familiares consideravam suas atitudes como excessivas e inadequadas [...]. A publicação de seu livro autobiográfico, como foi dito, foi considerada uma agressão ao nome Lopes Cançado, a ponto de ser atirado contra parede. A companhia de Maura não era bem vista pelas famílias mineiras, mesmo em de Belo Horizonte. O mesmo se dava no seio de sua família.

Sua postura polêmica, por ferirem os bons modos da moral burguesa, levou a família a impedir que outros membros da família fossem estudar o ginásio em Belo Horizonte, como de costume. Como escritora, com efeito, verificam-se também algumas excêntricas, na medida em que, somando-se à sua condição de louca, a escrita *Hospício é deus* acontece no interior de um sanatório — ambiente violento de degenerescência —, o gênero da obra hibridamente constituído com expressiva autonomia na criação delinea-se em autoficção, bem como a maneira como acontece a sua receptividade no ambiente literário. Esses fatores, portanto, distanciam-na de escritoras contemporâneas a ela, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, entre outras, ao mesmo tempo em que inaugura um novo perfil de escritora feminina na literatura brasileira: o da escritora louca.

O que se verifica então em seu trabalho é um movimento dinâmico entre produção estética e reorganização e percepção do mundo exterior devido às suas experiências de hospiciada e seu desajustamento com o mundo. Nota-se, contudo, que seu objeto artístico não é produto derivado de modismos temáticos, mas, sobretudo, expressão e apreensão genuína, verdadeira e autêntica de suas sensações. A escrita de Maura, em vez de engajar-se em propostas circunscritas aos interesses de um momento histórico dado, acena para o dimensionamento atemporal da criação, por atingir camadas universais imutável, num movimento do local ao anespacial. No discurso estético e na linguagem da loucura de Maura vislumbra-se uma corrente viva de criação: percepção e memória sensoriais exacerbadas. Como uma onda que nos arrasta e sacode em direção à desagregação, ao caos e à morte, *Hospício é deus* lança-nos para um novo, para uma verdade dolorosa que aniquila: “Estou de novo aqui, e isto é ____ Por que não dizer? Dói.” (CANÇADO, 1991, p. 28). Se seu trabalho não acumula propostas de teor feminista, mais ou menos politicamente engajadas com temas específicos de uma época, sua entrada, portanto, delinea-se como irrupção, encerrando uma dimensão paradoxalmente produtiva da criação artística para o seu momento histórico.

Quando enfocamos a literatura produzida por mulheres, Elaine Showalter nos faz atentar para o lento processo de entrada da mulher brasileira nas editoras, uma vez que essa autora pontua o movimento de inserção da mulher nas letras em países como Estados Unidos da América e Inglaterra. Enquanto que naquele país, ainda nas décadas de 1870 e 1880, três quartos dos romances publicados foram escritos por mulheres, percebe-se também que na Inglaterra, num ritmo de inserção feminina também à frente do brasileiro, George Eliot, pseudônimo da escritora Mary Ann Evans, “havia dominado o romance vitoriano da mesma forma que a rainha Vitória comandava a nação” (SHOWALTER, 1993, p. 87).

Sabe-se que inicialmente o avanço da escrita feminina no Brasil esteve fortemente vinculado à imprensa feminina. Periódicos como *O sexo feminino*, *Echo das damas*, *A mensageira*, como descreve Constança Lima Duarte em seu trabalho *Feminismo e literatura no Brasil*, promoveram a divulgação dos textos e das ideias libertárias das mulheres, atuando no sentido de “instrumento indispensável para a conscientização feminina” (DUARTE, 2003, p. 158). Em *História das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, vários artigos discorrem sobre a contribuição feminina no cenário literário, ressaltando o ambiente das letras como um espaço privilegiadamente masculino. Nesse livro, Norma Telles, no texto *Escritoras, escritas, escrituras*, acentua que esse desequilíbrio era muito mais por falta de espaço formal do que por falta de produção, deflagrando uma prática própria de uma sociedade machista e patriarcal, cujo conceito atribuído ao lugar da mulher era o de pertencer e se resignar aos cuidados da família. Práticas que endossam a ideia de que a mulher deveria viver dentro de uma áurea romanticamente casta e religiosa, longe do aborrecimento das letras, pois isso exigiria o exercício do pensamento, trabalho penoso para esses anjos do lar, cujo intelecto deveria ocupar-se com tarefas consideradas infinitamente menos nobres que as dos homens. Telles (2004, p.408) ainda lembra que

Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto da escritora.

Circulando em outro espaço, paralelamente, porém bem menos visível, outra literatura se faz: a literatura intimista dos diários, das correspondências e das biografias, que, segundo Michelle Perrot, foi onde se iniciou a escrita feminina. Nas duas últimas décadas, olhando, mesmo que descuidadamente, os “catálogos de editoras, estantes de livrarias ou suplementos

literários de jornais”, no dizer de Ângela de Castro Gomes (2004, p. 7), se pode constatar uma explosão nas publicações de caráter “biográfico e autobiográfico”. Investiga-se, contudo, que as obras desses gêneros sempre acompanharam a escrita feminina no Brasil.

O diário de Maura, no que tange ao seu construto e espaço de criação, define-se longe dos chamados “cadernos goiabada” definido por Lygia Fagundes Telles em seu artigo intitulado *Mulher, mulheres*. Tais cadernos, utilizados pelas mulheres no âmbito doméstico — diários, álbuns, receitas, anotações dos gastos — serviam de recurso para que se lançassem em suas folhas as inspirações literárias. Lygia vê

[...] nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d’alma, confissões e descobertas de moças num estilo intimista — o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas com elas mesmas, tentando assumir seus devaneios (TELLES, 2004, p. 671).

Nota-se, no entanto, na leitura de *Hospício é deus*, uma escrita longe das “tímidas arremetidas” de uma “mulher-bobina”, como Lygia define as escritoras que fazem “suas reivindicações com a plena consciência dos seus deveres: a liberdade na escolha do ofício e sem ressentimento” (TELLES, 2004, p. 672). A revolução de Maura, portanto, faz-se com agressividade. Embora se configure subjetivo e intimista, *Hospício é deus* se afigura como o resultado estético da expressão de uma experiência de vida atropelada pela violência social moral e psiquiátrica através das lentes cinzentas de uma hospiciada. Não há dúvidas e esperanças, só há o agora, “este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue — e sempre outro” (CANÇADO, 1991, p. 28).

Fazendo um retorno na história literária feminina, no sentido de frisar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres das letras no passado, vale lembrar os recursos ou meios usados para dar vazão à voz. No firme propósito de verem seus trabalhos publicados e defenderem-se da crítica, porém sem exporem seus nomes, algumas mulheres driblaram regras e preconceitos, publicando trabalhos com pseudônimos: Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885) se identificava como Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis (1825-1917) assinava como Úrsula, Ana Lisboa dos Guimarães Peixoto Bastos (1889-1985) usava Cora Coralina, e outras mais que ousaram investir nas letras e viram suas palavras ganharem cor, inaugurando, com isso, um novo momento na história literária brasileira, revestindo de novos tons o campo literário e

político brasileiro. Segundo Norma Telles (2004, p. 431), “no início do século, foi comum escritoras adotarem um pseudônimo para encobrirem a identidade e serem aceitas pelo público”. No contexto em que Maura está inserida o acolhimento à escritora é mais brando, sem, contudo, livre de preconceitos. Ainda havia mais homens no terreno literário. Mas isso não foi empecilho para a criação de sua obra. Escrever era uma necessidade vital, portanto, inevitável.

Transformar o tratamento da loucura em fator de punição opera em Maura escritos de urgência. Com a nítida intenção de expor seu sofrimento — “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio” (CANÇADO, 1991, p. 31) — e, ao mesmo tempo, em busca de sentido para a sua existência — “Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido” (Idem, p. 55) — Maura transmuta-se em texto, num penoso ato de transfiguração: “Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo” (Idem, p. 55). Num gesto de coragem, desafiando o poder institucional e social, Maura escreve em primeira pessoa, assumindo o seu desejo de denunciar a marginalidade dos loucos: “Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo” (Idem, p. 55).

É interessante fazer o paralelo entre Maura e as personagens femininas de escritoras pioneiras da nossa literatura, como Maria Firmina dos Reis (1825-1917), a escritora maranhense, e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora carioca. Com o pseudônimo “Uma maranhense”, Maria Firmina escreve a obra *Úrsula* (1859) e o conto *A escrava* (1887), na *Revista Maranhense*, nos quais as personagens principais enlouquecem. A morte do amado leva Úrsula à loucura, enquanto que no conto, ver-se separada dos filhos é a razão da loucura da escrava. Escrito em folhetim no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, no romance *A viúva Simões* (1895), Ernestina e Sara, que são mãe e filha, apaixonam-se pelo mesmo homem. Contudo, por não atenderem à expectativa social do casamento, enlouquecem. Percebe-se que, como mulher, Maria Firmina e Júlia Lopes, mesmo que de maneira representativa, revelam quais os elementos que levam a mulher à loucura, que são a perda e a desilusão, cujas experiências traumáticas levam à busca do mundo paralelo e alternativo da loucura. Maura, produtivamente, faz-se a própria temática da loucura na obra. Em seu diário transparece o sentimento de não pertencer a lugar nenhum. A solidão e o medo encontram nas “flores frias” do hospício um meio de “fugir para algum lugar, aparentemente fora do mundo” (CANÇADO,

1991, p. 28). Vê-se que no meio feminino literário a loucura não é um tema novo, contudo é com Maura que se inicia a escrita produtiva feminina do louco.

Realizadas no período de declínio das teorias assistenciais, as internações de Maura acontecem num momento em que o setor de saúde no Brasil passava pelo movimento de privatização, invertendo o papel desempenhado pelo setor público, como centro do saber, de controle e fiscalização. Inicia-se então um processo de declínio das teorias assistenciais. É o período denominado de Segunda Psiquiatria.

Segundo Oliveira, na Primeira Psiquiatria, em sintonia com os ensinamentos de Pinel, a doença mental é vista como oposta à razão e como um ajustamento de cunho moral; na Segunda Psiquiatria, a Teoria das Degenerescências aponta causalidades orgânicas na hereditariedade, originadas por intoxicações diversas, moléstias adquiridas ou congênicas ou, mesmo por influência do meio social, comportamentos anormais que vão marcar na herança a doença. E esclarece que

A partir dos anos 50, algo acontece de novo na assistência psiquiátrica brasileira. O hospital como lugar assistencial privilegiado se reforça mas o predomínio do setor público desaparece, a psicofarmacologia é incorporada e alguns discursos psicoterápicos tentam penetrar na instituição. A queda da hegemonia do setor público se fará sentir no número de estabelecimentos, no número global de leitos, na possibilidade de conferir prestígio, no ritmo de incorporações dos procedimentos terapêuticos mais avançados de cada época, na competência normalizadora e fiscalizadora. A discriminação classista de serviços dentro de uma mesma unidade cede lugar à discriminação classista das unidades: privada liberal para as classes altas; privada concessionária do setor público para as classes médias e os trabalhadores urbanos, pública para os trabalhadores rurais e sobrantes de todo o gênero (SAMPAIO apud OLIVEIRA, 2004, p. 63).

Como centro assistencial, o hospital ganha força, mas, em contrapartida, ocorre a queda do predomínio do setor público, concorrendo para a divisão das unidades conforme o nível social. Conseqüentemente, neste hospital, sua estrutura e seus pacientes passariam por todo processo de abandono e não-cidadania atravessados pelo período.

O sucateamento do setor público, a diminuição dos insumos e de pessoal qualificado e a deteiorização das suas imponentes edificações trouxeram de volta o isolamento, o castigo, métodos coercitivos, sem sequer o objetivo do tratamento moral anterior. Enfermarias apinhadas de mortos-vivos, com espaço mínimo de circulação, denunciando verdadeiros quartos-fortes coletivos; pátios e alamedas vazios, tendo sido abolida, inclusive, a “ilusão de liberdade”; a quantidade de portas que se fechavam umas sobre outras, só possibilitando a circulação dos carcereiros que possuíam as chaves; a terapêutica reduzida aos choques elétricos e ao uso de dispositivos coercitivos e repressivos (OLIVEIRA, 2004, p. 66).

Essas práticas assombraram e acompanharam o tratamento de Maura no dia-a-dia do hospício. Somando-se a isso, as concepções científicas associavam ao desequilíbrio psíquico distúrbios de sexualidade, marcando uma construção sexual do feminino. Magali Engel, em seu estudo *Psiquiatria e feminilidade*, desvela o contrassenso no tratamento da loucura feminina, a partir de sua observação de uma prática médica longe do amparo científico, porém, e sobretudo, baseada em crenças e modelos de comportamentos sociais: “Lugar de ambiguidade e espaço por excelência da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grandes termos aos médicos e aos alienistas, constituindo-se em alvo prioritário de intervenções normalizadoras, da medicina e da psiquiatria” (ENGEL, 2004, p. 333).

A natureza feminina, portanto, passa por postulados da psiquiatria que a definem sob uma ótica cultural machista, ratificando preconceitos culturais de que o homem era movido pela razão, sobretudo pela sua capacidade de decisão, ao passo que a mulher era movida pela emoção, uma vez que “se acreditava que o frágil cérebro feminino era dominado pelo útero e pelos instintos — e não pela razão — [...]” (ENGEL, 2004, p. 346). Engel ainda aponta alguns conceitos médicos que ainda perduravam no início dos anos 1900, como a ideia de que a mulher carregava a histeria como herança genética, sendo necessário contê-la usando como meio o casamento e a maternidade, alternativas cuja tentativa de desvio levariam-na à loucura. Maura contrariava tais conceitos sobretudo por já ter sido casada e ser mãe de um filho, tomando, diante disso, uma atitude irônica frente à postura dos psicanalistas em ver sexo em tudo:

Em relação ao sexo a coisa é um desastre: lápis, caneta, dedo, nariz, são símbolos fálicos. É irritante: tenho o inocente hábito de estar sempre com um dedo ou lápis na boca. Não compreendo como um simples lápis _____. Mas o tal de analista compreende. E julga flagrar-nos quando fazemos observações puras e autênticas. O tal analista sabe. Uhhhhhhhhhhhhhh! (CANÇADO, 1991, p. 37-8).

Diagnósticos vagos e carentes de estudos mais profundos não passavam despercebidos ao olhar atento de Maura. Ao ser diagnosticada de Personalidade Psicopática por doutor Cláudio e, posteriormente, por doutora Sara, Maura questiona o saber médico, bem como o lugar em que a doutora, como mulher, se assentava:

[...] Agora possuo um rótulo: Personalidade Psicopática. Isso levou aquele médico bonito a rir e se afirmar “como o que sabe”. Isso me fez tolerar impotente a sua risada. Isso me marginalizou de todo. Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor. [...] — Mas doutora Sara, a senhora já se viu nas circunstâncias em que me vi, sendo em seguida examinada por um psiquiatra? Ou a senho-

ra se preveniu, tornando-se psiquiatra? E o médico que riu, não terá a sua psicosezinha? (CANÇADO, 1991, p. 40).

Hospício é deus convida à reflexão sobre a incapacidade de inserção, ou mesmo a recusa a inserir-se. Uma obra que revela inquietação e resistência ao rigor da instituição psiquiátrica e de toda a violência de seu sistema repressor. Sua narrativa dá visibilidade ao discurso do insano, destoando com a tradição no processo de escrita literária, pois traz, na densidade da escritura, a configuração e as marcas de expressão da fragmentação do louco. Uma linguagem que encontra espaço no SDJB. Entendendo que um dos veículos que possibilitou a emancipação cultural feminina através da divulgação dos textos das mulheres, tanto literários quanto mais propriamente políticos, foi a imprensa, o SDJB traduz essa realidade ao acolher em 1958 Maura como colaboradora e frequentadora de sua redação.

Maura insurge contra o conservadorismo e a mesmice. O SDJB abriu caminho para Maura nas letras. Sabe-se que, por parte de muitos escritos desse período, há uma arte engajada, diretamente comprometida com o real histórico. Maura convivia em um ambiente jornalístico por onde circulavam, em sua maioria, textos de autoria masculina. Isso emerge de maneira óbvia nos seguintes excertos extraídos da obra *Hospício é deus*: “Quanto tempo trabalhei no jornal? Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, e tantos outros, meus protetores. Quase todos os bons intelectuais da nova geração” (CANÇADO, 1991, p. 28); “Conseguí escandalizar Carlos Heitor Cony, que já foi quase padre, é facilmente escandalizável” (Idem, p. 29).

A inserção de Maura no ambiente literário brasileiro teve início com o seu trabalho no SDJB, no entanto sua visibilidade só se torna possível devido aos projetos de engajamento político no meio artístico-cultural desenvolvidos pelos principais jornais e revistas. Por isso é importante esclarecer a conexão entre o contexto político e o momento cultural dos anos 60, a fim de demonstrar como se intersecciona esse cenário com a inauguração da instigante figura de Maura no espaço artístico-literário. Reconhecido como um período pródigo de produção cultural, o chamado “anos 60” trouxe a palco vozes antes não ouvidas, como afirma Heloísa Buarque de Hollanda: “este foi o momento no qual surgiram os ‘novos sujeitos da história’, ou, como se dizia na época, as ‘identidades coletivas’” (HOLLANDA, 2008, p. 2). A renúncia de Jânio leva João Goulart à presidência em 1961, começando, então, um período de reformas sociais inquietantes para os conservadores, que culminou com o golpe militar em 64. Os des-

dobramentos políticos trouxeram à superfície questões sobre as minorias subjugadas e oprimidas. A produção cultural oscila entre a criação de arte engajada e as correntes experimentais, internalizantes, como o concretismo, a Poesia Práxis e o Poema Processo. Hollanda esclarece que

Em 1961, o Concretismo dá o que foi chamado de “o salto da onça” ou o salto participante em direção à intervenção mais direta no cenário político. Cria o Suplemento do Jornal do Brasil (SDJB), a página do Correio Paulistano e o Suplemento Literário do Estado de São Paulo, que foram os grandes espaços de inovação do debate cultural dos anos 60 (HOLLANDA, 2008, p. 5).

O Jornal do Brasil passa por profundas reformulações, tanto em experimentos gráficos como nas notícias, e funda, em 1956, o SDJB, um caderno que misturava variados assuntos, como literatura, cinema, artes plásticas, sob o comando de Reynaldo Jardim. Aponta Scaramella em seu trabalho

Tudo começou em abril deste mesmo ano, quando Jardim publicou, pela primeira vez, uma página literária, dominical, com o título de *Livros e autores contemporâneos*. Junto desta página havia uma página feminina. As páginas tiveram grande aceitação e, em consequência disso, em junho de 1956, surge o SDJB (SCARAMELLA, 2010, p. 51).

As mudanças pelas quais passaram o SDJB contribuíram para o seu envolvimento e influência nas discussões e debates referentes à arte concreta, tornando-se, mais tarde, o veículo para o Manifesto Neoconcreto, assinado em 1959 por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

Nesse período, o SDJB tornou-se um lugar privilegiado. A união de jornalistas, artistas, literatos, poetas e intelectuais no processo de reformulação do JB, todos influenciados pelas novas correntes artísticas — Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, etc. —, permitiu que o Suplemento, por sua vez, se tornasse mais do que o laboratório destas mudanças: ele passa a ser um lugar de discussão sobre a arte contemporânea brasileira e seus rumos. O SDJB estava em sintonia com o contexto da época, abrigando na figura destes que o recriaram e no espaço que abria às discussões, parte da vanguarda literária e artística da época (SCARAMELLA, 2010, p. 58).

Antenado com as mudanças no projeto intelectual e na produção artística das novas gerações, o SDJB, além de abrir espaço para nova geração de intelectuais, de artistas, poetas, jornalistas, críticos e literatos que começavam a se destacar no cenário carioca e brasileiro torna-se palco de vanguarda artística da produção cultural. É nesse contexto que Maura inicia sua trajetória no SDJB, em 1958, período em que Assis Brasil coordenava a seção *O contista novo*. Assis Brasil, em entrevista a Scaramella, relata como conheceu Maura:

O Sebastião de França um dia me diz: Você que sempre olha muito os escritores novos, dá a mão pra eles, eu conheci uma mulher lá na pensão, ela é louca... Eu disse: Ah, então nós somos dois!

Ele [França] disse: Ela tem uns poemas, ela é muito estranha, além de ser tímida, tem um lado bipolar, às vezes é agressiva. Então Sebastião levou a Maura lá no suplemento, me apresentou ela com os poemas, os poemas são mais em prosa (SCARAMELLA, 2010, p. 47).

Seis meses depois de ter saído de uma internação no Hospital Gustavo Riedel, Maura passa então a colaborar no SDJB. “Nesse sentido, o Suplemento foi, para Maura, uma porta aberta à literatura e à possibilidade de uma carreira nesse meio, como era seu desejo” (SCARAMELLA, 2010, p. 48). No SDJB ela convive com grandes nomes da literatura brasileira, que em vários momentos, são mencionados na obra *Hospício é deus*. Em sua narrativa Maura mostra um forte sentimento de estranheza e de complexo em sua relação com os colegas e no ambiente de trabalho. Tinha a impressão de não pertencer àquele lugar e atribuía isso à sua condição de louca. Essa sensação de marginalidade aumentou ainda mais depois que escrevera o conto *No quadrado de Joanna*, a história de uma louca catatônica. Achava que a relacionavam à sua personagem. O seu medo e insegurança levavam-na a maltratar os companheiros do jornal, o que terminava sempre em remorso e vergonha.

Maura revela-se diferença tanto na escrita como no meio artístico, conferindo com o perfil inovador que o SDJB buscava. Sendo mulher e diagnosticada como louca, traduzia os anseios do jornal em dar espaço às mulheres e às minorias. O que se observa, ao contrário do que a narradora expõe, é que o SDJB acolhia o singular, o que fosse estranho e que produzisse algo de novo.

O dilema expresso pela narradora de *Hospício é deus* encontra testemunho nas reflexões de Foucault sobre a marginalização da figura do louco, em “A loucura e a sociedade” (1999a). O filósofo destaca que a exclusão da figura do insano perpassa domínios sociais associados diretamente à sexualidade, ao discurso, ao trabalho, às festas e aos eventos sociais em geral. Diante disso, a figura do artista louco configura-se como uma linguagem excluída, por desafiar a compreensão ao trilhar trajetórias estranhas aos ideais e expectativas normativos.

As inovações criadas com a palavra aproximam sua escrita da arte concreta. Em *Hospício é deus* é possível perceber marcas do Concretismo que migram da prosa para a poesia: “Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO. / Minh’alma nua / Ela se permuta com a rocha” (CANÇADO, 1991, p. 55).

O excerto se afigura como irrupção do corpo no texto, que oscila entre a horizontalidade e a verticalidade do pensamento. Isso também está refletido no diário de Maura, que se desloca da memória para o diário, e que algumas vezes do presente emerge apenas relato do passado.

Compreende-se então que, mesmo traçando um percurso egocêntrico, o contexto psico-sócio-político em que Maura se encontra pode ser vislumbrado na escrita. É nesse sentido que a visibilidade literária de sua obra oferece uma nova dimensão do valor social dessa narrativa, não como uma representação da realidade, mas como um espaço em que a memória prefigura a ficção e a história. Desse ponto de vista, o estudo da obra maureana estará ampliando as possibilidades para inúmeros campos de pesquisas. Pode-se com isso atribuir à Literatura uma outra força, além daquelas relativas ao seu engajamento com a língua: a de tornar visível, através da escrita, o ser individual do nada social. Essa característica da Literatura não se restringe à obra de Maura, por ser construída por uma mulher dentro do sanatório. Na realidade ela se estende a todos os escritores ou personagens que transgridem e excedem os limites da normalidade de condutas sociais e da linguagem bem comportada.

Um ponto interessante a se observar em seu diário refere-se aos nomes de alguns médicos, escritos apenas com a inicial, como o de doutor A. e do doutor J. Deve-se protegê-los da linguagem do insano? Ou, indiretamente, revela-se a manifestação de respeito ao poder psiquiátrico, a ponto de a simples menção do nome comprometer a imagem institucional? Pode-se dizer, nessa medida, que uma ramificação política se constitui a partir do momento em que Maura, ao contar sua história, dá visibilidade para outras áreas do conhecimento. Na obra, o olhar se desloca para a psiquiatria, política, sociologia, psicologia, enfim, a tudo que é revelado enquanto forma de saber e poder que institucionaliza o saber sobre a loucura e seu sistema repressor, e todo tipo de poder que o legitima, confirmando o que disse Michel Foucault em *O poder psiquiátrico* que “Todo poder é físico, e há entre o corpo e o poder político uma ligação direta” (FOUCAULT, 2006, p. 19). Maura coloca em questão as relações de poder próprias da prática psiquiátrica, os dispositivos de força de ordem disciplinar, desencadeando discussões que se estendem a questões de ordem política e social vigentes no Brasil no final dos anos 50 e início dos 60.

Na narrativa apreende-se claramente a forma singular pelo qual Maura escreve sobre o seu não lugar, ou sobre o seu fora de lugar, buscando, com isso, se constituir como sujeito

histórico, ou seja, encontrar o seu lugar por meio do texto. Ora, na linguagem maureana reiteira-se a persistência de aspectos da sua vida dentro e fora do sanatório que possam funcionar como marcas da individualidade, ainda que sejam marcas provocadas pelo passado, pelo abandono, pela injustiça da sociedade e, sobretudo, pela violência institucional, que parecia “muito natural”, até que seus relatos fossem publicados.

Sua obra *Hospício é deus* é uma das primeiras denúncias na literatura das condições de tratamento desumano em que viviam as loucas no Rio de Janeiro, nos anos de 1950 e 1960. A sensibilidade para os acontecimentos que afetam Maura impulsionam-lhe um olhar atento, firme e crítico, que não deixa escapar as mazelas materiais e comportamentais que envolvem o que está dentro e fora da realidade do hospício. E essas características se tornam marcantes e se intensificam pela traumática experiência de violência e solidão experienciada pela autora no manicômio. Nesse ambiente de evanescência, Maura busca uma forma de dar voz à sua dor existencial, encontrando na escrita um meio de autocompreensão.

Embora escrito em circunstâncias e espaço de insanidade, o diário incorpora a ausência do tempo e sua passagem para além da morte:

No momento em que a linguagem real, que conta essa vinda da literatura, vai se calar para que finalmente a obra possa aparecer em sua palavra soberana, inevitável, a obra acaba, o tempo terminou. De tal modo que pode-se dizer, em um quarto sentido, que o tempo foi perdido no momento em que foi redescoberto (FOUCAULT, 2001, p. 148).

Uma redescoberta feita por fragmentos que interrompem a vida de Maura para inaugurar-se em novo tempo, o tempo da obra literária, sem cronologia, no que diz respeito a seu próprio ser enquanto obra de arte. Porém, transgredindo aos padrões tradicionais da escrita, exhibe a voz do louco. Essa voz é a transgressão. Não bastando a morte com a criação da obra, Maura dá voz ao morto. Uma voz que não quer ser ouvida, mas insiste, não quer calar. Das profundezas do sanatório uma louca dá substância e sentido ao som, ainda rouco, da insanidade.

No texto *Loucura, literatura e sociedade*, Foucault atesta “Repito uma vez mais: a loucura real é definida por uma exclusão da sociedade; portanto, um louco é por sua própria existência, constantemente transgressivo. Ele se situa sempre ‘de fora’” (FOUCAULT, 1999a, p. 225).

Um dos motivos que situam o diário de Maura na fronteira é por apresentar em sua escrita a marca da loucura. Essa colocação conduz à observação da escrita do louco, que faz parte da linguagem excluída, uma vez que, dentro dos mecanismos de exclusão da sociedade, o louco é apontado como símbolo, por ser portador de uma linguagem transgressiva. Postulando sobre essa questão, Foucault afirma que

[...] a loucura é a linguagem excluída — aquela que, contra o código da língua, pronuncia palavras sem significação (os “insensatos”, os “imbecis”, os “dementes”), ou a linguagem que pronuncia palavras sacralizadas (os “violentos”, os “furiosos”), ou ainda a que faz passar significações interditas (os “libertinos”, os “obstinados”) (FOUCAULT, 1999, p. 195).

Entendendo que não existe nenhuma cultura que permita total liberdade, o filósofo reitera que a existência de mecanismos de exclusão emerge por toda parte em que a vida se manifesta. Os mecanismos de exclusão de nossa sociedade transformaram o louco em um dos seus ícones, devido a sua linguagem transgressiva. Assim, a linguagem do louco reduziu-se, por muitos anos, ao universo do interdito, ligada à libertinagem do pensamento.

O movimento que conduz a um caráter de valor coletivo da obra de Maura se delinea ao promover a exposição de um espaço manicomial com toda a sua dinâmica repressora, espaço de exclusão, onde o grito é sufocado e o nome esquecido por trás das paredes. Nesse sentido, ocorre a transcendência ao escrever sobre si mesma como um meio de se ver refletida no outro que, inscrito na espaço literário, desloca-se em direção a um espaço social, a um lugar. Quando a narradora Maura afirma “Considero a palavra ‘guarda’ completamente agressiva. É como se estivéssemos num presídio. Também a palavra ‘doente’ contém a mesma dose de agressividade. Sinto-me constrangida ao usá-la” (CANÇADO, 1991, p. 134-5), saindo da primeira pessoa do singular para a primeira do plural, ela se faz voz de todas os pacientes do manicômio, consciente da sua impotência e da sua invisibilidade para o mundo dentro do hospício. Deleuze e Guattari (1977, p. 27) afirmam que

[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que conduz a uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade.

Entende-se então que os relatos de Maura representam mais que a voz coletiva de classes ancestralmente oprimidas. Sob a dupla condição de opressão — ser louca e ser mulher —,

ela tenta firmar-se como sujeito de si mesma, na medida em que procura se orientar em meio a injustiças sociais de toda ordem, tornando visível esse processo em sua escrita.

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. E por mais que eu grite ninguém escutará (CANÇADO, 1991, p. 72).

O trecho acima elucidava o estado de marginalização ao qual Maura fora reduzida dentro do hospício. A solidão intensifica seu estado de apatia, a sensação anestésica do viver. No entanto, ela se vê unida a um grupo cuja identidade é colocada a partir da dissolução da voz, do apagamento do eu na massa e na impessoalidade incógnita do manicômio para dar voz aos outros: “Ainda assim, parece que marcamos aqui um encontro” (CANÇADO, 1991, p. 72). A escrita revela-se a experiência que conduz à voz.

Pelo modo como se configura a narrativa de *Hospício é deus*, vê-se que a loucura significa um modo de estar sozinha e livre de qualquer compromisso com a lógica constituída sob a ideia de uma consciência moral tanto literária quanto social. A insanidade, do ponto de vista moral, significa o fracasso em relação aos modelos sociais de comportamento, mas, ao mesmo tempo, também é a libertação de toda ordem de segmentaridade. Maura utilizará o discurso de mulher e de louca que se viu diante de um mundo socialmente segmentarizado, normatizante, com papéis sociais constituídos. Um plano de organização ao qual ela sente dificuldades de se encaixar.

REFERÊNCIAS

- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-171, set./dez. 2003. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext. Acesso em: 31 jul. 2013.
- ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 322-361.

- FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. In: Idem. *Ditos e escritos I. problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 190-198.
- FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura e sociedade. In: Idem. *Ditos e escritos I. problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a, p. 210-234.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 139-174.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica. O poder psiquiátrico*. 9. ed. Org. e trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. Descobertas, desastres e sonhos dos anos 60. *Praia Vermelha, Estudos de Política e Teoria Social*, PPGSS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, 2008. Disponível em: www.plataformademocratica.org/Publicacoes/14300.pdf. Acesso em: 31 jul. 2013.
- OLIVEIRA, Edmar. *Engenho de dentro do lado de fora: o território como um Engenho Novo*. Monografia para o curso de especialização de gestão de saúde — Fundação João Goulart, 2004.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.
- SCARAMELLA, M. L. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010. (Tese Doutorado em Ciências Sociais).
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Trad. Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 669-672.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 401-442.

Recebido em: 1 de agosto de 2013.

Aceito em: 30 de agosto de 2013.

UM FIO DE VOZ TECENDO BIOGRAFIAS FICCIONAIS

Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge¹

Rita de Cássia Silva Dionísio²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura da obra *Vésperas* da escritora contemporânea Adriana Lunardi. A autora através de um olhar inovador conduziu as personagens escritoras, poetisas e romancistas, nascidas no século XIX e XX, para reencontrar em uma era pós-moderna: Virgínia Woolf, Dorothy Parker, Colette, Katharine Mansfield, Sylvia Plath, Zeldá Fitzgerald, Ana Cristina César, Júlia da Costa e Clarice Lispector. No desenrolar da narrativa é pertinente esclarecer que o narrador chama a nossa atenção para a importância da estrutura dos contos, aproximando as mulheres escritoras das suas produções artísticas, revelando o encontro dessas personagens com a morte. Faz isso, tentando reproduzir a realidade dos fatos narrados e também para tornar as cenas narradas mais próximas de um realismo.

Palavras-Chave: *Vésperas*, Adriana Lunardi, Biografia ficcional.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar una lectura de la obra *Visperas* de la escritora contemporánea Adriana Lunardi. El autor a través de una mirada innovadora llevó a los personajes escritores, poetisas y novelistas, nacidos en los siglos XIX y XX, para recrear en una era posmoderna: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Colette, Katharine Mansfield, Sylvia Plath, Zeldá Fitzgerald, Ana Cristina César, Julia da Costa y Clarice Lispector. A lo largo de la narración es útil recordar que el narrador nos llama la atención sobre la importancia de la estructura de las historias, acercándose a las escritoras de sus producciones artísticas, revelando estos personajes se enfrentan con la muerte. Hazlo, tratando de reproducir la realidad de los hechos, así como para hacer las escenas narradas cercano al realismo.

Palabras-Clave: *Visperas*, Adriana Lunardi, Biografía ficticia.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Endereço eletrônico: maria_zeneide@ig.com.br.

² Docente da Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da UNIMONTES. Pesquisadora membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL. Integra o Corpo Docente do Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS), constituído pela Rede Nacional de Instituições de Ensino Superior. Endereço eletrônico: cassiadionisio@hotmail.com.

A obra *Vésperas* (2002), objeto deste artigo, tem como tema principal a vida de mulheres escritoras que marcaram o contexto histórico com suas produções literárias. A escritora Adriana Lunardi³ nos apresenta, nesta obra, a vida dessas mulheres, poetisas e romancistas, nascidas nos séculos XIX e XX: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Colette, Katharine Mansfield, Sylvia Plath, Zella Fitzgerald, Ana Cristina César, Júlia da Costa e Clarice Lispector.

Podemos dizer que, na obra *Vésperas*, Adriana Lunardi transformou a vida das personalidades históricas em matéria ficcionalizada. Para tanto, no final do livro (na parte “Sobre as personagens”), a autora faz uma espécie de minibiografia dessas mulheres, citando a profissão, o modo como morreram, suas principais obras e os apelidos das autoras protagonistas. Além desses aspectos, a autora procurou inovar os fatos históricos, dando uma nova roupagem a essas biografias em seus contos, entrelaçando informações da vivência social dessas escritoras, possibilitando, de certa maneira, uma abertura para as reflexões sobre o discurso de uma biografia ficcionalizada.

A obra contém nove biografias convertidas em matéria ficcional. Nelas, a autora circunscreve o entrelaçamento do ficcional e do biográfico, tematizando a problemática da morte e da representação literária de autoria feminina. Na verdade, Adriana Lunardi arquiteta, em sua ficção, biografias de mulheres escritoras que ultrapassam os limites do ficcional e do biográfico. Nesse espaço, ela abre, nas dobras do texto literário, fendas, possibilitando um lugar no qual se (re)cria um *entre-lugar*⁴ habitado pela autora e pelas escritoras artistas, onde muitas vozes se encontram e ressoam sucessivas formas de representação. A partir dessas repre-

³ Adriana Lunardi nasceu em 1964, em Santa Catarina, na cidade de Xaxim; atualmente, reside no Rio de Janeiro e trabalha escrevendo roteiros para o programa *Expedições*, exibido pela TV Cultura e pela TVE Brasil. Escreveu seu primeiro livro de contos, *As meninas da Torre Helsinque*, em 1996, seguido de *Vésperas* (2002), *Corpo estranho* (2006) e *A vendedora de fósforos* (2011). A autora de *Vésperas* em 1979 mudou-se para Santa Maria, onde cursou Comunicação Social na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A autora possui ainda textos publicados em antologias, como *O livro das mulheres*, de 2000, e *Pata maldita*, de 2001. (Informações retiradas de: LUNARDI, s.d.).

⁴ Para Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural* (2000), o *entre-lugar* pode representar um local de descentramento e heterogeneidade atribuídos à cultura europeia. Em seus postulados, o autor afirma que a “América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Para Homi K. Bhabha (1998), o *entre-lugar* refere-se a uma zona de interstícios, uma fronteira de movimentos que fornece “terreno para a elaboração de estratégia de subjetivação — singular ou coletiva que dão início a novos signos de identidade”. Um locus onde se formam sujeitos, “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)” (BHABHA, 1998, p. 19-20).

sentações, aceita-se que a mulher escritora, segundo Adriana Lunardi, espie ao seu redor, testando a “invisibilidade abraçando um menino sem sentir o volume do seu corpo. Meus braços o atravessam e encontram o nada. Na eternidade não há peso, nem leveza [...]” (LUNARDI, 2002, p. 52) que possa equilibrar o enigma do tecido textual.

As vozes das personagens da obra *Vésperas* configuram-se como um discurso de autoria feminina que, em outras épocas, foi, por muito tempo, camuflado e silenciado. A partir das reflexões sobre gênero, consolidadas na pós-modernidade, a escrita de autoria feminina, considerada insignificante, anônima e indiferente aos olhos dos homens, conquista maior espaço no campo social. É uma escrita que ganha visibilidade na história, assim como no contexto literário lunardiano, cujo discurso nasce centrado na biografia de mulheres escritoras.

Com relação ao título da obra, *Vésperas*, segundo o *Dicionário Houaiss*, é uma palavra que se origina do latim, *vespera* ou *vesperae*, que significa “a tarde, ao cerrar da noite”, que, por sua vez, deriva de *vésper*, *vésperis* ou *vésperus*, que quer dizer “estrela Vésper, estrela ou planeta de Vênus, quando aparece, à tarde; tarde, o poente, o ocidente” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2853). Por outro lado, *véspera* significa a oração que se destina a agradecer a Deus por todas as graças recebidas e pelo bem realizado no dia. Além disso, lembra ainda a obra da redenção de Cristo e a sua última ceia, na qual Ele deixou o memorial da salvação, partindo do simbolismo da luz e da escuridão. Junto às laudes (que são horas litúrgicas ou louvores matinais), *véspera* é também um dos polos do ofício realizado no cotidiano, uma espécie de liturgia das horas das quais os cristãos, insistentemente, são convidados a celebrar (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2853).

A imagem da capa da obra *Vésperas* lembra a moldura de um quadro que se entrelaça no jogo textual, formando uma espécie de paratexto na obra. Gérard Genette, em *Paratextos editoriais* (2009), propõe um conceito para a palavra paratexto. Segundo o autor, paratexto pode ser designado como um conjunto de textos que, somado ao texto principal, compõe um livro: título, subtítulo, nome de autor, epígrafes, prefácios, dedicatórias, notas, notícias de jornal, entrevistas, resenhas, resumos biográficos, entre outros (GENETTE, 2009, p. 10). Esse jogo do texto que se encaixa em outros textos, estabelecendo paratextos no texto principal, interliga-se em uma rede discursiva engendrada pela história de mulheres artistas. Na obra *Vésperas*, os paratextos podem ser caracterizados como uma relação entre as escrituras das

mulheres, mas também pode se relacionar à pintura de um quadro, pois se percebe que a obra é cercada de aparatos, começando pelo formato da capa até o último conto, “Sonhadora”, que fecha a obra, no qual a protagonista pinta em painéis a história da sua vida, antes da sua morte.

A obra em análise apresenta duas epígrafes que constituem o ponto de partida para as nossas reflexões. Gérard Genette (2009, p. 141), referindo-se aos paratextos, afirma que “a epígrafe é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor”. A primeira epígrafe, de Clarice Lispector (apud LUNARDI, 2002, p. 9), diz: “Espero viver sempre às vésperas. E não no dia”. Essas palavras, de certa forma, poderiam ser entendidas, literalmente, como se viver às vésperas da morte fosse melhor do que viver o dia, porque viver o dia estaria mais próximo do fim, ou seja, das horas da morte.

Mas isso seria, na verdade, uma forma de conceber a morte das mulheres escritoras. Quando Adriana Lunardi tomou de empréstimo as palavras de Clarice Lispector, evidenciamos que, talvez, existisse, nas vésperas, um ponto de partida entre a vida e a morte. Entretanto, existem outros pontos; o da linguagem, por exemplo, no qual se engendram os mistérios subjetivos que não foram e não serão, no entanto, desvendados pelas autoras. Zelda, por exemplo: “se desembaraça das amarras com a agilidade sutil de uma borboleta a sustentar o voo. Para ela, não era cedo, nem tarde. Era a hora” (LUNARDI, 2002, p. 102). A escrita parece, nesse momento, tomar outro rumo, o do inacabado, que se embaraça como uma espiral; isso pode frustrar o leitor, que esperava que o mistério da morte fosse desvendado, mas tal mistério não o pode ser porque, ideologicamente, as escritoras contemplam a alquimia da linguagem literária.

A pesquisadora Telma Borges, em “Literatura brasileira — modernidade e tendências contemporâneas” (2004), aponta uma possibilidade de leitura dos textos de alguns autores, entre eles, os de Adriana Lunardi, que contribuíram para a literatura brasileira do último século e do atual. Ela afirma que:

Para Adriana Lunardi, a morte é condição para o progresso e para a vida que se fixa através da linguagem, da literatura. Vale-se, portanto, dessa condição inaugurando, por meio da morte, uma tradição cuja relação parece-nos muito próxima daquela representada pela personagem do último conto. A morte deixa de ser, portanto, um fim para se constituir como possibilidade de renascer através da palavra, o ouro alquímico da literatura (BORGES, 2004, p. 60).

Borges atenta para o fato de que a morte não é o fim, é uma possibilidade para um novo começo, seja este começo marcado pela sutileza da linguagem sobre a morte ou sobre o enigma paradoxal que envolve o pós-morte das personagens. Esse enigma paradoxal está presente em todo o texto lunardiano, e pode ser também observado na segunda epígrafe de *Vésperas*, que é um poema de Emily Dickinson (1830-1886):

*That Such have died enable us
The tranquilizer to die —
That Such have lived,
Certificate for Immortality.*
(DICKINSON, apud LUNARDI, 2002, p. 9)⁵.

Nos fragmentos do poema em questão, de Emily Dickinson, pode-se perceber que o sujeito poético parece acreditar na possibilidade de que, além deste mundo, existe outro no qual seremos meramente imortais. Parece que Adriana Lunardi, quando escreveu a sua obra, certificou-se dessas possibilidades, convidando, cuidadosamente, cada uma dessas escritoras para viver as eternas *Vésperas*.

Com relação à obra de Emily Dickinson, Luis André Nepomuceno, em seu texto “O eu e o mundo nas cartas de Emily Dickinson” (2011), em que avalia o papel autobiográfico e ficcional da construção de um sujeito identitário no epistolário de Emily Dickinson, afirma que as cartas desempenharam um importante papel em sua vida; elas se tornaram um meio “de comunicação com o mundo, levando e trazendo notícias, ou mesmo desempenhando a função poética, naquela prática rotineira de construção de uma identidade autobiográfica, em que projeções de ficção e elementos da realidade se completam” (NEPOMUCENO, 2011, p. 175). Emily Dickinson viveu na solidão da casa paterna, em Amherst, Massachusetts; conforme Luis André Nepomuceno (2011, p. 175):

Nas cartas procurou o exercício da interlocução como atividade literária. Seu epistolário revela a escritora na prática de sua função poética, a compor elementos de ficção que dialogam com os fatos quotidianos da vida, ampliando significados e traçando um perfil autobiográfico, em que vida e expressão literária coexistem e se misturam, sem que se possa traçar fronteiras e limites entre eles.

Luis André Nepomuceno (2011, p. 173) aponta ainda que Emily Dickinson “parece ter cultivado o gosto pela obscuridade e pela falta de regras — dois valores de estima à opinião

⁵ “Que tal ter morrido permite-nos / O Tranquilizador a morrer / Que tal ter vivido, / Certificado para a imortalidade” (tradução nossa).

romântica. [...] Também, ela deu vazão às coisas da natureza em detrimento das regras, e mostrou-se consciente disso, especialmente nas cartas” que escreveu desde 1842, quando tinha apenas 11 anos de idade: “até o fim da vida, em 1886: seu epistolário compõe um rico acervo de 1046 cartas a quase 100 interlocutores diferentes (na edição de Johnson, 1960), verdadeiro patrimônio literário, face à consciência crítica e poética da autora” (NEPOMUCENO, 2011, p. 160).

É pertinente esclarecer que os contos da obra *Vésperas* encontram-se interligados por uma espécie de fio que conduz as personagens para um labirinto metafórico da linguagem ficcionalizada. Nesse labirinto, o fio interliga os elementos simbólicos, como as cartas, a poesia e a memória, que fazem parte do mundo da construção das personagens narradas. Na verdade, esse fio com o qual a autora alinhava o texto desdobra-se em vários outros, que sustentam o emaranhado de elementos que se desvencilham na narrativa, contribuindo para um jogo enigmático não somente de vida e morte, mas também conduzindo as escritoras ao caminho da metaficcionalidade.

A propósito dos elementos interligados estrategicamente, nota-se que a obra *Vésperas* aborda, na capa da primeira edição brasileira, a imagem de uma mulher aparentando um ar calmo e sereno, enunciando uma leve brisa mansa que faz soprar em seu rosto a suavidade dos fios de cabelos. A cabeça levemente inclinada para baixo; na face, a ausência de luz encobre a direção do seu olhar. Nas mãos, uma espécie de prancheta para, talvez, registrar a imagem que se vê ao fundo. Se não fosse pelo contraste das cores branco e preto, diríamos que a imagem remete a uma natureza bucólica, que exalta a tranquilidade e a beleza da vida campestre.

Percebe-se que a descrição da imagem da capa pode ser observada por uma abertura ovular. A capa se sobrepõe à imagem que fica ao fundo, passando a formar um conjunto de moldura/capa/imagem/figura que irá proporcionar ao livro um aspecto de livro/quadro para apresentar, na escritura, a história das mulheres lunardianas. Essa capa poderia também ser vista por outro ângulo, desdobrando-se em uma espécie de quadro/livro para que as personagens pudessem ser representadas como figuras de uma pintura, como sugere o último conto da obra, no qual a protagonista, ao invés de escrever, pinta a história de sua vida.

A capa permite ainda observar que a imagem da mulher encontra-se de perfil, ligeiramente afastada do centro, seja por uma questão de melhor estética, seja para dar melhor visi-

bilidade à paisagem. Uma paisagem com tonalidade cinza, sobressaindo-se as cores clara e escura. Segundo Adenize Franco, em “Às *Vésperas* do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi” (2006), que realiza um estudo sobre a literatura produzida por mulheres para melhor compreender as divergências entre gêneros, a capa da obra *Vésperas* apresenta um:

Fundo branco, imagem negra. Contrastes entre o claro e o escuro, a vida e a morte, o começo do fim. Semelhante a um fragmentário barroco [...] retrata uma mulher — num plano próximo — com um livro ou caderno em mãos, com o rosto encoberto pela sombra sem se poder visualizar a direção do seu olhar. Ao fundo — num plano distante — um campo. Mesmo com a face encoberta, essa mulher transmite uma certa angústia e por essa vaga impressão deduz-se que seu pensamento está longínquo (FRANCO, 2006, p. 98).

Além desses aspectos, nota-se, na imagem, a forma curva, que dá a impressão de ultrapassar os limites da moldura e da imagem que margeiam a contracapa. Ao fundo, em recuo, uma claridade enuncia um plano difuso, transmitindo um vazio angustiante na infinitude natural. O contraste do preto e do branco ofusca a luz, sombreando a curva que margeia a capa, e parece convidar o leitor a penetrar na trama e a desvendar o enigma narrativo. Com relação às cores, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, elas podem ser interpretadas de várias maneiras; o branco, por exemplo, é a cor dos mortos e a cor que afasta os mortos, podendo possuir um poder curativo. Já o “preto, cor da noite, é a cor também das provas, do sofrimento, do mistério. Pode ser o abrigo do adversário que espreita...”⁶ (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2005, p. 277).

Em um primeiro momento, percebe-se que o narrador, em “Ginny”, reside no substrato da realidade, uma vez que se apropria de dados verossímeis e retorna ao mundo do ficcional, pontilhando a narrativa de ecos biográficos. Nas palavras de Carla Rodrigues, em “Nove escritoras à beira da morte”: “Adriana faz um relato tão perfeito do suicídio da autora inglesa Virginia Woolf que a impressão é que se está diante de um documentário sobre a sua morte. Trata-se de pura literatura, [...]” (RODRIGUES, s.d. [online]), ou de confissões fictícias que poderiam perfeitamente levar o leitor menos desavisado a acreditar que a história contada

⁶ A cor branca, conforme Chevalier e Cheerbrant, pode indicar “a aurora; acima do branco, expandia-se o azul, para a manhã; abaixo do azul estava o amarelo, símbolo do pôr-do-sol; e acima dele, o preto, imagem da noite. Mais adiante, no mito, o branco entra em ação sob a forma de *pérolas*, e o azul sob a forma de *turquesa*” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2005, p. 276).

passa-se no mundo real. O diálogo do narrador no processo narrativo conduz o leitor a uma grande simbologia linguística, propondo, sugestivamente, que se está diante de acontecimentos reais, ou seja, dentro do contexto ou da estrutura narrativa histórica relacionada ao mundo das escritoras. Para Adriana Lunardi, em entrevista a Rogério Pereira e Yasmin Taketani em o *Rascunho*:

Nesse caso, temos que usar o disfarce, o drible, o despiste para parecer que é verdade o que estamos escrevendo. Mesmo quando se afirma tratar-se de um texto de ficção, o leitor procura fantasmas nas entrelinhas, lê entrevistas do autor e toma emprestado delas as razões e motivos de ele escrever o que escreve. De minha parte, eu jogo o jogo. O importante é conseguir o efeito de verdade que o texto produz. Assim, ao ter certas garantias “documentais”, o leitor relaxa, deixa-se levar por aquilo que ele atribui como sendo a parte ficcionalizada da escrita. No que, claro, pode estar bem enganado. Em *Vésperas*, lidei diretamente com essas falsas garantias: em geral, o que se lê como ficção é pura biografia, e vice-versa (LUNARDI, 2012 [online]).

O embaraço faz-se presente na narrativa, mas se nota uma sensibilidade artística nas entrelinhas do texto que marca o (des)compasso da transposição de vozes para a ficcionalidade, percebendo-se, portanto, que o efeito da linguagem biográfica ultrapassou o jogo da intertextualidade no discurso narrativo. Nesse contraste, a ressonância de vozes, que dá sustentabilidade e equilíbrio às personagens, atormentadas pelos lapsos de memória e de angústia, atribui como verossímil a parte ficcionalizada da escrita, na qual elas encontrarão o caminho da dupla face, na tessitura ficcional. No entanto, pode-se depreender, nesse jogo mimético, que: “Virginia tentou comprimidos e doutores tantas vezes quanto seus anos de vida, seis décadas quase completas. Havia épocas em que as vozes desapareciam, mas esses intervalos eram cada vez mais curtos e, ao voltar, pareciam estar sempre menos afinadas” (LUNARDI, 2002, p. 16).

A fronteira entre o biográfico e o ficcional é muito importante na obra lunardiana; pode-se dizer que é um dos recursos que dão sustentabilidade à narrativa. Funciona mais ou menos como uma espécie de pano de fundo para o foco narrativo principal, o qual é caracterizado como produção feminina das grandes escritoras-artistas. Elas teriam como representação a duplicidade de papéis; aliás, há entre elas uma trajetória muito parecida: o drama da morte, a frustração, a desilusão, o sentimento de culpa e a impossibilidade de comunicação são dramas sofridos pelas escritoras. Nesta obra, temos narradores bastante precavidos, uma vez que conseguem situar essas personagens como protagonistas, sem perder de vista o papel de escritoras-artista no contexto histórico. Mas é interessante ressaltar que eles participam do jogo da

autora, provocando, às vezes, uma “babel de vozes” na face do texto, propondo que as escritoras assumam um duplo papel na narrativa, ou seja, podendo ser (con)fundidas com as versões originais de escritora ou de protagonista do texto. É nesse instante, portanto, que existe uma simulação no sentido de essas escritoras serem (re)duplicadas entre o espaço ficcional e o biográfico; parece que o leitor aprecia essa confusão e acha a história mais envolvente, como aponta Adriana Lunardi em o *Rascunho*:

Tendo a achar que o leitor aprecia a confusão entre o ficcional e o biográfico; se sente mais participativo ao ter margem de suspeição de que a história que está lendo foi vivida pelo autor. Parte disso vem de nossa relação problemática com a verdade, especialmente em nossa cultura ibérica, católica, onde simular é pecado. É como se o autobiográfico acrescentasse uma função exemplar à literatura, por isso o apreço maior pela coisa vivida do que à coisa simplesmente imaginada (LUNARDI, 2012 [online]).

Sabe-se que a mulher retorna para a superfície do texto lunardiano com um papel de dupla personalidade. Surge ora como uma criação habitando o texto ficcional, ora como uma mulher real habitando o texto biográfico. Mas é interessante notar que a mulher, como escritora, habitou as margens e os rodapés do contexto literário na historiografia. Já como personagens de ficção, essas mulheres, no entanto, não passavam de um fantasma, ou de uma mulher de papel ou ficcional que sempre (des)encanta o leitor no decorrer dos séculos. Por outro lado, elas podem ser também objetos da escritura, dirigirem e multiplicarem a herança familiar; nem por isso são elevadas à condição de autoridade preponderante no meio social. Elas terminam, com base na tradição patriarcal, transgredindo o sistema social, por comandarem o patrimônio e os costumes de uma sociedade marcada pelo poder arcaico vigente. Acabam sendo, na verdade, frutos de uma sociedade na qual todos os poderes e direitos eram depositados nas mãos do homem, cuja personalidade fálica e viril comandava os domínios da tradição burguesa secular.

Lembrando que os caminhos percorridos pelas mulheres ao longo dos séculos foram bastante árduos, a mulher escritora passa a ser renegada pelos homens e também pelos princípios criados por eles. São ainda, como diz Adriana Lunardi, “sem motivos grandiosos, o interior do átomo, o prego no alto da parede aferrado ao vazio da gaiola que se foi” (LUNARDI, 2002, p. 82). Para a mulher, restam apenas as marcas fíncadas no profundo vazio da solidão, cujas memórias criaram raízes e abriam fendas no interior da escrita feminina para dialogar no plano subjetivo e da morte. No entanto, percebe-se que a morte circula no texto das mulhe-

res escritoras como um agravante social da alma humana feminina, para preencher o vazio da opressão, da submissão, da angústia, da solidão e dos sonhos frustrados das escritoras. A morte, na verdade, é um ponto de interseção entre o espaço da escrita biográfica e o espaço da escrita ficcional, estando condicionada pela transitoriedade do tempo no universo feminino lunardiano. Pode-se dizer que, no texto, a morte surge, no plano real, como uma possível resurreição; já no plano ficcional, habita a câmara mortuária, sendo reencarnação.

É nesse espaço literário subjetivo que a mulher lunardiana encontra-se, angustiada, percorrendo os caminhos enfadonhos da reclusão; sua vida é marcada pela loucura, pela velhice, pelo suicídio, pela cegueira e por doenças incuráveis, como o câncer e a tuberculose. Elas são amigavelmente tratadas pelos apelidos de infância nos contos, talvez para amenizar a dor e o sofrimento de crueldade que a vida reservou para elas. Estrategicamente, é essa a imagem de mulher que dialoga com os signos que estão presentes no texto literário, principalmente o signo da morte; notando-se ainda que a presença da arte e do ser artista está imbricada na própria nuance do texto, em consonância com a escrita de autoria feminina. Assim, é necessário lembrar que tanto o ficcional como o biográfico, os quais conduzem o foco narrativo, inter-relacionam-se para produzir o efeito da verossimilhança na produção da escrita de autoria feminina em *Vésperas*.

As pesquisadoras Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escritora* (2004), analisam, na literatura, o perfil feminino, e investigam a mulher como representação literária na ficção masculina e também como sujeitos de sua própria escrita. Segundo as autoras: “o texto literário é sempre confusão de vozes, babel de desejos, fascinante equívoco, lido como realidade [...] o texto é o lugar onde esses objetos se corporificam na materialidade dos significantes” (BRANCO, BRANDÃO, 2004, p. 11). No texto é que se engendram as vozes de subjetivação, pelas quais se ecoa a poesia, o romance e o conto. Podemos dizer que essas formas literárias se nutrem das relações de desejos, das angústias, da solidão, dos conflitos e das inquietações que latejam nas vozes do autor/narrador/personagens.

Muitas dessas tessituras ficcionais podem ser organizadas em um coro de vozes, as quais se entrelaçam como se fossem uma só voz representativa. Na obra de Adriana Lunardi, os narradores parecem apossar das vozes das mulheres escritoras para marcarem o contexto narrativo com as particularidades das personagens. Isso só é possível porque o narrador circula no espaço/texto marcado por frases e parágrafos curtos, contemplando fidedignamente os

dados biográficos e imaginários das mulheres protagonistas. Aliás, a obra, às vezes, dá-nos a impressão de que cada uma das escritoras está inserida em seu próprio palco teatral ou em um cenário filmico, no qual elas encenariam suas relações humanas. A escritora, que é roteirista, parece utilizar os recursos cinematográficos para imitar a imagem visual de cinema. Diríamos que a contribuição para a realização dessa técnica, na obra *Vésperas*, são os parágrafos e os períodos curtos, os quais possibilitam maior agilidade e efeito nas cenas narradas.

É pertinente esclarecer que o nosso interesse não é fazer uma aproximação da escrita ficcional lunardiana e das biografias das mulheres escritoras, com o intuito de apurar a história verídica de cada uma das personagens. O que se pretende, com esta análise, é pontuar o quanto o texto literário é tecido por um emaranhado de vozes que se encontram no limite da angústia interior das *Vésperas*, permitindo que o literário e o biográfico se cruzem no espaço mimético da escrita ficcional.

Dessa maneira, aos olhos do leitor/expectador, é possível perceber, entre as personagens Virginia Woolf e Clarice Lispector, contrapontos importantes que, coincidentemente, são encenados por mulheres artistas/atrizes/protagonistas no palco de um mundo biográfico, literário e ficcional. São mulheres escritoras, de família tradicional, que viveram em um contexto histórico marcado pelas desavenças de gêneros em uma sociedade patriarcal. A primeira, Virginia Woolf, uma escritora bem sucedida, mundialmente conhecida por suas ideias feministas, aclamada e admirada pela crítica e pelos leitores. Uma mulher à frente do seu tempo, que lutou tenazmente contra o preconceito e a opressão sofridos pelas mulheres. Nasceu em 1882⁷, em Londres, em uma família aristocrática de escritores e de advogados. Na sua juventude, Virginia Woolf sofreu constantes crises; em março de 1941, a romancista se vestiu com um casaco, encheu os bolsos de pedras e suicidou-se em um rio próximo da sua casa. Nas palavras de Adriana Lunardi, Virginia:

Tira do armário o casaco de lã sete oitavos e enfia os braços nas mangas. Abotoa-se até a gola e mergulha as mãos, conferindo a profundidade dos bolsos em faca. A mão, tateante como se estivesse no escuro, procura a bengala e não a encontra. É preciso erguer-se, desta vez sem ajuda. Virginia acomoda outra vez a pedra no bolso do casaco já sujo e encharcado. O peso agora é ainda maior e ela só tem a si para recomençar. Ela nada, despreocupada como um peixe. Suas braçadas

⁷ Para saber mais, veja Maud Mannoni, em *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise* (1999).

largas ceifam camadas e camadas de água, até alcançar a correnteza do rio, onde a pedra no bolso não faz a menor diferença (LUNARDI, 2002, p. 13; 16; 19).

A água é um elemento que sempre fascinou Virginia Woolf. Segundo Maud Mannoni, em *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise* (1999, p. 15), Virginia expressa o “drama de existir num fascínio pela água, que poderia tragar os corpos, acalentá-los”. A simbologia da água, segundo o *Dicionário de Símbolos*, pode se referir à fonte da vida, meio de purificação e centro de regenerescência. As águas, representando a “infinitude dos possíveis”, contêm o germe dos germes: “Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 15).

Nota-se que, assim como Virginia Woolf, Adriana Lunardi também mergulha nas águas que representam a infinitude para descobrir e para resgatar a simbologia da eternidade, a qual transparece nas vozes reminiscentes do texto. São vozes que ecoam nas dimensões da memória, enunciando o prelúdio da morte, um artifício que conduz o corpo a um padecimento transitório. As vozes ocupam também o eixo da travessia e, paradoxalmente, murmuram no êxtase do inconsciente, ignorando os limites do próprio corpo. Para Adriana Lunardi (2002, p. 18-19):

O esforço desesperado de Virginia ignora as reações do corpo. As vozes não permitem que ela calcule seus avanços. É como um sonho ruim, em que se sente correr sem sair do lugar. Todo começo é assim, disso ela sabia. Os contos, os romances, as cartas. Sofria o mesmo terror de não conseguir. O fim sempre fora mais fácil, chegava com a naturalidade com que chegam todos os finais de história, anunciando-se pouco a pouco até que tudo concordasse. Na vida, é diferente, como não tinha de ser. Virginia decide então lançar de vez o corpo às águas, que já lhe cobrem as pernas, fugindo aos pássaros, aos pensamentos, ao peso da descoberta.

O que se sobressai nessa passagem é a condição de lidar com as dores da vivência humana. O sentido da vida é ameaçado pela culpa e pelo ressentimento de negar a si mesma; por isso, resolve buscar o caminho da finitude, ou seja, um caminho para uma nova descoberta. São caminhos que ultrapassaram os limites da condição humana, enunciando o fim do tédio, dos conflitos, dos desequilíbrios emocionais recorrentes na vida de Virginia Woolf.

Em ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1928), na parte “A autora e sua obra”, notifica-se que Virginia Woolf, atormentada e “vivendo em meio a uma série de crises de depressão, tentou o suicídio três vezes” (WOOLF, s.d., p. 139). Na ocasião da sua morte, deixou um bi-

lhete às margens do rio, junto a um chapéu e a uma bengala; nele, estava escrito: “Tenho a impressão de que vou ficar louca. Ouço vozes e não posso concentrar-me no trabalho. Lutei, mas não posso continuar; sinto que as vozes e os fantasmas habitaram o palco da minha existência” (WOOLF, s.d., p. 141). Contudo, pode-se dizer que, com “todas as terríveis dificuldades que enfrentou não puderam impedi-la de exercer seu poder criativo e construir uma das obras mais inovadoras do século XX” (Idem, p. 139).

A segunda escritora, Clarice Lispector, cuja vida é ficcionalizada, é filha de emigrantes russos, naturalizada brasileira, e passou a infância no Recife, onde cursou os estudos primários e os secundários. Em 1929, transfere sua residência para o Rio de Janeiro, graduando-se em Direito. Assim como Virginia Woolf, Clarice Lispector é uma escritora renomada pela crítica literária mundial, mas que se declarava uma pessoa insegura, indecisa, medrosa e sem rumo na vida (BORELLI, 1988).

Marilda Corrêa Ceribelli, em *Mulheres singulares e plurais (sofrimento e criatividade)* (2006), trata de questões relacionadas à história de vida de oito personalidades femininas, expondo os seus sentimentos humanos: amor, ódio, equilíbrio e loucura. Segundo a historiadora, para conseguir entender Clarice, é necessário ir além do explicitado na sua escrita e ler nas entrelinhas de seus textos, “porque suas entrelinhas falam, e como falam!” (CERIBELLI, 2006, p. 70). Passamos a penetrar no seu “coração selvagem” e a sentir seu mundo de desejos e de fantasias, ocultos em sua escrita enigmática (Idem, p. 70); uma escrita sensível, experiente, fascinante, psicológica e subjetiva.

É através da escritura literária que Clarice desfaz os nós dos seus mistérios; nós que, muitas vezes, podem ser observados pelos reflexos da tessitura ficcional. Não pretendemos, assim como Marilda Corrêa Ceribelli (2006, p. 70):

[...] decifrar seu enigma: o Mito Clarice. Queremos apenas desmitificar alguns elementos negativos que compõem sua imagem de mulher fria, impessoal, distante, antipática. Imagem que, se diga a verdade, muitas vezes, foi construída por ela própria. O mito é ao mesmo tempo negativo e positivo, Clarice não fugiu à regra, razão pela qual seu discurso mítico oferece grande atração aos leitores⁸.

⁸ Conforme Marilda Corrêa Ceribelli (2006, p. 70), a “palavra mito tem um duplo significado, é ambíguo, permite diferentes olhares. Seu caráter dicotômico, vindo da Grécia Clássica, ainda é o mesmo na atualidade;

As imagens descritas no fragmento acima revelam a escritora Clarice Lispector como uma “mulher fria”, “distante” e “antipática”. Isso evidencia, por um lado, um discurso que censura e que desmitifica a imagem grandiosa do mito clariciano, mas, por outro, conforme Ceribelli: “aponta para uma mulher sensível, amorosa, corajosa, singular complexa, apaixonada, única. [...] O fato de ser Clarice [...] tornou mais desafiador seu estudo, pela ambiguidade que revela pelo jogo de antíteses entre o eu e o não eu, entre o ser e o não ser” (CERIBELLI, 2006, p. 70). Outrora, essas imagens podem ser reduplicadas e transportadas para outros textos, sendo uma espécie de simulacro do eu autoral que se constitui em um contexto, formando intertexto na dobra de outros textos. Em *Vésperas*, sobretudo, Clarice afirma que:

Em minha cabeça, nada se acomodava. Os pensamentos fogem antes que eu possa esclarecê-los. [...] Mas um pouco de violência faz parte de mim. Uso unhas afiadas sempre que me põem contra a parede. A cicatriz discreta, mas indelével, na pálpebra esquerda da Cris, coleguinha de maternal, é testemunha do meu estilo. Desde que me alfabetizei, contudo, transferei essa ferocidade para as palavras, que cicatrizam mais lentamente que os arranhões (LUNARDI, 2002, p. 66).

Percebe-se, aqui, uma Clarice atormentada, que transfere a sua violência e a sua ferocidade para a arte da escrita. Podemos observar que esta Clarice lunardiana pode ser (con)fundida com a personagem Joana, da primeira obra de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944). Para Deise Bastos da Costa (2010, p. 24), o “romance *Perto do coração selvagem* (1980), dada a recorrência na narrativa lunardiana de certos motivos ou temas muito frequentes no discurso de Clarice Lispector, aparece enquanto o principal intertexto”.

A história da personagem Joana é marcada pelo enigma da morte, assim como as histórias das personagens lunardianas. No conto “Clarice”, a personagem só conheceu o pai na adolescência, quando a mãe estava prestes a morrer; já Joana, ao contrário de Clarice, conviveu com o pai, perdendo a mãe na infância; depois, perde também o pai; órfã, vai morar com os tios. Além desses aspectos, percebe-se que, em “Clarice”, o texto é marcado por uma série de coincidências que se associam a dados biográficos e também à obra de Clarice Lispector, como, por exemplo, os nomes dos personagens Otávio e Clarice e o título da obra.

quando positivo significa o que é verdadeiro e quando negativo representa algo fantástico, enganoso, falso. Clarice é mito positivo e negativo”.

Bernadete Pasold, em “Temas narrativos nos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector” (1985), conclui, sobre os estudos comparados nos romances de Clarice Lispector e de Virginia Woolf, que a morte está presente na ficção das autoras, mas o tratamento dado por elas não é o mesmo:

Embora ambas consideram (*sic*) a morte um incidente de vida, Clarice Lispector vê a morte sob um ponto de vista solitário; suas personagens pensam sempre na própria morte. Virginia Woolf apresenta outros aspectos da morte [...] além da extinção física: a morte de uma amizade, pela mudança, e a morte da mente, pela ausência de mudança, como se pode ver em *The Years*. Assim, para a escritora inglesa a morte tem mais implicações do que para a escritora brasileira. (PASOLD, 1985, p. 822).

A morte, que está presente na ficção das autoras Clarice e Virginia, está também presente em *Vésperas*; é a morte literária de cada personagem. Mas a morte, em Adriana Lunardi, parece ser contemplada por um aprisionamento misterioso, confuso e doentio. A morte ceifa, de uma maneira sutil, paradoxal, insinuando um mundo confuso de vozes que balbuciam no exílio solitário das personagens. É a morte do silêncio literário que anula a morte física, esvaziando a dor e a tortura em busca de uma cura ilusória. É a morte mórbida, de quem sofreu um profundo desamparo e uma amarga decepção da vida. Essa é a morte transitória das *Vésperas*, que abandonam as vozes para dialogar com o mundo do além e do indizível da palavra escrita. Uma escrita que limita o tempo da morte; a escrita imutável das *Vésperas*, das ruínas, da velhice e da decadência das personagens escritoras.

REFERÊNCIAS

BORELLI, Olga. A difícil definição. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Florianópolis: Ed. UFSC, 1988. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=LnueC7NGnnEC&pg=PA353&lpg=PA353&dq=bernadete+pasold+UFSC+>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BORGES, Telma. *Literatura brasileira – modernidade e tendências contemporâneas*. Montes Claros: CEAD UNIMONTES, 2004. (Caderno Didático). Disponível em: <www.cead.unimontes.br/.../literaturabrasileiramodernidade/.../searcht....>. Acesso em: 10 jun. 2012.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escritora*. Rio de Janeiro: Lamparina Ed., 2004.

CERIBELLI, Marilda Corrêa. *Mulheres singulares e plurais: (sofrimento e criatividade)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

COSTA, Deise Bastos da. *Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010. Disponível: <http://www.ppgletras.furg.br/disserta/dei_sebastos.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2012.

FRANCO, Adenize. Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi. *Temas & Matizes*, Cascavel, v. 5, n. 9, 2006. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/saber>>. Acesso em: 11 mar. 2012.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mouro Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LUNARDI, Adriana. Marujo ao mar. Curitiba: *Rascunho, o jornal de literatura do Brasil*, jan 2012. Entrevista concedida a Rogério Pereira e Yasmin Taketani. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/marujo-ao-mar/>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

NEPOMUCENO, Luis André. O eu e o mundo nas cartas de Emily Dickinson. In: ARRUDA, Aline Alves et al. (Org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

PASOLD, Bernadete. *Temas narrativas nos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector*. 1985. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1985.

RODRIGUES, Carla. Nove escritoras a beira da morte. In: LUNARDI, Adriana. *Home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, s/d. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenas.php?reCodigo=24>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. Disponível em: <<http://virginiawoolf.files.wordpress.com/2012/03/um-teto-todo-seu-virginiawoolf.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2012.

Recebido em: 20 de junho de 2013.

Aceito em: 30 de agosto de 2013.

**DAS POSSÍVEIS TRADUÇÕES DE MICROESFERAS DA REALIDADE:
BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A MULTIVOCALIDADE NA VERSÃO
AUDIOLIVRO DE CONTOS NEGREIROS, DE MARCELINO FREIRE**

Auricélio Ferreira de Souza¹

Resumo: Este texto propõe uma abordagem sobre os mecanismos utilizados para a construção da performance de voz subalterna a partir do exame da obra *Contos Negreiros*, do autor pernambucano Marcelino Freire, lançada em dois suportes (o impresso em 2005 e o audiolivro, em 2009). Para tanto, a pesquisa arregimenta recortes das discussões contemporâneas sobre as diferentes instâncias de exclusão/marginalização e de seus efeitos no campo da representação artística.

Palavras-Chave: Performance, Audiolivro, Subalternização, Voz, Presentificação.

Abstract: This study proposes an approach to the mechanisms used for the construction of the subaltern voice performance from an examination of *Contos Negreiros*, book written by Marcelino Freire, launched in two media (printed, in 2005 and audiobook, in 2009). Therefore, the research rallies clippings of contemporary discussions about the different instances of exclusion/marginalization, and their effects in the field of artistic representation.

Keywords: Perfomance, Audiobook, Subordination, Voice, Presentification.

Partindo da premissa de que, imerso na vertiginosa velocidade imposta pela estrutura mesma do capitalismo, os sujeitos se veem obrigados a estabelecer novos mecanismos de assinalamento de sua presença (ou ausência) no jogo social. Parece cada vez mais necessário o

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Professor Auxiliar do Dep. de Línguas e Literaturas da Universidade Regional do Cariri (URCA). Endereço eletrônico: auricelioferreirasouza@gmail.com.

conjunto de reflexões no entorno de uma etnografia pós-colonial que venha a possibilitar (*re*)discutir a condição subalterna e seu direito à subjetivação. Mais especificamente, trata-se de partir na direção de uma escuta sensível no que diz respeito a tradução do que *pode*, do que *deve* e do que *precisa* verter as vozes subalternas, ou melhor, subalternizadas, nessa nova-velha cena, sob pena de, ao contrário, vivenciarem já dentro do espaço excluído (o da periferia), um outro mecanismo de exclusão: o do silenciamento de sua voz enquanto fluxo primal das subjetividades. Ou, o que seria talvez pior: ter sua voz sub-representada, num jogo supra-artificial de linguagem, que mais estereotipiza do que abre espaço para verter diversidades, ainda que violentas.

Dito isso, é preciso lembrar experiências anteriores que, na tentativa de representar o discurso subalterno (a proposta de obra *Naturalista*, por exemplo), mesmo tematizando o pobre e as margens sob as quais se equilibram, sempre partiram de certa visão do grupo de referência. Tinha-se a pobreza vista pelos olhos de quem não o era, e, principalmente, a projeção de uma voz idealizada, espécie de concepção pronta acerca de como se esperava que o pobre se enunciasse frente a semelhante estado de pobreza, mas nunca o pobre por si.

Sem voz, as personagens são apenas ancoradouros de um *devoir* já estabelecido. Cumprem, mas não agem de fato, não se conflituando, não se autonomizam, posto que os seus “ditos” já se encaminham para um *locus* esperado: a entrada dos fundos. Não se desenha uma nova territorialidade na geografia já posta, e o silenciamento, por tabela, mina a possibilidade de manifestação do poder simbólico, alicerce mesmo do processo de identidade/alteridade.

A respeito do que pode o dizer, a enunciação no seio do simbólico, Bordieu (2000, p. 14) assinala que:

O poder simbólico como o poder de *constituir o dado pela enunciação*, de fazer crer e fazer ver, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer ignorado como arbitrário (grifos nossos).

Sobre tal aspecto, ainda em outro momento, afirma que

O poder simbólico é um poder de fazer coisas com palavras. E somente na medida em que é verdadeira, isto é, adequada às coisas, que a descrição faz as coisas. Nesse sentido, o poder simbólico é um poder de consagração ou de revelação, um poder de consagrar ou de revelar coisas que já existem. Isso significa que ele não faz nada? De fato, como uma constelação que começa a existir somente quando é selecionada e designada como tal, um grupo — classe, sexo, religião, nação —

só começa a existir enquanto tal, para os que fazem parte dele e para os outros, quando é distinguido, segundo um princípio qualquer dos outros grupos, isto é, através do conhecimento e do reconhecimento (Idem, p. 167).

Conhecimento e reconhecimento que se colocam obrigatoriamente como instâncias de ação. Tem-se assim, pela via da voz, um mecanismo para a traduzibilidade dos múltiplos processos por meio dos quais o sujeito, em chave de subalternidade, se subjetiva em face dos instrumentos que o oprimem, bem como em face daqueles que, pelo viés do conflito, podem lhe conferir a alforria de seus afetos. Assim, como propõe Spivak (2010) no já clássico texto *Pode o subalterno falar?*, da articulação entre a teoria marxista, a psicanálise e ainda passando pela desconstrução derrideana, necessário se faz aprofundarmos o complexo debate em torno da conquista de espaço para o direito à enunciação senão equânime, certamente diversa e, por isso mesmo, mais condizente com as fraturas do mundo contemporâneo. É por entre tais fraturas que busca espaço a multivocalidade²: se não dizer o *novo* (vez que não há novidade na subalternização, exclusão, violência e preconceito), certamente dizer *de novo*, mas com as ferramentas do agora. Presentificar, potencializar com a voz, o que se tem para dizer. Tornar o dito ação e não apenas registro.

Tal ação, por sua vez, imprime ao ato de escrita, na cena global de hoje, a necessidade de romper com a doxa³, convertendo o próprio texto num mecanismo em vórtice, dentro do qual o receptor, igualmente posto em desalinho frente à velocidade do jogo social, se posicione como partícipe deste movimento; no qual a modulação das vozes — geralmente dissonantes — sejam ouvidas e não abafadas, não se eximindo, portanto, da orgânica semiose já inevitável, quer no chão da fábrica, quer nos atapedados nichos onde se gesta o poder, quer ainda nas pretensas plataformas “intermediárias” que se anunciam à todos, como grande novidade.

² Termo tomado de empréstimo das Tecnologias da informação e Comunicação (TIC), ali utilizado para designar a presença das muitas vozes no seio de uma mesma informação, caracterizando a *multipercurividade* que pode emergir no contexto da cadeia comunicativa atual, mediada pelos veículos tecnológicos. Igualmente em uma reunião de textos como a aqui estudada, organizada em torno de um assunto amplamente presente em diferentes suportes informacionais — a oralidade — acreditamos ser possível aplicar o termo *multivocalidade* com semelhante propósito: o de partir à “escuta” dessas diversas performances da voz projetadas sobre a experiência subalterna (Cf. LÉVY, 1993).

³ Doxa, conforme Roland Barthes (apud KUSCHICK, 1996 — não paginado), é a “Opinião Pública, o Espírito majoritário, o Consensus pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito. Pode-se chamar de doxologia (palavra de Leibnitz) toda maneira de falar adaptada à aparência, à opinião ou à prática”.

Nessa direção, Joachim [2008?], na esfera da poesia, traça oportuna reflexão sobre:

[...] podemos reafirmar que escrever é agir, quando a obra de arte inscreve uma ruptura, uma desconstrução-reconstrução ao nível da linguagem. A aurora de uma tradição marca um desejo saciado, uma ideologia. O poeta verdadeiro encerra a tradição assumindo-a, aniquilando-a, como um processo digestivo quando destruimos o que nos nutre. A anti-ideologia, a contra-proposta estética fazem do poeta um revolucionário.

Dentro de semelhante problematização, acerca do escritor, Barthes (2003, p. 38) considera que

[...] de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é 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 Levi-Strauss atribui ao Feiticeiro: função de complementaridade, já que o feiticeiro e o intelectual fixam de certo modo uma doença necessária à economia coletiva da saúde.

Creemos que a literatura (ou pelo menos a parte dela não celebrizada pela grande mídia), no cenário brasileiro contemporâneo, serve de plataforma sobre a qual se pode discutir tal problemática. Vide, por exemplo, a escrita de autores como Paulo Lins, Ferrez, Lourenço Mutarelli, Valêncio Xavier, Santiago Nazarian, Marçal Aquino, Ivana Arruda Leite, Marcelo Mirisola, dentre outros, de estética, gerações e linguagens distintas, mas que, em comum, partilham da personagem que se sustenta *na e pela* fala.

É nessa direção que cabe, dentro do atual panorama nacional, um recorte que nos conduza à obra de Marcelino Freire, autor cuja escrita se materializa em textos (conto-poema) de dicção largamente filiado ao modo oral da linguagem; logo, ancorados fundamentalmente na necessidade da presença de uma *voz*. O seu texto, é, pois, tributário de uma performance oral que, tomando o grafado enquanto registro, o (con)verte num fluxo repleto de modulações que, somente pela verve, podem operar a tradução do que é vociferação, grito, reclamação, enfim, o “esporro” que vem da subalternidade, há muito represada em suas personas. Aliás, é justamente esse caráter organicamente ligado à oralidade que dá uma considerável vivacidade à suas personagens ao ponto de quase se converterem em *personalidades*, tamanha é a amplitude que suas vozes, contaminadas pelo lugar “dos sem lugar”, vão adquirindo no tanger da narrativa. É essa contaminação a própria multivocalidade, posto que presentifica não apenas o dilema vivido por cada personagem, mas, e principalmente, nos fornece uma possibilidade de múltiplos ângulos para a escuta das vozes que expressam *por que e como* vivem tais dilemas. São personagens-voz.

Isso posto, equivaleria a dizer que na escrita de Freire, as personagens se fazem presentes prioritariamente por meio de suas falas. É por meio daquilo que vão dizendo que progressivamente se opera uma espécie de construção de seus contornos. São ativos enunciadores, ao passo que só existem enquanto falam. Sabemos deles e de seus dilemas, fracassos e produtividades, por meio de seu constante “falatório”. São, portanto, muito mais vozes, do que corpos, aliás, em sua contística quase que inexistente descrição das personagens, o que há é uma profusão de “falas em voz alta”, verdadeiras vociferações que, por desagradáveis, invadem o ouvido do leitor, mais inquietando do que convidando ao diálogo. Mais que empenho, há uma necessidade quase orgânica na performance vocal das personagens. Fala-se porque é este o único canal para assinalar um lugar no mundo, ainda que seja a calçada, a lama, a margem esse lugar da fala.

Toda a gama de questões aqui aludidas toma proporções ainda mais assentadas na esfera das possibilidades de tradução intersemiótica, quando nos voltamos para a dupla condição na qual se encaixa uma das obras mais conhecidas de Marcelino: o livro denominado *Contos negreiros*, o qual “migra”, digamos assim, do suporte escrito para o sonoro, ganhando uma versão em audiolivro, que, pelos seus contornos de produção, cremos exigir contextualização e análise mais pormenorizados.

CONTOS NEGREIROS LIVRO X ÁUDIO: EXPERIÊNCIA / EXPERIENCIAÇÃO

A versão impressa

A versão impressa de *Contos negreiros*⁴ é lançada em 2005 e premiada em 2006 (Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro — CBL). Constitui-se de 16 textos curtos, os quais o autor chama de “cantos”, e não “contos”, “[...] de alguma forma contradizendo ou deslocando o título geral do livro. ‘Negreiros’, e não ‘negros’, porque aparentemente não é negro quem os escreveu. Trazem negros no seu interior, por assim dizer, que irão aportar nos olhos do público” (COELHO, 2011).

⁴ Utilizaremos a partir desse ponto as iniciais *CN*, para referirmo-nos a obra em análise, seguido do nome do conto/canto e da página.

Apesar da pouca espessura do livro (115 páginas em formato brochura) e da brevidade das histórias (nenhuma tem mais que quatro páginas), esta obra ganha notoriedade não apenas por confirmar uma contística que se debruça sobre a desconcertante alienação do humano exposto aos seus limites (temática já presente em *Angu de sangue*, por exemplo), mas, por elastecer os limites de exploração do oral, operando uma espécie de “performancização” da palavra, que ativa diversos campos de sentido. Reconhecendo as dificuldades de reprodução de certas marcas da oralidade no plano da escrita, alguns contos podem provocar no leitor, inclusive, a sensação de desnorreamento (ausência de pontuação, junção de períodos, sequência repetida de termos, interrupções, abreviações, supressões etc.). É o caso de *Trabalhadores do Brasil* (Canto I, p. 17), *Esquece* (Canto III, p. 29), *Vaniclélia* (Canto V, p. 39) e, principalmente, *Curso superior* (Canto XIV, p. 95).

Nos textos mencionados, o efeito sonoro obtido pela justaposição de palavras com certas terminações, tende a promover não apenas a sonância ou tonância das rimas, mas também uma espécie de alargamento da relação sintagmal. Essa alteração, incomum para o conto, traz repercussões no campo sintático, sem, no entanto, gerar solecismo; ao contrário disso, opera novas possibilidades de combinações ainda no próprio ato da leitura, como mostra o trecho abaixo:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?
(CN — *Trabalhadores do Brasil*, Canto I, p. 17 — grifos nossos).

Ou ainda:

[...] Nosso dinheiro salvarria, porr exemplo, as negrinhas do Haiti. Barratas como as negras de Burrundi. Trouxe uma parra aqui, lembrra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui. Ajudei a preservar, no meu pescoço os dentes de marrfim. Hoje, ela ganha ensinando ao povarréu de Berrlim. Em Monchengladbach, dança. Ganha a sorrte no samba (CN — *Alemães vão à guerra*, Canto IV, p. 35 — grifos nossos).

Ao mesmo tempo, essa sonoridade confere ao ato de imersão na narrativa uma experiencição de natureza poética: a unidade, a aproximação entre significado e forma. Por gerar um efeito próximo ao acoplamento em poesia, as narrativas de CN manifestam a qualidade de serem memoráveis, ou seja, o que está sendo “acoplado” por ocasião da rima, provoca no leitor a introspecção *forma-sentido*.

Essa dimensão de leitura, provocada por tal abordagem, promove a recepção e reorganização do próprio fato contado. Como destaca Levin (1975, p. 26): “O estilo é a mensagem conduzida pelas relações entre os elementos linguísticos”, os quais se estendem para além do percurso da oração. Isso posto, “[...] Os tipos de relações supra-oracionais que interessam são os que resultam de impor ao discurso alguma estrutura adicional àquela que deriva da linguagem tal como normalmente usada” (LEVIN, 1975, p. 28).

Desse modo, o que de fato interessa não é o relato da vida marginal em sua dimensão de enredo, mas *como* esse relato é feito, como ele se enuncia. Não é, pois, a história aparente que nos está sendo dada que revelará a plural condição de subalternizado, mas a potência contida nas histórias subjacentes. É o que a voz revela (ou esconde) em suas modulações próprias, impossíveis de serem reveladas apenas pela superfície, que é a escrita.

Nesse sentido, cada conto/canto do livro é “inviesado” por no mínimo 3 outras possibilidades de (re)construção de histórias para o mesmo fato, a partir dos fragmentos deixados nos entremeios. Como por exemplo, a presença dos entes africanos: Zumbi, Olorô-Quê, Odé, Obatalá, Olorum, Ososhe, Pelô, Rainha Quelé, Sambongo, todos recortados de seu contexto simbólico-cultural original e agora dispostos em meio a um cotidiano de “trabalho” notadamente subalternizado, nos levando a pensar: o fato relatado, o relatante e as razões do relato. O que fazem ali esses entes negros (e negrejados) tão distantes de África? Que é de seu trabalho? O que lavram nessa nova terra?

Não se trata de um desejo de retorno a grande África (espécie de banzo), mas há uma grande negritude ou negrejamento, análogo a uma África que, subjulgada e negligenciada, é agora marca de subalternização, não importando quem foram em seu tempo primevo de realeza, mas o que são agora: negros, negreiros, negrejados... trabalhadores.

CN não é um livro de respostas, não aponta para encaminhamentos que reproduzam as já sabidas razões históricas da exclusão dos sujeitos que abriga. É antes, um amontoado de inquietações, de vociferações, interpelações, esta última ilustrada, por exemplo, em *Trabalhadores do Brasil*: “[...] tá me ouvindo bem?” (*CN*, p. 20), indagação que se repete ao final de cada um dos quatro primeiros parágrafos (ou seriam “estrofes?”), para terminar com: “Hein seu branco safado? / Ninguém aqui é escravo de ninguém” (*CN*, p. 20). Em tempo: tampouco há a costumeira lamúria do negro-pobre-coitado, improdutivo e choroso; esse

conto, principalmente essa última interpelação, mostra, ao contrário disto, um negro produtivo, e seu produto é da mais potente lavra: é linguagem, é indignação, é esporro, é vida interior que emana em riste, na cena do agora.

Essa característica, aliás, somada ao aspecto de sonoridade, anteriormente mencionado, dá tônica de ação e movimento às histórias. Há ausência de qualquer enunciado que explique o que ora está sendo vivido por esta persona que nos fala. Tomando a premissa de conto como forma literária uninucleada, o autor investe quase que exclusivamente na sondagem psicológica das personagens, conotando o fato e potencializando a repercussão que esse possível fato provoca no universo mental desses seres que, acossados, vociferam abruptamente da primeira a última das breves linhas do conto, como que conscientes do curto espaço que terão para verter sua insatisfação, seu gozo, revolta ou brutalização.

[...] O que é que tem? *O rim não é meu, bando de filho da puta?* Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo. Não tenho medo de cara feia, não tenho medo (CN — *Nação Zumbi*, Canto VII, p. 49 — grifos nossos).

O interlocutor é constantemente chamado (ou intimado) à conversa, a uma fala ligeira, amiudada nas sentenças, voçalizadas... oralizadas:

O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-lingüiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, *ta me entendendo?* Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química (CN — *Totonha*, Canto XI, p. 79 — grifos nossos).

Conversa de um fluxo cantado, quase cordelizado como os enredos dos antigos romances “de cor”, há muito esquecidos nas feiras, mas aqui (re)atualizados pelas marcas de vivência de sujeitos que habitam à margem das “benesses” do tempo ágil da globalização.

Morrer, já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. Tenha santa paciência!
Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só pra mocinha aí ficar contente?
Dona professora, *que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente.* [...]
[...] Para mim, a melhor *sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for.* Não tenho medo de linguagem superior (CN — *Totonha*, Canto XI, p. 80 — grifos nossos).

A versão em audiolivro

A versão em audiolivro data de 2009. Lançamento do selo Livro Falante — nome fantasia da Cores & Letras Editora Ltda — é um registro da leitura/interpretação realizada pelo

próprio autor e que, termina por adquirir a condição de performance, posto que ambientado por recursos de estúdio, contribui sensivelmente para transformação daquela experiência de leitura da versão impressa. Constitui-se, na verdade, em uma outra obra.

O *audiobook* ou audiolivro consiste na conversão de um livro impresso em um sistema ou mídia de áudio; para tanto, utilizando a produção de todo um conjunto de efeitos sonoros, como fundo musical, vozes dramatizadas, dentre outros. Contemporaneamente sobre este, se estende um caráter de produção artística comportando, inclusive, particularidades que vêm sendo pensadas à luz da intermedialidade. Assim, se diferencia substancialmente do “livro falado”, o qual “[...] não é interpretado, não traduz sentimentos e não pode, em hipótese alguma, ter efeitos sonoros, pois tenta ser uma versão aproximada do livro em tinta” (JESUS, 2008, p. 17). Neste último, geralmente produzido para portadores de deficiência visual, a intenção é empreender uma “leitura branca”, ou seja, apenas realizar o registro da voz humana lendo o texto impresso com impoção linear e adequada pontuação.

No atual cenário de velocidade, pluralidade de linguagens e suportes de expressão, o propósito do audiolivro parece convergir, portanto, para o empreendimento de uma segunda experiência sobre o produto literário. Nessa dimensão, a qualidade do empreendimento depende em quase sua totalidade da produção que será operacionalizada sobre a obra tomada, incluindo-se aqui a sensibilidade, criticidade e conhecimento do arcabouço literário do “original” por parte dos produtores, mas também (e principalmente) das múltiplas vocalidades que se debatem no interior dos conflitos que estão por trás dessa obra. Está se falando, pois, de uma necessária percepção de certa esfera oral que, obrigatoriamente, deve se levantar de dentro do texto. No caso da conversão de *CN*, da esfera gráfica, foram produtoras, Sandra Silvério e Ângela B. Oliveira, do selo Livro Falante, que mantiveram parte do projeto gráfico da versão impressa (de autoria de Silvana Zandomeni), aproximando, desta forma, pelo elo visual, ambas as versões. Na esfera “performática” todos os contos são narrados por Marcelino Freire e, em *Linha do tiro* (Canto VI) há a participação da cantora paulistana Fabiana Cozza, que faz a performance da voz feminina. A produção conta ainda com ambientação rítmica do percussionista Douglas Alonso, o que cria atmosfera afro, tanto nas introduções, quanto nas pausas e finalizações dos contos.

Podemos dizer que há nessa conversão todo um esforço de tradução interlinguagens que converge para colocar essa versão de *CN* no bojo uma de cena de vanguarda no que tange à produção de novos suportes para a literatura. A esse respeito, é oportuno lembrar o que considera Plaza (2003, p. 12.)

Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas.

Nessa plataforma de apresentação é possível afirmar que os contos se avultam em entonação, modulação, supressão, aliterações, dando não apenas ênfase ao texto, mas principalmente alargando sua capacidade de converter-se em ação. Assim, toda uma rítmica nas falas das personagens nos possibilita inferir/sentir a dramaticidade pretendida em cada ponto das curtas histórias, viabilizando uma *experienciação*⁵ das tensões que marcam toda a obra.

Falamos de *experienciação* porque ao cabo desta pesquisa — que se encontra em andamento — pretendemos tratar de algo que é sentido, ao invés de pensado, sabido, ou verbalizado; que ocorre no presente imediato e nele finca suas repercussões. O intuito é investigar em que medida o recurso do áudio tende a potencializar um fluxo constantemente mutável de sentimentos a respeito do processo de subalternização que se opera na segunda história escondida sob a primeira⁶.

Vislumbra-se tal perspectiva pelo fato de que, em cada história, o que temos é um fluxo de fala e não um registro transcrito do fato. Não há “póstumidade”, mesmo que o conto envolva a lembrança de um fato já ocorrido, este é trazido à tona por alguém que o re-atualiza em vivido. O tempo é um *presente-contínuo-já*. São representativos nesse sentido os contos

⁵ Compreende-se aqui *experiência* como o fato vivido, o registro de uma ocorrência que dá ao sujeito o saber concreto de algo, e *experienciação* como o conjunto de repercussões (atos) que uma mesma ocorrência pode provocar em sujeitos distintos partícipes ou não da mesma cena social. Segundo Gendlin (1961), na *experienciação* não se trata de atributos generalizados de uma pessoa como traços, complexos ou disposições. Em lugar disso, a *experienciação* é o que uma pessoa sente aqui e agora, neste momento. Para a autora são características da *Experienciação*: (1) é um processo de *sentimento* (2) ocorrendo no *presente imediato* (3) os sujeitos podem se referir diretamente ao vivido. (4) na formação de conceitos, os clientes são guiados por esse vivido. Assim, as primeiras e vagas conceituações podem ser checadas com a referência direta a esse fenômeno. (5) A *experienciação* tem *significados implícitos*. (6) estes são pré-conceituais. Desse modo, *experienciação* é um processo *organísmico* concreto, sentido na consciência (cf. GENDLIN, 2010 [1961])

⁶ Retomamos aqui a idéia de Piglia, para quem o conto constitui-se de duas histórias: uma no plano aparente e outra subjacente. Nessa perspectiva a qualidade do contista reside na habilidade de entrelaçar essas histórias, dando ao leitor, ao término do percurso, a experiência do descortinamento da “verdade secreta” (PIGLIA, 1994).

Linha do tiro (Canto VI p. 43), *Caderno de turismo* (Canto IX p.65) e *Totonha* (Canto XI p. 77). Nesses contos o ato é abrupto e o fato incerto, apenas contornado numa espécie de postura narrativa *in media res*, sem, no entanto, se confirmar como tal, posto não haver, como no caso das epopeias, uma retomada posterior dos acontecimentos omitidos no início da ação (*ab ovo* ou *ab initio*) através de analepses. O que há é a ação. O que pode vir a ser, o jogo de armar, as explicações possíveis, fica por conta das repercussões que o som da palavra provoca em cada leitor/ouvinte. Vejamos trechos que ilustram isso:

No caso de *Linha do tiro* (p. 43), o próprio início:

— Não quero. / — Hã? / — Já disse que não quero. / — O quê? / — Chocolate. / — Chocolate? / — Você quer me vender chocolate, não é? / — Que chocolate, minha senhora?! / — Balachiclete? / — Não, porra! / — O senhor é Hare Krishna, não é? / — Hã? / — Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas? / — Não! / — É cego? / — Cego? / — Tá com uma ferida e quer comprar remédio? / — Chega, caralho! / — O quê? / — Isto é um assalto, não tá vendo? / — Onde? [...]

Em *Caderno de turismo* (p. 65), no intrincado diálogo entre uma suposta esposa excessivamente falante e um marido sem *topus*, sem nome, silenciado, sem argumentos e sem voz, para defender a ideia irrealizável de uma “viagem”:

[...] Zé, esquece.

Nada de Andaluzia. Tahiti. A gente fica é aqui. Que Sevilha? Roteiro Europa Maravilha. Safári na África pra quê? Passar mais fome? Leste Europeu, Escandinávia, PQP.

[...] Zé, o que deu na tua cabeça? Ora, joça! Estamos longe de Miami, homem. Acapulco e Suriname. Nosso destino é um só. A gente não tem dólar. A gente não tem cartão. Deixa de imaginação. Você não tem medo de avião? Tanta asa que cai pelo chão. Atentado, bomba em Bengasi, dona ença em Botsuana.

Ou no questionamento de *Totonha* (p. 77) quanto a (*in*)utilidade da alfabetização de adultos, já feitos subalternos e anônimos, em detrimento da concessão de uma dignidade humana natural:

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso.

[...] O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba?

[...] Dona professora, que valia tem o meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?

Esses trechos apontam para uma fala que “desata” toda presente, uma profusão de sentidos possíveis, indicadores que são do lugar daqueles constantemente em resmungo, em labor de motim, em desconforme ou em desagrado com o que é vigente e que, sobre eles, pesa e

tenta silenciar até as memórias. Parece haver sempre em cada conto a tentativa de projetar as inconformidades, o “labacé”, a vociferação como única vingança ainda possível contra as violências do cotidiano.

A esse respeito o autor se posiciona: “Acho que meu texto e minha fala trazem a lembrança que tenho de minha mãe falando sem pausa, reclamando baixinho para si mesma, batendo panelas, como costume dizer” (FREIRE, 2009 [online]).

Ou, em outra ocasião:

Eu sou do sertão de Pernambuco e *tenho em mim, nato, uma articulação de sons, quase cordelizados. Sou muito mais fiel a eles do que ao real, à verossimilhança. Eu sempre digo que eu salvo sempre a frase, não a informação. Vou mesmo escrevendo com palavras-puxando-palavras. As rimas me guiam. Nunca tenho uma história para contar, mas uma música para costurar.* Descubro o destino dos personagens, na maioria das vezes, no “improviso”, digamos. [...] Sem contar, por exemplo, que *na minha mente há sempre uma geografia muito particular.* Eu crio um mundo, bem recifense, onde faço habitar meus personagens. *E lá a alma deles fala pelos cotovelos.* E lá eles falam, sim, por exemplo, “documento de identidade” em vez de “RG”. No Nordeste é o que mais falamos: “identidade”. Outra: na periferia recifense, até hoje, nesse exato instante, há quem minguie, sim, para ter um prato de comida — que dirá uma filmadora? *Falo sempre de quem é exceção, não regra. Concentro meu olhar nisto.* Embora não pareça, um olhar que muito tem de débil e subjetivo. *Evidentemente, corro riscos. Trabalho em regiões muito fronteiriças, em que o meu conto pode virar discurso de ONG [...] Mas prefiro correr esses riscos do que fazer um texto frígido, que não fede nem cheira.* Essa aventura “perigosa” está presente em outras obras minhas, em que o “Contos Negreiros” é apenas uma das evocações/provocações (FREIRE, 2011 [online] — grifos nossos).

Desse modo, ao assumir o estreito vínculo com o mundo da oralidade, da verve, do EraOdito⁷, Marcelino nos fornece subsídios para fortalecer os argumentos que sustentam a hipótese central, a se confrontar na integralidade desse estudo, a de que: na experiência de audiolivro, ao narrar as histórias na própria voz, cinco anos após o lançamento da versão impressa, o autor dá a cada conto uma nova possibilidade de dicção/recepção, uma vez que, se valendo do recurso da performance oral, acompanhada da colagem de variados timbres e ritmos de percussão afro (atabaques, agogô, repique, cuíca e outros) há toda uma sugestão de verve, de grito, de vociferação, que reforça o ciclo *exclusão-sublaternização-indignação* con-

⁷ Termo criado pelo autor para designar o conjunto de interpretações possíveis a partir do vasto repertório de ditados e máximas populares. Tal termo nomeia também uma publicação do autor datada de 2002, definida por ele como “*Um livro sem rumo e sem prosa*”. O intuito foi o de que por meio da reunião de ditos populares graficamente reelaborados e reescritos o autor pudesse “[...] transferir frases que não são minhas para o meu domínio — público e popular. Transformar provérbios em máximas mínimas. Como ir no caroço da palavra e tirar uma casquinha. E sugar. Desfiar entrelinha por entrelinha. Dizer o que não diz o ditado”.

tido no adjetivo *negreiros*, que caracteriza os contos e, de modo mais abrangente, traduz todo o livro.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 31-9.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- COELHO, Marcelo. *Contos negreiros, uma resposta*. Depoimento. [18 abr. 2011]. São Paulo: Blogs da Folha — Folha.com. Texto postado por Marcelo Coelho. Disponível em: <http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html>. Último acesso em: 12 out. 2013.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros — versão em audiolivro*. São Paulo: Livro Falante, 2009.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros, uma resposta: depoimento*. [18 abr. 2011]. São Paulo: Blogs da Folha — Folha.com. Texto postado por Marcelo Coelho. Disponível em: http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html. Último acesso: 12 out. 2013.
- FREIRE, Marcelino. Depoimento dado em ocasião do lançamento de contos Negreiros. 2009. Versão Áudiolivro. Disponível em: http://www.livrofalante.com.br/loja/product_info.php?manufacturers_id=19&products_id=77&osCsid=162facf4a480e1d2a931d00424c781a9.
- GENDLIN, E. T. Experiencing: A Variable in the Process of Therapeutic Change. *American Journal of Psychotherapy*, v. 15, p. 233-245, 1961. Traduzido e adaptado por: João Carlos Caselli Messias e Daniel Bartholomeu. Disponível em: http://www.focusing.org/fot/portuguese_gendlin.asp. Acesso em: 20 jun. 2010.
- JESUS, Patrícia Silva de. *O livro falado e a preservação da subjetividade*. Salvador: [s.n.], 2008.
- JOACHIM, Sébastien. César Leal, poesia e revolução In: *Jornal de Poesia*. [2008?]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/sj2.html>. Acesso: 27 fev. 2013.
- KUSCHICK, Christa Liselote Berger. *Campos em confronto: jornalismo e movimentos sociais — as relações entre o Movimento Sem Terra e a Zero Hora*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/berger-christa-campos-0.html>. Acesso: 27 fev. 2013.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: EDUSP, 1975.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência — o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

- NASCIMENTO, E. P. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 2006. 211 fls. Tese (Mestrado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo — USP. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/>. Acesso: 30/11/2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- PELEGRINI, Tânia. *As vozes da violência na literatura brasileira contemporânea*. In: *Crítica Marxista*. (São Paulo), Rio de Janeiro, v. 21, p. 132-153, 2005.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Recebido em: 20 de julho de 2013.

Aceito em: 30 de agosto de 2013.

RELATO DE ATO COLETIVO:

POST FACTUM — LADEIRA DA MONTANHA

Flávio Marzadro¹

Francisco Antônio Zorzo²

Resumo: Este artigo trata do Post Factum Ladeira da Montanha, evento artístico ocorrido em agosto de 2013 no centro histórico de Salvador. O evento performático se propôs de dialogar com os modos como diferentes grupos sociais vêm e territorializam a ladeira, tão presente no imaginário da capital baiana. Juntos, artistas se propuseram a mergulhar nas memórias coletivas, que ali repousam, para trazer à tona o *genius loci* deste território. O lugar é carregado de significados, medos, angústias, prazeres, lirismos e outras sensações que o conformam. As performances problematizaram as relações entre o público que faz a atuação artística e o público que a desfruta, entre arte para o público e arte pública, entre outras relações.

Palavras-Chave: Performance, Arte pública, Salvador.

Abstract: This paper treats the Post Factum Ladeira da Montanha, artistic event occurred in August 2013 in the historic center of Salvador. The performative event is proposed to discuss the way in which different social groups look and territorialize the space, so present in the imagination of Salvador. Together, artists set out to dive into the collective memories that lie there, to bring out the *genius loci* of this territory. The place is loaded with meanings, fears, anxieties, pleasures, lyricism, and other sensations that conforms. The performances problematized the relationship between public that makes artistic activity and the public that enjoys art between the public and public art, and other relationships.

Keywords: Performance, Public art, Salvador.

¹ Artista e sociólogo (Università degli stud di Trento, Itália); Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Endereço eletrônico: flavio.marzadro@gmail.com.

² Docente do Instituto de Humanidades, Ciências e Artes Milton Santos (IHAC/UFBA) e do Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (PPGDCI/UEFS). Endereço eletrônico: fazfeira@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO — O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PREPARAÇÃO DO EVENTO

Este artigo faz uma reflexão sobre o evento Post Factum — Ladeira da Montanha que ocorreu em agosto 2013 em Salvador. Um grupo de artistas visuais que atua na capital baiana se reuniu na afamada ladeira do centro histórico e realizou uma série de performances e instalações. Por iniciativa do pesquisador e artista plástico Flávio Marzadro o “concerto performático” foi preparado e teve lugar num sábado à tarde. Convém frisar, o ato ocorreu sem maiores divulgações na grande mídia da cidade. O artista fez o mapeamento do espaço do comércio, nos primeiros meses do ano de 2013, buscando e selecionando o lugar adequado, avaliando os possíveis participantes e, cumprindo também o papel de curador, convocou artistas jovens para o evento.

A via foi escolhida, acertadamente, segundo critérios culturais e estéticos. Outros artistas, na história recente, também se dedicaram às ladeiras do centro histórico e evidenciaram-nas como referência para Salvador. Basta lembrar como elas comparecem nas fotos do fotógrafo francês Pierre Verger³, as locações de filmes famosos como *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte e outros vídeos baianos, bem como os trabalhos do videomaker espanhol Miguel Rio Branco⁴. Tais vias situadas na encosta do centro histórico foram e tem sido objeto de manifestações de artistas e de outras figuras políticas, mas a ladeira que costeia o centro nas costas do Elevador Lacerda, apesar da sua decadência, é um ícone incontestável. A ladeira da Montanha capta o *genius loci* da cidade por ligar o porto com a praça municipal. Ela se destaca entre as vias e os planos inclinados que ligam a cidade baixa e a cidade alta.

Os participantes do evento preferiam se reunir ao pé da ladeira. Em discussões prévias sobre o espaço em questão, notaram que a parte baixa da ladeira era menos visada por intentos artísticos anteriores. Essa parte da via parecia chamar mais a atenção do grupo e demandava um processo de renovação e intervenção poética na base da ladeira. Pode-se alegar que o re-

³ Ver por exemplo a publicação com imagens de Salvador do fotógrafo francês em VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia*. Salvador: Corrupio, 1980.

⁴ Ver de Miguel Rio Branco o vídeo *Nada levarei quando morrer*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA>.

curso ao pé da ladeira aproxima a via do nível do mar, o que remete a um sentido mais primitivo e talvez se encaixe em referências da cultura popular e afro-brasileira.

A área contagiava e chamava a atenção dos artistas envolvidos no projeto. O próprio curador e artista se encarregou de introduzir o seu trabalho na instalação coletiva, que ele chama de “lápides”. Essas placas de gesso funcionam como elemento vertical apoiado sobre o plano do chão, marcando a margem das vias onde são instaladas. Porque elas trazem a Salvador uma discussão sobre a morte, que é um tema muito caro para uma cidade que se formou durante o Barroco. Isso merece uma continuação e aprofundamento, portanto, caía bem na ação coletiva. Tais peças tratam da questão do enterramento, como uma prática cultural, que tem as suas peculiaridades locais em termos de ritmo e de solenidade.

As lápides já haviam sido apresentadas no Comércio na Ladeira da Preguiça (21 de junho, organizado pelo Nosso Bairro 2 de Julho) e na instalação feita no mercado do ouro (23 de julho). A partir dessas duas experiências o curador viu, através do uso das lápides, como era importante um projeto artístico para a interação com as pessoas no centro histórico. O trabalho das lápides foi designada de *A vida nossa de cada dia* na ação coletiva da Ladeira da Preguiça e de *Campo Santo do ouro* quando da sua instalação na praça do Comércio. Qual o sentido? Refletir sobre o ato de levantar o chão e as memórias coletivas. Algo que desperta a memória e como ela chega no presente (em uma fala, o espectador lembrava algo do passado, até da África ou do sofrimento, uma coisa que chegava para pensar...). A instalação e a performance foram sendo reelaboradas e conduziram a um ato coletivo na Ladeira da Montanha.

Na preparação coletiva, durante a definição do espaço da ação, começou a ocorrer um generoso diálogo com artistas, tais como, por exemplo, Roberta Nascimento e Talitha Andrade, visitando o lugar algumas vezes com Flávio Marzadro. Também foram valiosos os empenhos de Eduardo Silva e Michele Mattiuzza (que não pode chegar a tempo no sábado da performance coletiva).



Fig. 1 – Via *Crucis* de Roberta Nascimento

Dois tipos de artistas se integraram ao projeto, uns que iam fazer cena já previamente organizada e outros que teriam uma atuação mais livre a ser elaborada no local. Roberta Nascimento e alguns colegas já tinham performances e as adaptaram para o local. Alex Simões criou poesia para o ato. Alvarenga, por exemplo, já tinha a performance com o cabelo, um signo “afro” relevante no contexto soteropolitano. Alvarenga veio com a ideia de cobrir o rosto com o cabelo, o que foi muito impactante. O elemento surpresa é que normalmente em atuações em público, as pessoas querem mostrar o corpo em exposições para o público, mas neste caso o artista veio com o rosto escondido. Além do cabelo, agregou algo do travestismo, pois encenou com metade do tempo usando roupa de homem e metade com roupa de mulher, criando maior carga de ambiguidade.

O lugar tem as suas próprias regras de funcionamento e esvaziamento durante a semana, incluindo as variações que ocorrem no sábado. Quanto ao fato do concerto artístico vir a ser em dia de sábado, o grupo teve que encarar as consequências de um relativo esvaziamento. As possibilidades de interagir com as lojas reduziram-se bastante. Por conta disso, a eventualidade de projetar em algum espaço fechado (numa loja, talvez num depósito) não veio a ocorrer.

2 ORGANIZAÇÃO, RECEPÇÃO, ATUAÇÃO E ACOMPANHAMENTO

O curador e os participantes, de um modo geral, segundo depoimentos gravados após as ações, ficaram super felizes com o resultado. Além da própria qualidade dos trabalhos, deu certo a forma de interação dos artistas entre si e do público com os *performers*. Alguns proponentes de ações artísticas souberam adaptar sua linguagem ao local. Talitha Andrade, por exemplo, aceitou de mudar a sua performance e fez, em parceria com Flávio Marzado, intervenção usando as lápides de gesso e aplicando cartazes com suas mensagens. Com isso, ela transformou as lápides em anúncios a respeito do que acontece na ladeira, a luta cotidiana das mulheres pobres do local. Em depoimento após a sua intervenção no concerto performático, Talitha Andrade explicou o ganho de sua participação:

Passar uma tarde ... interagindo com o espaço e com outros artistas, ... numa espécie de furo e alargamento do tempo e do espaço ... muito pulsante naquele sábado performático. Cada artista adentrando na singularidade própria e ... presentificando angústias, mergulhando ... no corpo coletivo ... em estado de alerta poético, de dilatação de nossos corpos e do corpo social da Ladeira... (Talitha Andrade, em e-mail, 04/11/2013).

O caso da cena de Roberta Nascimento foi um ato simbólico extremamente impactante, na forma de um trajeto, encenou a *via crucis* da mulher e a sua luta agonizante no patíbulo bíblico. Ela já tinha elaborado essa mesma cruz, mas na ladeira, deu outro significado à performance. A artista construiu uma nova base para implantar o seu objeto e instalação. E o curador também colaborou no reparo da cruz. Na apresentação que a artista executou em Cachoeira, na Bienal do Recôncavo, a performance se deu em meio a uma projeção. No caso da Ladeira, sem a projeção, a cena ficou mais focada no que diz respeito à imagem que faz o espelho das labutas da mulheres da ladeira.

Conforme se constata nos registros fotográficos da performance coletiva, o público se sentiu fazendo parte da arte grupal. Alguns que se apresentaram no ato já sabiam da convocação feita pela *web* e pelo *facebook*, mas muitos dos passantes se depararam com as apresentações apenas no correr do ato. Os passantes que paravam na rua também interagiram com os artistas com perguntas e com alguma demanda e até executaram pequenas ações, por exemplo, quando uma moça passante, que chegou junto do grupo, entendeu a proposta e começou a pintar junto com uma artista.

A ação teve início após a chegada de vários artistas que se reuniram no pé da ladeira. Mas o que deu *started* para a ação coletiva pode ser considerado a *via crucis* de Roberta vindo do Comércio como quem vai subir o Gólgota. De sapatos altos e cabelo loiro (segundo a imagem pop de Marylin) e com pesada cruz, a artista foi padecendo o *pathos* do lugar e colocando o seu empenho estético na cena. A artista mostrou vigor e coragem, numa série de gestos de cair e se levantar, seguindo até o patíbulo.

O artista Jerônimo Sodré, por exemplo veio depois e se preparou para pintar os seus pelos de loiro, participando da ação do artista de Alex Oliveira (“que fazia a vez de cabelereiro”). Com esse modo de transformar o corpo, Alex faz uma crítica ao preconceito que se manifesta em certos lugares das periferias de Salvador. Em residência artística que realizou recentemente em Salvador, perceber como, em assentamentos populares como o bairro de Periperi, quem se pinta de loiro é visado pela comunidade.



Fig. 2 — Artistas performáticos em cena — Alvarenga e Oliveira

Sem exigir qualquer formalidade os artistas performáticos foram chegando e dialogando entre si, encaminhando os suas encenações. Isso ocorreu no intervalo das 14h00 às 18h30. Durante os atos, acompanhantes fotografaram, filmaram e registraram as ações. Assim, participaram fotografando, multiplicando o efeito *a posteriori*, divulgando imagens na *web*.

A polícia foi contactada e convidada por Flávio Marzado para acompanhar o ato coletivo. Vieram dois policiais que ficaram muito atentos e de certo modo contribuíram para o êxito do trabalho, sem intervenção de força ou ameaças. De certo modo participaram também, pois, como ocorreu na ação de Artur Scovino que se aproximou dos agentes e mostrou a caixa com plumas em um minuto de silêncio, os policiais apreciaram.

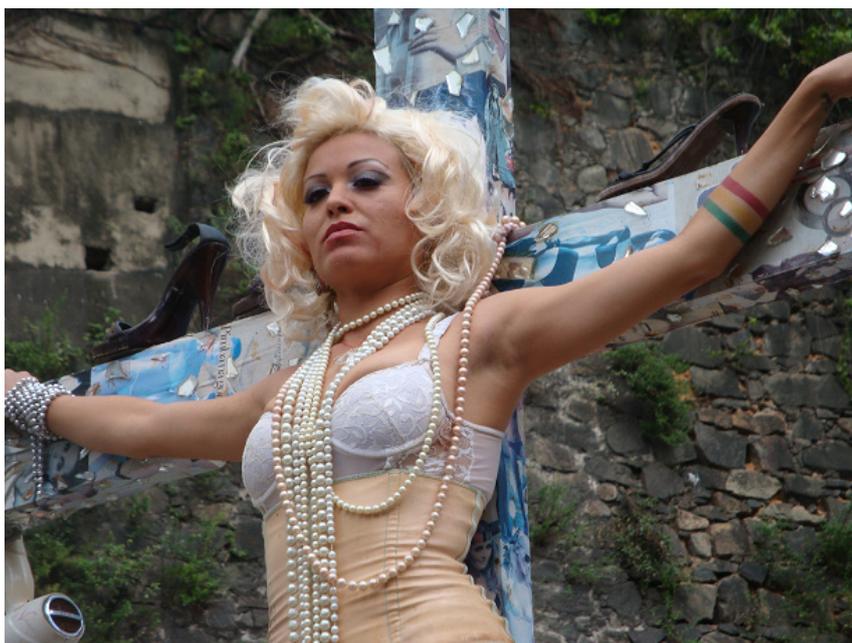


Fig. 3 — Performance de Roberta Nascimento

Algumas experiências artísticas, portanto, foram preparadas anteriormente, outras surgidas na hora. O artista Alex Oliveira fez as pinturas dos pelos corporais no ato, o mesmo ocorrendo com a poesia visual que foi riscada nas paredes. Uma moça que passou perguntou se poderia recitar poesia e realizou o seu desejo. Alguns ajudaram artistas e montar a cena, tal como ocorreu com Eduardo Silva e as estátuas de gesso. Ele preparou alguns objetos, tais como mãos, pés e um corpo de mendigo deitado junto ao chão. Sobre esse último, vale lembrar que no dia seguinte podia ser visto junto ao monumento dedicado à J. J. Seabra, aos pés da estátua de alegoria à democracia, a uma centena de metros deslocada do local do Post Factum.

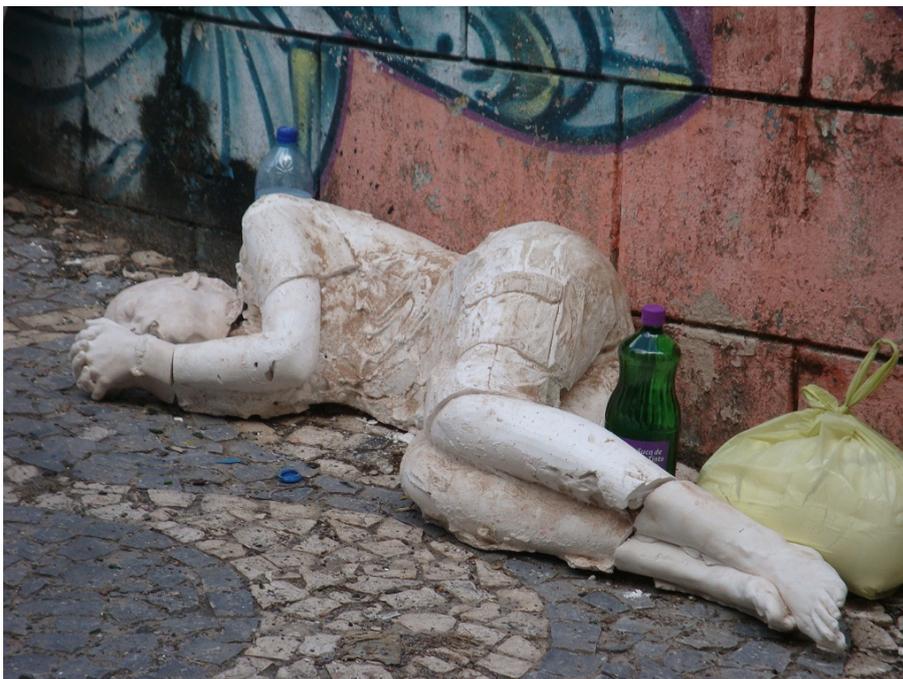


Fig. 4 — Mendigo deitado de Eduardo

A participação do público e de outros passantes de ônibus confirma a possibilidade de integrar artistas e visitantes. Na realidade, a ideia era dissolver a fronteira entre os artistas e o público e isso ficou bastante ativado com o ato coletivo. O fotógrafo japonês Hiroshige Kitamura, que já tinha feito um ensaio nos bordéis das ladeiras do centro histórico, abordando o erotismo e o sentimento de abandono do lugar, esteve presente e registrou o concerto performático em sua câmera. Os passantes, por sua vez, ficaram chocados e levaram para casa uma experiência muito rica de sensações e significados. Ficou o questionamento: O que pode ser a cidade? Pode ser transformada?

Para finalizar o ato coletivo, alguns artistas, como Alex Simões, subiram a pé a ladeira da Montanha. Em seu depoimento o poeta explica que:

Eu, que sou soteropolitano ..., que me considero descolado e esperto, nunca tinha tido “coragem” para realizar esse ato. Andar a pé em Salvador em muitos lugares é interdito por nós mesmos, por um medo imenso que temos de encontrar conosco mesmos (Alex Simões, por e-mail, em 31/10/2013).

3 QUESTÕES PARA REFLEXÃO A PARTIR DO ATO COLETIVO POST FACTUM LADEIRA DA MONTANHA

Em primeiro lugar, o ato coletivo permite rever o sentido da ladeira no centro histórico de Salvador. Trata-se de uma ligação entre cidade alta e cidade baixa, que se encontra em franca decadência. A ladeira — fruto do estigma e signo de decadência —, ao ser convertida em palco de uma ação estética intensa ganhou visibilidade e recuperou seu papel urbano de dar acesso à cidade. Como se sabe, através dos estudos de Caiafa (2007), a própria noção de cidade se transforma na rua, na medida em que as pessoas circulam pelas vias e em que se chega ao coração pulsante do urbano (PRYSTHON, 2007), quando o fluxo acentua as diferenças culturais.

Com o ato, de forte conteúdo político, em se tratando do contexto artístico e cultural, o centro da cidade sofreu uma ressignificação. Sócio-territorialmente, o lugar passou a refletir sobre a questão de o centro ser ou não viável, sobre ser soteropolitano ou cosmopolita, ser aceito ou não em sua importância simbólica pelo cidadão. Arte pública, mais do que embelezar um lugar, é uma forma de denúncia e reflexão, convidando aos participantes a se expressar em termos de territorialidade. Como há periferias no centro das cidades brasileiras, esses lugares à margem podem ser ressignificados e ser visualizados de uma maneira inusitada.

Há uma possibilidade de reverter as práticas e os acontecimentos que foram instaladas há algum tempo na ladeira. Com a arte pública, a história se libera do estigma e a cidade passa a ter outro sentido. Territórios múltiplos passam a se re-articular na via que foi palco do concerto performático. Sentidos de lugar, que são contraditórios, passam a dialogar e a se confrontar par-a-par.

A performance coletiva Post Factum se relacionou com a história da arte na Bahia, abrindo um diálogo que renova o papel da cidade como objeto de arte. A ladeira tem sido objeto de arte desde o passado, mas que o Post Factum acentuou foi ressitua-la dentro de um novo contexto, reivindicando o contemporâneo. A fragmentação da poética contemporânea multiplica as facetas da ladeira, criando um caleidoscópio em que a subjetividade aflora. A subjetividade individual do artista veio se sobrepor como um filme dadaísta sobre o quadro habitual de leitura soteropolitana de um lugar estigmatizado de Salvador.



Fig. 5 — Artista Performático em ação — Artur Scovino

Alguns artistas participantes não são de Salvador, mas moram na cidade o tempo suficiente para ter a intimidade necessária a esse tipo de instalação e ocupação artística. Ao contrário do que poderia parecer, sua presença não foi supérflua. A ação do grupo, que contou com pessoas de fora, foi útil para dar a ver coisas que não são naturalizadas automaticamente. A proposta poética permitiu aos participantes ver e reler algumas práticas e incorporar outras. Coloca-se, dessa maneira, a possibilidade de mudar o próprio olhar sobre os rumos da cidade.

A ação e a mídia trazem o evento para a contemporaneidade. O evento perdura na rede em sites, blogs dos artistas e outros meios, ampliando a sua penetração e, talvez, podendo gerar frutos futuros. A rede social foi convocada e serviu como conexão antes, durante e depois do evento. O momento do ato coletivo é o mais singular e irrepetível. A mídia presta um papel complementar em dois sentidos, como registro e como divulgação. No caso do Post

Factum não é a grande mídia que interveio, mas a mídia na escala do artista. Alguns fotógrafos e filmmakers contaminados da jóia do ato conseguiram, por algumas frações, captar ao modo de registro a energia da ação.

Se o objetivo foi pensar a cidade e o território com o objetivo de ressignificá-los, o concerto performático conseguiu realizar o desejo coletivo, pelo menos dos que estiveram nas exposições e que as acompanharam pela via midiática. Esse tipo de ato coletivo permite que se entenda a cidade e a arte de um modo renovado. A arte pública não se limita a exposições e exposições em galerias e espaços formais, mas cria uma relação em devir com o fluxo da vida urbana.

Os que passaram em automóveis e ônibus levaram a imagem do ato coletivo para discutir em outro ambiente e questionar valores, iniciando um processo de releitura da ladeira. Há um possível deslocamento do olhar na contemplação da cidade. Uma imagem rápida, no sentido usado pelo cineasta Win Wenders, permite observar em fluxo o relacionamento do coletivo na cidade.

O impacto das performances e instalações não chega a alterar o estigma da ladeira, porque a cidade é um ente muito mais amplo e enrijecido do que se pode imaginar inicialmente. Uma metrópole não muda por causa de um ato político, seria pedir demais de um evento esporádico. Mas se pensarmos o Post Factum Ladeira Montanha como um começo e uma aproximação de um grupo de artistas com o lugar, o alcance do ato se amplia fortemente.

No sentido da micropolítica do desejo, o efeito desse tipo de ação coletiva é liberador e pode se ampliar para além da ocupação da ladeira por um grupo de dez a vinte artistas. Esse tipo de ato coletivo pode ser considerado um agenciamento coletivo de enunciação, nos moldes de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997, p. 43). Através do concerto coletivo de performances foi possível colocar em circulação um desejo que estava, de certo modo, invisibilizado. A série de imagens e de intervenções assumidas pelos artistas expressam e espelham um anseio presente no *modus vivendi* soteropolitano.

Cabe notar que a arte pública sai do plano das práticas correntes e do que está dado, para formular questões novas sobre a cidade. A arte rompe e ultrapassa o que está dado no plano cultural e é aceito na vida urbana corrente em cada momento, pois ela pode sugerir, segundo Jameson (2006), o que está reprimido na cena convencional e já conhecida. Interagir e obser-

var a performance coletiva ajuda a rever as representações e sensações referidas a um lugar estigmatizado da cidade, renovando a atenção dos participantes para a questão do território e do fluxo urbano.

REFERÊNCIAS

- CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades. Ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- PRYSTHON, Angela. A grande aventura urbana. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 151-153, jun. 2007.
- VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia*. Salvador: Corrupio, 1980.

Recebido em: 10 de setembro de 2013.

Aceito em: 30 de setembro de 2013.

A PELE LEMBRA: ENTRE A DOR E O PRAZER — UMA DIVA TRY-SEXUAL COM TENDÊNCIAS RADICAIS EM UM ESTADO DE IN-BETWEEN-NESS, TENTANDO SALVAR O MUNDO

Frank Kurt Händeler¹

Resumo: Descreve-se e analisa-se uma performance que foi criada e apresentada em 2007, durante o curso Pedagogia e Performance na Universidade Federal da Bahia (UFBA) pelo performer, coreógrafo, especialista em dança e pesquisador autor deste trabalho. Criou-se um caráter dramático projetado e um programa de televisão visionário e ficcional (que data do ano 3000), trazendo aspectos críticos da época, tais como, homofobia, movimentos de massa e violência. Este artigo baseia-se nas teorias do antropólogo Victor Turner, em termos de *communitas* (comunidades) e *liminality* (entre as realidades), que descrevem a possibilidade dentro de determinados grupos para desenvolver ideias inovadoras. Além disso, as teorias de Judith Butler são relacionadas com este artigo sobre a necessidade de uma redefinição das questões de gênero, bem como os conceitos de Wayne Koestenbaum sobre as definições do que é uma diva, que descreve a disposição de alguns aspectos da personalidade do artista-performer e seus motivos sobre o desenvolvimento de seu trabalho artístico.

Palavras-Chave: Performance inter-ativa, Gênero, Conceito de Diva.

Abstrakt: In dieser Artikel wird eine Performance beschrieben und analysiert, die während des Studiums an der Landesuniversität von Bahia, Brasilien (UFBA) im Kursus genannt Pädagogie und Performance im Jahre 2007 auf geführt wurde. Es handelt sich bei dieser Aufführung um die Darstellung des Performers, Choreographen und Tanzspezialisten (Forscher) Frank Kurt Händeler, der einen dramatischer Charakter gestaltete und eine Fernsehsendung visionär dar bringt (aus dem Jahr 3000), mit kritischen Aspekten der Zeit, wie zum Beispiel, Homophobie, Massenbewegungen und Gewalttätigkeit. Dieser Artikel ist basiert auf die Theorien des Anthropologen Victor Tuner, im Bezug auf *Communitas* (Gemeinschaften) und *Liminality* (Zwischenleben), sie beschreiben die Möglichkeit innerhalb besonderer Gruppen innovatives Gedankengut zu entwickeln. Außerdem werden die Theorien von Judith Butler ein bezogen über die Notwendigkeit einer Neudefinierung der Gender Fragen, als auch die Konzepte von Wayne Koestenbaum über die Definitionen, was ist eine Diva, welche die Persönlichkeitsstruktur Handelers beschreibt und seine Beweggründe über die Entwicklung seiner künstlerischen Arbeit verdeutlicht.

Schluesselworte: Interaktieve Performance, Gender, Konzeption einer Diva.

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia; Bailarino e coreógrafo da EDGE in Company (Amsterdã-Holanda); consultor/pesquisador do Núcleo de Estudos da Espetacularidade (NESP) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), sendo encarregado da direção artística, coreografia e participação nos processos criativos do Grupo de Dança-Teatro do NESP; participante, do grupo de dança/teatro A- Feto; fundador do grupo performático Rainbow Tribe Collective (Coletivo Tribo Arco-iris) da cena livre de Salvador. Endereço eletrônico: fhandeler@gmail.com.

Acompanhamento musical: Kronos Quartet “All the Rage”.

Assistido por Amabilis de Jesus, que aparece como “a moça do tempo”.

Traje: salto alto, roupa de natação vermelha, robe de banho de seda vermelha, óculos de natação.

Objetos de cena: pregadores, espelho, lata de cerveja, cigarros, texto no papel, maquiagem, folhas secas.

Communitas espontâneas acontecem quando um grupo pega fogo, no fogo do espírito. Pode também ser o espírito de competição quando uma equipe de esportes está jogando tão bem, que cada jogador sente a vibração do outro. Ou ainda, como em nosso caso, em que estávamos todos compartilhando da mesma energia nessa sexta-feira particular do dia 22 de setembro de 2007, enquanto nos preparávamos para apresentar nossas performances no curso de Pedagogia e Performance, sob a direção do Professor Fernando Passos na Universidade Federal da Bahia no Departamento das Artes Cênicas. Cada um de nós com sua concentração particular: nervoso, super concentrado, silencioso, relaxado, alegre, dependendo de como cada um de nós do grupo lidava com o seu alto nível do excitamento e da adrenalina que pairava no ar e para não esquecer as longas horas de espera que tiveram que ser superadas de uma maneira ou outra. Um seletivo grupo de pessoas que juntas compartilhavam um mesmo evento, com informações *back-up similar* e com um objetivo comum, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Passos. De acordo com Turner (1974, p. 71):

Communitas is spontaneous, immediate, concrete, — it is not shaped by norms and it is not abstract. In human history, I see a continuous tension between structure and communitas, at all levels of scale and complexity. Structure, or all that which keeps people apart, defines their differences, and constrains their actions, is one pole in a charged field for which the opposite pole is communitas, or anti-structure, representing the desire for a total, unmediated relationship between person and person, a relationship which nevertheless does not submerge one in the other but safeguards their uniqueness in the very act of realizing their commonness².

² “Communitas é espontâneo, imediato, concreto, — não é moldado através de normas e não é abstrato. Na história humana eu vejo uma tensão contínua entre estrutura e communitas, na escala de todos os níveis e complexidade. Estrutura, ou tudo aquilo que mantém as pessoas separadas, define as suas diferenças e restringe as suas ações, é uma fundação de um campo minado para o qual é oposto ao communitas, ou anti-

Communitas espontâneas abolem qualquer status que as pessoas possam ter, pois vão diretamente colocá-las “nuas”, num encontro íntimo *face to face*, que Martin Buber chamou de diálogo entre “eu e tu” ou “eu e você” (BUBER apud SCHECHNER, 2006, p. 70). Criamos uma atmosfera diferente. Havia pessoas colocando baldes de água nas suas cabeças, abraçando árvores, comendo a maquiagem, pintando seus corpos com argila, gritando, chorando, acendendo fogo e usando um pênis de borracha no banheiro dos homens. Parecia que os textos que tínhamos lido, especialmente, em “Sexualidades e(m), Performance: Teorias Cênicas do Desejo”³ se tornaram vivos, estavam criando a sua própria consciência, uma liberação vinda das limitações da vida-diária e um mundo mágico tomou conta do nosso encontro. Começamos a nos massagear uns aos outros nos corredores, nos beijar, rolar no chão e fazer todos os tipos de coisas incomuns durante os intervalos, sem mencionar o que aconteceu durante as apresentações.

Victor Turner percebeu que a contracultura dos anos de 1960 era em parte uma tentativa de recuperar a força e a unidade da liminalidade. Logo antes de sua morte em 1983, Turner reconheceu que a contracultura tinha sido moderada com a New Age; com suas religiões e medicinas alternativas, preocupações com ecologia e tolerância crescente de estilos de vida não tradicionais (TURNER apud SCHECHNER, 2006, p. 66). Segundo Schechner, Turner era um otimista, se não, um utopista completo. Turner predisse que: “*the liberated and disciplined body itself, with its many untapped resources for pleasure, pain, and expression, would lead the way to a better world*” (SCHECHNER, 2006, p. 67)⁴.

Dentro desse contexto, a maioria dos *gatherings* e dos *happenings gays* pode ser comparada com as *communitas*. Uma sociedade “excluída”, que se reúne a fim de compartilhar um território comum, com o limite principal das preferências pelo mesmo sexo. Uma comunidade

estrutura, representando o desejo total na relação direta entre a pessoa e a outra pessoa, uma relação na qual não obstante submerge a pessoa a outra, mas protege a sua singularidade no mesmo ato de perceber as suas similaridades”.

³ Textos reunidos pelo Prof. Dr. Fernando Passos para a disciplina de Teorias do Espetáculo do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

⁴ “O corpo liberado e disciplinado em si, com seus muitos recursos não utilizados para o prazer e a dor, e expressões, abriria o caminho para um mundo melhor”.

que celebra seu amor pelo mesmo sexo, se organizando e lutando pelos seus direitos de existência, indo contra as estruturas sociais, políticas e religiosas existentes.

Judith Butler faz considerações, em *Undoing Gender*, sobre gênero e sexualidade, focalizando o novo parentesco entre a psicanálise e o tabu do incesto, transgressões, intersexo, categorias diagnósticas, violência social e a tarefa da transformação social. Nos mesmos termos que são extraídos da Teoria *Queer*⁵ e feminista, Butler considera que as normas estabelecidas pelas convenções sociais falham em governar o gênero e a sexualidade, na medida em que se relacionam a restrições sobre a *personhood* reconhecível. Neste livro, ela critica as normas do gênero que estão situadas, claramente, dentro da moldura de persistência e da sobrevivência humana. Fazer o próprio gênero implica, sempre, em desfazer noções dominantes de *personhood*. Ela escreve sobre a nova política do gênero, que emergiu nos anos mais recentes, uma combinação dos movimentos preocupados com o trans-gênero, a transsexualidade, o inter-sexo e suas complexas relações com a teoria feminista e a Teoria *Queer*.

Butler e Turner podem ser chamados de otimistas, por acreditarem em um mundo melhor. Ambos estão também procurando por respostas ao analisar e criticar as estruturas dominantes existentes. Turner (2006, p. 66) explica que:

Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such their ambiguous and intermediate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently linked to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to the eclipse of the sun and the moon⁶.

Passo a relacionar como os termos de liminaridade ou *In-Between-ness*, durante minha apresentação, estavam em um estado de transformação em vários níveis:

In-Between-ness
Prazer — dor;

⁵ Teoria Queer: do inglês *queer* (esquisito) utilizado durante muito tempo como eufemismo para nominar homossexuais. Trata-se de um estudo sobre o gênero, afirmando que a orientação sexual e de identidade sexual, ou de gênero, são resultados de uma construção social, e que, portanto, não existem papéis sexuais essenciais ou biologicamente inscritos na natureza humana, mas somente formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

⁶ “Entidades liminares não estão aqui nem lá; elas estão entre as posições nomeadas e formadas por lei, costume, convenção, e cerimonial. Para tal, suas ambiguidades e seus atributos intermediários são expressos por uma variedade rica de símbolos nas muitas sociedades que ritualizam transições sociais e culturais. Assim, liminaridade é, frequentemente, unida à morte, estar no útero, para invisibilidade, para escuridão, para bissexualidade, para o mundo selvagem, e para o eclipse do sol e da lua”.

Real — irreal;
Loucura — normalidade;
Passado — futuro;
Prostituta — Diva;
Santo — insano;
Bela — fera;
Liberdade sexual — conservadorismo tradicional;
Saudável — doente;
Idealista — pessimista;
Utopia — conto de fadas;
Adaptado — radical;
Masoquismo — sadismo;
Humanidade — des-humanidade;
Ordem — caos;
Nacionalidade — globalização;
Grito — silêncio;
Aparição — desaparecimento;
Aqui — lá;
Conhecido — desconhecido;
Amor — ódio;
Martírio — conquistador;
Subversivo — dominante;
Mestre — escravo;
Oprimido — opressor;
Vítima — perpetrador,
Ativo — passivo;
Simplicidade — complexidade;
Vulnerabilidade — hardcore;
Timidez — extremamente radical;
Violento — pacífico;
Movimento — imóvel.

“UMA DIVA FUTURÍSTICA”, TRY-SEXUAL⁷ COM TENDÊNCIAS RADICAIS, EM UM ESTADO DE IN-BETWEEN-NESS, TENTANDO SALVAR O MUNDO

Primeira parte de minha performance: Combinação de show de TV futurística com a participação da plateia.

Apresentando: Eu mesmo, como um moderador da tevê do ano 3000, performando um tipo de show “Utopia Cabaret” com uma plateia treinada para aplaudir, rir, respirar sob meu comando. Uma escolha conceitual.

Durante os últimos anos, tenho focado em meu trabalho artístico, a participação da plateia, procurando maneiras de “quebrar” sua tradicional passividade. A integração de todos e a confrontação foram meus focos principais, e dependiam da apresentação e de seus objetivos. A atmosfera durante o dia da apresentação foi decisiva para abrir minha performance a meus colegas. Nesse dia senti muita excitação e estava tentando encontrar um equilíbrio entre manter minha própria concentração e o estímulo que receberia das performances de meus colegas. Foi bonito ver e sentir a transformação de energia no edifício Pavilhão de Aulas do Canela, da Universidade Federal da Bahia — Please Act Crazy⁸. E na Fundação “kiss my ass” de direitos humanos inter-globais (patrocinadora da performance, além da cerveja Skol), estávamos apreciando a vida, a fundação da liberação sexual.

Senti-me perto de meus colegas e não quis excluí-los do que iria apresentar. Assim, inventei o show de TV com a participação da plateia. Quis compartilhar minha experiência e tentar criar um *happening*, todos juntos, subestimando o fato de que quase ninguém podia me compreender, nem minhas piadas, ou meu texto, por razão da limitação da língua, pois falava inglês. Mais tarde percebi que, especialmente a cena em que utilizei uma trilha sonora radical,

⁷ Esclareço que *try-sexual* (tentar-sexual) é um termo que adoto na tentativa de definir minha atual percepção sexual.

⁸ Com esta fala (*Please Act Crazy*), dada em determinado momento da primeira parte da minha performance, tive a intenção de convidar meus colegas (plateia) a participarem do jogo, no qual poderiam fazer coisas incomuns ao nosso dia-a-dia.

em combinação com meu “egocentrismo”, não foi uma matéria convidativa, compartilhável com toda a plateia.

A ideia de apresentar a performance como se estivesse ocorrendo no ano 3000 teve diversas razões: depois de ler *Undoing Gender* (BUTLER, 2004), fui movido por sua crítica sobre a sociedade e sua sugestão de repensar as definições de sexualidade. O texto de Butler me deu a esperança e o sentimento de que no final das contas há uma chance de se sobreviver e se desenvolver em direção a uma consciência mais elevada que esta na qual vivemos diariamente — um mundo que não respeita os direitos humanos, um mundo de fome e guerras, que quer manter seus padrões e suprime o resto do mundo (economicamente e em termos de direitos humanos).

Em minha proposição, ao falar sobre pessoas que exercem influência na vida sócio-político-artística, citei Pina Bausch por sua significância no meio artístico, e li um trecho do texto de Butler, retirado de suas memórias, no qual a autora aponta a necessidade de problematizar o conceito de humanidade:

We might try to claim that we must first know the fundamentals of the human in order to preserve and promote human life, as we know it. But what if the very categories of the human have excluded those, who should be described and sheltered within its terms? What if those who ought to belong to the human do not operate within the modes of reasoning and justifying validity claims that have been proffered by western forms of rationalism?
Have we ever jet known the human?
And what might it take to approach that knowing?
If we take the field of the human for granted, then we fail to think critically and ethically about the consequential ways that the human is being produced, reproduced and deproduced. The necessity to keep our notion of the human open to a future articulation is essential to the project of international human rights discourse and politics [...] ⁹.

Voltando ao assunto de minha performance, entre a dor e o prazer, com o foco principal na vulnerabilidade de nossa existência, há momentos em minha vida que enfrento certos sen-

⁹ “Poderíamos tentar reivindicar que devemos saber dos fundamentos da humanidade em função de preservar e promover a vida humana, como nós sabemos. Mas se as várias categorias da humanidade têm sido excluídas, quem deveria descrevê-las e abriga-las nestes termos? O que, se aqueles, os quais pertencem à humanidade não operam dentro dos modos da razão e justificam a variedade das reivindicações, as quais têm sido oferecidas pelas formas racionalistas ocidentais? Conhecemos nós a humanidade até os dias de hoje? E o que deveria ser abordado nesse conhecimento? Se tomarmos a área da humanidade como subversão, então, nós falhamos em pensar criticamente e eticamente sobre as consequências e mentiras em que a humanidade é produzida e reproduzida. A necessidade de manter nossa noção de humanidade abre-se para uma futura articulação, é essencial para o projeto internacional da humanidade com discursos certos e políticas”.

timentos de desespero profundo a respeito de nossas relações sociais. Olhando as realizações da ciência, medicina, tecnologia, psicologia, sociologia e cultura, o que quer que seja, me pergunto: o que isso nos trouxe? Se nós ainda não sabemos respeitar os direitos humanos, como eles merecem ser respeitados? É por isso que estava tentando criar um tipo de visão futurística, a fim de dar esperança e liberar nossas mentes, para superarmos as limitações do que aceitamos como a realidade de nossas vidas. A esperança é uma forma de sobreviver à dor com a qual eu/nós nos confrontamos diariamente.

Na segunda parte de minha proposição, retirei o robe vermelho que usava, e deixei aparecer os pregadores postos em vários pontos de meu corpo. Frente ao público, pedi à minha assistente que colocasse os pregadores também em minha coluna, ao som de Kronos Quartet. Os “pregadores” simbolizam minhas memórias da dor física e mental que, com frequência, experimentei em minha vida. Eles devem lembrar à plateia que a dor é uma emoção compartilhada, deve lhe dar a possibilidade de se identificar com sua própria vulnerabilidade e confrontá-la também com o fato de que não devemos colocar de lado ou deslocar nossas próprias memórias da dor.

Assim como São Sebastião¹⁰, perseguido e alvejado por flechas, eu crucifico a mim mesmo com pregadores, acompanhado pela música do Kronos Quartet “All the Rage”. São Sebastião, conseqüentemente, permanece bastante ambíguo, andrógino e angélico. Talvez esta imagem assexuada reflita o gosto ou as convenções do tempo. Mas não se pode evitar a observação quanto à disparidade entre sua cabeça e o resto do corpo. Esta discrepância expressa o problema principal que o cristianismo herdou da Renascença e ainda está presente hoje — a dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de integrar inteiramente mente e corpo como um todo espiritual. Aqui, a mente torturada contrasta vividamente com o frescor e a beleza do corpo humano. Embora possa não ser imediatamente aparente, talvez se possa concluir que a

¹⁰ Há muito a dizer sobre a história, a lenda e o destino de São Sebastião na história Cristã. Sebastião foi criado em uma família romana rica. Cresceu para se tornar um oficial do exército do império romano e capitão da guarda. Foi também um amigo próximo e favorito do Imperador Diocleciano (284-305), o governante romano que odiou e, subsequentemente, perseguiu os cristãos. Não está claro quando Sebastião se transformou em um cristão, mas depois que Diocleciano começou sua perseguição, Sebastião decidido, declarou publicamente a sua conversão ao cristianismo. Eventualmente, Diocleciano pediu que Sebastião negasse a sua fé. Sebastião recusou e foi levado para fora da cidade, amarrado a uma árvore, alvejado com flechas e deixado para morrer. Surpreendente, sobreviveu e foi novamente até Diocleciano repreendê-lo por seus atos e exortá-lo a converter-se ao Cristianismo. Conseqüentemente, o imperador fez Sebastião ser espancado até a morte. Este ato precipitou a identidade de Sebastião como um mártir Cristão e, subseqüente, elevação a santo.

face de São Sebastião serve como meio para expressar o sofrimento do martírio e o pedido encarecido pela ajuda de Deus, enquanto o corpo representa um sentido de vitória no milagre dessa ajuda. Fora de um contexto acadêmico ou religioso, a palavra “mártir” é usada ironicamente na conversação ocasional se referindo a alguém que procura atenção ou simpatia exagerando o impacto sobre si de uma privação ou trabalho.

No contexto cristão, um mártir é uma pessoa inocente que, sem buscar a morte (suicídio sendo visto como pecaminoso), é assassinada ou condenada à morte por sua fé ou convicções religiosas. Um exemplo é a perseguição dos primeiros cristãos no Império Romano. Os mártires cristãos, às vezes, se negam totalmente a defender-se, o que vêem como uma imitação do sacrifício voluntário de Jesus.

Nesta segunda parte da performance, na trilha sonora — uma gravação ao vivo de uma das primeiras paradas gay que ocorreu em São Francisco, nos anos sessenta — ouve-se pessoas lutando e gritando, obviamente os gays estavam sob ataque de extremistas anti-gays, quando a polícia tentou parar com a violência. Escolhi essa música em particular, porque expressa minha “raiva” do encontro com aquelas pessoas que me acusaram, humilharam, bateram, gritaram, falaram mal, etc., e me rejeitaram por eu ser diferente, *queer*, homossexual (chame do que quiser). Pessoas com preconceitos contra o quê? Minhas preferências sexuais? Minhas práticas sexuais? Contra mim? Eu não penso que eles têm a menor ideia de quem eu seja ou daquilo que pratico! Contanto que eu permaneça dentro das leis e não moleste nem estupre crianças, pessoas idosas ou animais, tenho direito sobre as minhas práticas sexuais e sobre por quem eu quero me apaixonar. Não tenho? Estou cansado de ser julgado por pessoas que não têm nenhum indício sobre quem sou. A única coisa que sei mesmo é que eles estão tornando minha vida mais difícil, às vezes miserável, porque em muitos lugares no mundo eu ainda não posso andar de mãos dadas com meu namorado sem ter que ser olhado como um “objeto voador não-identificado”, como um OVNI. Essas pessoas se dirigem a mim com a intenção de me ferir, como eu experimentei muitas vezes em minha vida e em vários países do planeta. O amor é proibido para homossexuais, pelo menos em público, e se nós o fizermos em parques ou lugares secretos, somos pervertidos que pensam somente em sexo, que têm coisas a esconder. Assim, você me diz o que fazer? Ser um bom cristão significa oferecer minha face esquerda, ou ser como São Sebastião perfurado por flechas ou, do mesmo modo,

colocar pregadores na minha pele e gritar, me fazendo ridículo na frente de uma plateia. Essa situação, de qualquer forma, parece sempre des-esperançosamente ridícula e triste para mim.

O GRITO DA DIVA: EXPLICANDO MEU/MINHA PERSONAGEM

Uma Diva é uma cantora de ópera, mas agora o termo se refere também a uma artista popular que trabalha em óperas. O termo foi usado, originalmente para descrever uma mulher de talento raro, proeminente. É derivado de uma palavra italiana que quer dizer “deusa”, a qual, por sua vez, deriva da forma feminina da palavra latina *divus*, que quer dizer “ser divino”. O termo carrega, às vezes, conotação cômica ou negativa, implicando, por exemplo, que uma estrela pop seja arrogante, difícil de trabalhar, egocêntrica ou exigente. Há muitas mulheres que são ou foram consideradas Divas, entre elas: Maria Callas, Barbara Streisand, Joan Sutherland, Kathleen Battle, Ásia Argento, Mariah Carey, Cher, Celine Dion, Mylene Farmer, Whitney Houston, Dame Kiri te Kanawa, Patti LaBelle, Madonna, Diana Ross, Amy Grant, Aretha Franklin, Dame Elisabeth Schwarzkopf e Marlene Dietrich (KOESTENBAUM, 1993).

No texto “A Diva, autoproclamada Rainha da Ópera!”, Wayne Koestenbaum investiga os mistérios escondidos e inesperados na relação entre a ópera e a sexualidade. Além de uma meditação pessoal e um exame iconolátrico das Divas, o livro é uma investigação da interação intrincada entre arte e sexualidade. Por que muitos homens gays amam a ópera? O que constrói uma “rainha da ópera?” Qual a conexão entre a sexualidade gay e o desejo vocalizado que emerge da boca da Diva? Mas o texto é também uma emocionante, e às vezes curiosamente perturbadora, investigação da inter-relação entre arte e sexualidade, beleza e erotismo.

Koestenbaum não tem medo de desafiar, e agarra os leitores pela mão para arrastá-los, com exuberância ininterrupta, através do mundo ornamentado e altamente estilizado da adoração da Diva. Passeando através das descrições das performances clássicas, das autobiografias musicais, lembranças pessoais, anotações históricas e da música, Koestenbaum cria o mundo audaz, frenético, desordenado e altamente extático da rainha da ópera. A conduta da Diva atuada por homens ou mulheres, tem poderes enormes de dramatizar a problemática da auto-expressão. Acha-se ou inventa-se uma identidade apenas encenando-a, fazendo troça dela, entretendo-a, jogando-a, como o ventríloquo.

A Diva ama rainhas porque finge uma ocasião para divorciar o corpo da alma, assume uma alienação elevada e hierática; finge ser uma rainha. Há, também, a Diva demonizada que é associada com a diferença em si, com uma separação satânica do todo, do limbo, do contido e do atrativo. Miticamente, ela é perversa, monstruosa, anormal e feia, mas foi considerada também figura desviante, capaz de governar um império. Faz a feminilidade parecer ao mesmo tempo poderosa e artificial, contra a predominância existente do gênero masculino. Ela vem de uma infância obscura, imóvel, difícil; a vocação da Diva permite que ela veja sua vida passada, em seus significados mais claros.

Para que uma Diva seja diferente, ela tem que ser poderosa, procurar o lucro em seu desvio. Mas ela é uma mulher solitária, tudo o que quer é soberania sobre si mesma. O destino de se tornar uma Diva encontra-se já dominante no corpo da criança. Ela não pode separar o eu da vocação, seu corpo é sua arte. Quando descobre sua incipiência de Diva, está descobrindo a natureza de seu corpo, e pinta esse corpo, essa inseparabilidade entre eleição e danação, em uma cena de trauma ou constrangimento. Os tons da Diva saem de sua boca, de sua garganta para fora de seu corpo, para fora de tudo até a platéia, no infinito. Mary Gardens (Cantora/Diva da ópera) discreve: “*All my creations went into me and out. They were there inside of me, and I threw them out to the public*” (GARDENS apud KOESTENBAUM, 1993, p. 86)¹¹. É um pesadelo ter uma camuflagem imposta, como uma ordem religiosa, o patriotismo ou a heterossexualidade.

O êxtase da Diva pode ser comparável ao transe dos filhos-de-santos (irmãos e irmãs iniciados, devotos) do Candomblé¹² (religião afro-brasileira), onde a energia vital — o axé — entra em seus corpos, fazendo-os dançar. As Divas podem ser comparáveis aos devotos que são também levados por uma força que vem de fora, que os penetra, e que de certo modo é uma forma de expressão “artificial”, como cantar ou dançar.

Fazendo a retrospectiva de minha vida como dançarino, descobri muitos paralelos com os aspectos de uma Diva. Comecei a dançar bem cedo devido a uma necessidade que vinha do meu interior profundo quando descobri que estava dançando sozinho em casa. Naquele mo-

¹¹ “Todas minhas criações foram para dentro, mas agora eu sou uma Diva e estou livre e para fora”.

¹² Os atuantes do Candomblé experimentam uma transformação para entrar em um estado de “entre-paralelos”, desprendidos das restrições normais, possibilitando revelar a sabedoria ou verdade interior.

mento, entrei em um tipo de transe que me deixou com uma satisfação e um poder absoluto. Mais tarde, senti-me muito envergonhado quando meus pais descobriram meu comportamento obsessivo, mas eles apenas riram e me deixaram seguir meu próprio caminho. Na Europa, sempre que começava a dançar em algum lugar público, gerava um certo escândalo, pois era considerado algo incomum, extravagante e até vulgar. Apreciava sempre a atenção, tanto quanto sentia vergonha dela por um sentimento ambivalente que se sustentou até agora. Mas dançar foi sempre mais do que uma ocupação. Para mim, é uma vocação, um desejo que tem sido irresistível até hoje.

No momento que entrei na Escola de Bailarinos de Pina Bausch, em Wuppertal, minha vida foi dedicada somente a uma coisa e essa coisa era dançar. Tive a oportunidade de trabalhar com grandes artistas, tais como Maria Tallchief e Susan Farrell de Chicago e do New York City Ballet. Como aprendiz, fui aceito por Mikhail Baryshnikov, quando era o diretor do American Ballet Theater; recebi bolsas integrais de todas as academias onde estudei, incluindo The Alvin Ailey School of Dance. Recebi meu primeiro cheque de pagamento quando trabalhei com Robert Wilson e Philip Glass, e meus primeiros solos foram através das performances de ED Wubbe do Netherlands Dance Theater. Fui selecionado para programas intensivos de intercâmbio de oficinas com Elisabeth Corbett do Frankfurt Ballet e Lloyd Newson do DV8 Physical Theatre e também com Kazuo Ohno e Hildegard Fuist do Ballet C de la B de Alain Platel.

Com a primeira coreografia que fiz em cooperação com minha parceira artística Diane Elshout, recebemos prêmios de primeiro lugar e de público em competições europeias de coreografia feitas na Alemanha e Holanda. Prêmios por comissões do Japão, Polônia, Holanda, Alemanha, Turquia, entre outros. Tivemos a oportunidade de viajar por metade do globo, como convidados para apresentar nossos trabalhos e criar performances para companhias estáveis. Também tive a oportunidade de dançar nos maiores e menores palcos do globo, incluindo a possibilidade de ver muitos lugares e culturas diferentes. Já vivi nos Estados Unidos, Holanda, Polônia, Inglaterra, Japão e Turquia, além da Alemanha, o país de minha origem, e tudo isso em nome da dança, pela graça da dança, um presente do céu e do inferno.

Mas tudo isso me faz uma Diva? Sim, isso me torna uma Diva, dançando com o presente de um corpo que foi feito para receber energia-força do divino para realizar minha tarefa da vida: dançar. Benção e uma maldição ao mesmo tempo. O egocentrismo, o narcisismo e a

autoindulgência se tornaram minha segunda natureza, parte de minha personalidade. Apenas imagine olhar em um espelho enorme na idade de treze anos e, dia após dia, observar e modular a superfície de seu corpo por quase trinta anos. Vivi com a dança e a dança viveu através de mim num relacionamento simbiótico, que espero durar para sempre. Porém, até uma Diva tem que voltar à vida normal, à realidade, mesmo se preferir permanecer na terra dos contos de fadas. “Acorde Cinderela”¹³! Que o relógio bate meia-noite e sua poção mágica está pronta para perder o poder. A sensação é de como se perdesse a mim mesmo a fim de me redefinir outra vez dentro do ambiente novo em que eu vivo agora — no Brasil. Estou me submetendo a um processo de transformação do desconhecido, um desafio entre o prazer e a dor. Com o prazer de poder descobrir uma cultura nova, um novo eu e com a dor de ter deixado muitas coisas para trás que me são caras e fazem parte da definição de quem eu era. E agora estou aqui, no Brasil, entrando na etapa seguinte de minha viagem como estudante da universidade, com uma tarefa diferente a cumprir em minha vida e o confronto com uma cultura, língua, trajes, clima, pessoas, comidas diferentes, etc. Desafios novos para descobrir sobre a vida.

SEM PONTO FIXO

Apresentar a minha proposição em um estilo de cabaré de utopia foi confrontar-me diretamente, cara a cara, com o público. Uma escolha que fiz a fim de conseguir um *happening* comum, compartilhado, e explorar as possibilidades de manipulação e de interação. Estava tentando salvar o mundo de sua dor, dando ao espectador sugestões sobre como redefinir humanidade, baseado em inserções e sugestões de Judith Butler, em *Undoing Gender*, parodiando o *Kontakthof*, de Pina Bausch. Tentei levá-los a se juntarem à minha viagem ao ordenar que aplaudissem ou rissem sob o meu comando. Todos juntos. Contudo, pedir para ser compreendido é pedir muito, a despeito do fato que a maioria de meus colegas não compreendia inglês. Subestimei o fato que dirigir minha atenção à plateia influenciaria a percepção e a minha própria ação. Apresentar meu *show case* em estilo cabaré me dificultou incorporar um estado de intimidade e obstruiu as possibilidades de uma experiência e de uma expressão pessoal profunda que eu gostaria de vivenciar durante o *show*. Especialmente com relação ao uso

¹³ Expressão utilizada por Fábio Araújo, integrante do Grupo de Pedagogia e Performance, por ocasião das discussões sobre as performances.

dos pregadores e da minha sensação de dor, que originalmente era para ser o assunto central da ideia desta proposição.

Utilizei os pregadores como sublimação da dor e do prazer. A percepção física e estímulos causados pelos pregadores foram apoios para construir uma sensibilização desse estado de desespero em que me encontrava, em função do contato com situações de preconceito. Situações que encontrei e encontro regularmente em vários lugares do mundo.

Antes de entrar em cena, minha assistente me ajudou a colocar os pregadores em pontos que não alcançava. Porém, durante a performance, pedi a ela que os colocasse em pontos extrassensíveis. Faço notar que a presença de minha assistente mostra um lado de submissão e, ao mesmo tempo, de dominação. Ao colocar os pregadores, participava de minha dor, passiva aos meus comandos, mas também gerava minha dor, numa possível analogia com sadomasoquismo. Essa relação se estendeu à plateia, uma vez que todos presenciavam meu trabalho, silenciosos em suas cadeiras.

Usar os pregadores foi uma forma que encontrei para demonstrar o sofrimento e a dor de maneira criativa, no palco, liberando o grito presente em mim e partilhando-o com a plateia.

Entretanto, meu desejo por liberação e integração criou um estado de confusão, e infelizmente não obtive sucesso em encontrar uma solução para transformar a atmosfera dolorosa em uma atmosfera prazerosa, pois não consegui estabelecer uma comunicação com a plateia. No conjunto foi uma experiência confrontadora, que apreciei intensamente, sobretudo o resultado das criações individuais, as quais me comoveram e estimularam. Essa experiência me permitiu estabelecer uma interconexão, uma triangulação Diva/São Sebastião/Tendências radicais-futurísticas, gerando um organismo vivo, cujas várias dimensões multifacetadas convivem em um único espaço e ao mesmo tempo criam um processo infinito de redefinições, e alertam sobre o hábito de classificar e fixar. Um organismo vivo, inclusivo, com fronteiras osmóticas, permissível de um diálogo entre “eu e tu/você”, um forte laço de “nós”. A minha pele lembrará.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. Abington: Routledge, 2004.

KOESTENBAUM, Wayne. *The Queens throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press, 1993.

PELLEGRINI, Ann. Sluts in Utopia: The Future of Radical Sex. In: Idem. *Public Sex: the Culture of Radical Sex*. New York: Cleis PR, 2000.

TURNER, Victor. Rituals as Liminal Performances. In: SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. Oxon: Routledge, 2006.

[Tradução: Vitor Passos; Revisão: Suzana Martins e Amabilis de Jesus]

Recebido em: 19 de junho de 2013.

Aceito em: 30 de setembro de 2013.

SUBJETIVIDADES MARGINAIS URBANAS NAS DUAS ÚLTIMAS DÉCADAS: A POESIA MARGINAL, A VANGUARDA MANGUE, A LITERATURA MARGINAL, O RAP

Roberto Henrique Seidel¹

Resumo: Trata-se, no presente texto, de estabelecer vínculos entre as formas de violência simbólica e imaginária sofridas pelos sujeitos ditos subalternos/marginais e as representações discursivas em textos estético/literários de enfrentamento destas mesmas violências. Neste rumo, procura-se pelas subjetividades plasmadas nos textos oriundos de distintos conjuntos/movimentos recentes, dentro do meio urbano brasileiro, no lapso de tempo das duas últimas décadas — dos anos noventa até dato —, notadamente: a poesia marginal, o movimento mangue, a literatura marginal e o rap/hip hop. Na análise, são relevantes os conceitos psicanalíticos de orfandade simbólica e fratria.

Palavras-Chave: Violência, Subjetividades marginais urbanas, Literatura brasileira contemporânea, Orfandade simbólica, Fratria.

Resumen: Trátase, en el presente texto, de establecer vínculos entre las formas de violencia simbólica e imaginaria sufridas por los sujetos denominados subalternos/marginales y las representaciones discursivas en textos estético/literarios de enfrentamiento de estas mismas violencias. En este rumbo, procurase por las subjetividades plasmadas en los textos oriundos de distintos conjuntos/movimientos recientes, dentro del espacio urbano brasileño, en el lapso de tiempo de los dos últimos decenios —de los años noventa hasta dato—, a saber: la poesía marginal, el Movimiento Mangue, la literatura marginal y el rap/hip hop. En el análisis, relevantes son los conceptos psicoanalíticos de orfandad simbólica y fratria.

Palabras-clave: Violencia, Subjetividades marginales urbanas, Literatura brasileña contemporánea, Orfandad simbólica, Fratria.

¹ Professor Titular de Teoria da Literatura junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS) e junto ao Programa de Pós-Graduação e Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB). Membro do GT da ANPOLL Vertentes do insólito ficcional. Endereço eletrônico: r.h.seidel@gmail.com. — Texto apresentado na Mesa coordenada: desejos coletivos e cultura urbana na metrópole contemporânea: diagnósticos e perspectivas, durante o VII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, em agosto de 2011, e em língua espanhola na XII Conferencia Internacional de Cultura Africana y Afroamericana, realizada na Universidad de Oriente, na cidade de Santiago de Cuba, em Cuba, em abril de 2012.

INTRODUÇÃO

Frente às ficções simbólicas que nos são apresentadas como justificadoras da dominação, que, em última instância, conforme análises recentes de Zizek (2003), são encobridoras da crescente “desertificação do real” e do novo panorama mundial do “planeta favela” (cf. DAVIS, 2006); frente ainda à onnipresença sintomática do poder e da violência simbólica (v. BOURDIEU, 2010; SEIDEL, 2010) — no caso brasileiro — seja ensejadas por uma tradição cultural calcada em valores colonialistas constantemente reatualizados por um imaginário social via grande mídia, seja pelo viés de uma cultura cuja moral reacionária dificulta a instituição de valores democráticos, justos e igualitários; frente ainda a um imaginário social calcado em “valores de mercado”, dentro do contexto da maquinaria de uma globalização cultural, cujo caráter se apresenta como “globalitarismo” (cf. SANTOS, 2000); frente à constatação de que vivemos em uma sociedade — no nosso caso brasileiro, mas também no da maioria das sociedades americanas — caracterizada como “oligárquica, hierárquica, violenta e autoritária” (CHAUÍ, 2007, p. 53), ou, ainda, marcada por um “colossal conservadorismo”, apresentando-se mesmo como “uma muralha de dominação praticamente sem brecha” (ARANTES, 2007, p. 237); frente a tudo isso, poder-se-ia ficar tentado a concordar com o poeta “marginal” pernambucano Valmir Jordão (2002), em seu poema “Do descarte”:

Penso,
logo
desisto.

Isso, contudo, seria ceder a um tipo de análise calhorda, fiadora do pacto cínico determinista e fatalista, no rumo de uma avalização da afirmação: “O ser humano é assim, não há nada que se possa fazer”, que justificaria o mal e a infelicidade (KEHL, 2009, p. 28-29), de maneiras que se inviabilizasse toda e qualquer sorte de exercício crítico.

Do contrário, nossa posição demarca a procura por espaços frutíferos, onde a construção da cidadania e da democracia encontrem um terreno propício. É neste aparte que a “identificação estética facilita as coisas” (KEHL, 2008a, p. 73). Neste sentido, consideramos a questão do simbólico como relevante, enquanto espaço de embates onde são travadas as lutas por espaço discursivo e afirmativo por parte dos grupos subalternos e marginalizados; alocada, por-

tanto, no âmbito das subjetividades — algo já tratado em trabalhos anteriores (SEIDEL, 2005, 2007). Daí que a pesquisa maior — denominada “Crítica e mal-estar: aproximações à questão da violência simbólica e imaginária”, ainda em fase de execução —, da qual alguns resultados parciais são ora apresentados, repousar fortemente nos achados conceituais da psicanálise lacaniana, especialmente nos registros do simbólico, do imaginário e do real. No presente texto, é dada maior ênfase aos conceitos de “orfandade simbólica” e de “fratria”, com base em textos pela pesquisa considerados literários, apesar de que não haja consenso acerca de tal definição dentro da série dos estudos literários ou da teoria literária. Restaria ainda acrescentar que a pesquisa não é de cunho institucional, pois foi originada em violência de ordem simbólica sofrida pelo autor dentro do espaço acadêmico; portanto, todo o esforço teórico é contra o silêncio da vítima, pela elucidação, pela compreensão. É neste viés que vai a pertinência e a relevância do aparato psicanalítico, num sentido bem freudiano que, com seu trabalho em fins do séc. XIX e inícios do séc. XX, “pretendia abalar a prepotência da moral burguesa e a vaidade do ‘homem de bem’ do início do século XX, apontando o mal que se pratica, o sofrimento que se inflige ao outro e a si próprio em nome de um código que se acredita absoluto, inquestionável”. Demais disso, quando Freud, do ponto de vista do inconsciente, admite que “o mal não existe e a moral não importa”, isso não é razão suficiente para “autorizar que nos tornemos imorais, mas apenas um pouco mais tolerantes com as falhas alheias, um pouco mais humildes em relação a nossas qualidades” (KEHL, 2009, p. 28-29).

1 A POESIA MARGINAL, A VANGUARDA MANGUE E A LITERATURA MARGINAL

“Que nossa criminalidade retrata mais uma reação social, inclusive organizada, a uma ordem injusta, cruel, violenta e, por que não, também criminosa” (PINTO, 2007?, p. 23 [online]), isso hoje parece largamente aceito como um dos traços marcantes de nossa sociedade dual, intrinsecamente dividida por um *apartheid* social.

Se, nos anos noventa do séc. passado, o Movimento Mangue, liderado pelo cantor e compositor pernambucano Chico Science, soube tematizar a exclusão sociossimbólica dos jovens da periferia da capital pernambucana e, além disso, colocar em discussão na pauta pública questões estéticas, identitárias e políticas (veja-se o amplo debate surgido a partir das

proposições do Movimento Mangue, desde o encarte com o Manifesto *Caranguejos com Cérebro*, assinado por Fred Zero Quatro e Chico Science, em 1993), na primeira década deste séc. XXI coube ao “movimento” da Literatura Marginal, encabeçado por Ferréz, dar munção para a discussão da segregação interna da sociedade brasileira (veja-se os três números especiais da revista *Caros Amigos Especial: Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I, ato II e ato III*, organizados por Ferréz, respectivamente em 2001, 2002 e 2004, bem como os respectivos manifestos nas revistas, assim como ainda o texto de abertura, assinado por Ferréz e intitulado “Terrorismo literário”, constante da obra *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, de 2005, também organizado por Ferréz).

O Movimento Mangue foi considerado, pela crítica, importante para o conjunto da produção cultural nacional, tendo repercutido não só na música, mas também nas questões do contato entre as culturas populares e a tecnologia, nas artes plásticas e, sobretudo, na literatura e na poesia. A poesia mangue ainda não foi devidamente estudada para apontar estes elos entre o movimento e a literatura, de forma que se desvelasse o quanto o próprio Movimento Mangue é tributário dessa poesia, em parte anterior, em parte já se alimentando do próprio movimento. Apesar de tímida, pode-se citar a coleção do Dep. de Literatura e Editoração, da Fundação de Cultura da Cidade do Recife que, a partir de 2002, publica as coletâneas poéticas chamadas “Marginal Recife”. Estas coletâneas foram organizadas em regime de “auto-organização” por parte dos poetas integrantes de cada volume da coletânea, sem uma ingerência direta do poder público. Este apenas ficou responsável pela viabilização técnica do projeto.

A maioria dos poetas reunidos já vinha produzindo poemas desde a década dos oitenta (como o autor do poema citado acima, Valmir Jordão, um dos organizadores da primeira coletânea, junto com Miró e Cida Pedrosa), mas somente vai ter visibilidade no final da década dos noventa e, mais amplamente, com a publicação das coletâneas, já na primeira década deste século XXI. O caso mais emblemático da “marginalidade” desta produção poética é do poeta Erickson Luna, que assim é apresentado:

Erickson Luna, poeta, boêmio recifense, nascido em 1958, nunca publicou. Seus poemas circulam pela cidade e exercem grande influência entre os jovens e no meio cultural. No prelo, há vários anos, o livro: *Do moço e do bêbado*, esperado por todos os admiradores de sua poesia” (PEDROSA; MIRÓ; JORDÃO, 2002, p. 21).

Luna, no entanto, veio a falecer e é bem provável que o livro referido não tenha saído. Luna certamente é um caso extremo.

Boa parte dos poetas publicava de forma altamente alternativa. O próprio nome das edições/editoras é elucidativo da dinâmica editorial: Editora Escalafobética, Mão-de-Veludo Edições Artesanais, Editora Pirata, Edições Cordel. Estas edições muitas vezes contavam com apoio de DCEs, de Sindicatos e de partidos políticos, como o PT, PC e PC do B. Os poetas se agrupavam em torno de “organizações”, em geral de cunho etílico-anárquicas, tais como, Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco, Sociedade dos Poetas Vivos, Movimento Eu Poeta Errantes, que, em geral, também tinham os seus veículos de divulgação seriada, como, p. ex., os jornaizinhos *Balaio de Gato*, *Poesia Descalça*, *Dez in canto*; sendo que a organização de concursos de poesia de bairro e por parte de Bibliotecas Populares também era excipiente corriqueiro, assim como a organização de coletâneas. Já no final dos anos noventa, a União Brasileira de Escritores (UBE), por meio de suas seção regional/estadual, vai receber boa parte desses poetas “marginais”.

Atrelando à discussão geral, pode-se afirmar, com Pascale Casanova (apud MACHADO; JUSTINO, 2010, p. 2), que o espaço literário organiza-se entre os pólos antagônicos daqueles com e daqueles sem recursos, mediante o que se configura um espaço de forças antagônicas, dentro do qual “nem todos fazem a mesma coisa, mas todos lutam para entrar no mesmo curso (*concursum*) e, com armas desiguais, tentar atingir o mesmo objetivo: a legitimidade literária”. Reconhece-se agindo duas estratégias nestes embates: a assimilação por meio da integração a um espaço dominante e a diferenciação por intermédio da afirmação da diferença a partir de uma reivindicação, até há pouco nacional, crescentemente local e/ou marcada por etnia, gênero, opção sexual, classe, etc.

Com respeito à Literatura Marginal da forma como proposto pelo grupo encabeçado por Ferréz, a relação imediata que se estabelece é com o *rap* (*rhythm and poetry*, oriundo da tradição afro-caribenha) e com o hip hop, dada a vivacidade deste estilo musical nas periferias das cidades brasileiras. Contudo, como o próprio Ferréz expressou em sua fala (em palestra proferida por ocasião da Jornada Literária do SESC/BA, em dezembro de 2008), o que se buscava era uma literatura em que o leitor da periferia urbana — paulistana, em primeira instância, mas depois ampliada —, se visse identificado, tanto em termos de linguagem, de temá-

tica, quanto em termos ideológicos. Esclareceu ainda, nesta mesma ocasião, que as bibliotecas populares de bairro, os sebos e, especialmente, os fanzines eram locais de formação tanto do leitor quanto do poeta, sendo que uma das estratégias que servia de orientação para esse tipo de leitor na escolha de suas leituras era a “nota crítica” escrita, por algum outro leitor, nas últimas páginas do livro: “se você gostou deste livro, leia também ...”, de forma que se garantia o laço entre a coletividade dos leitores.

A partir de meados da primeira década deste séc. XXI, esta Literatura Marginal é apontada pela crítica como um dos mais importantes e renovadores movimentos dentro da estética literária nacional (cf. JUSTINO, 2007, 2008; NASCIMENTO, 2009; MACHADO; JUSTINO, 2010; LIMA; SEIDEL, 2010). Os já referidos prefácios de Ferréz para a série da *Revista Carros Amigos* (2001, 2002, 2004), bem como o prefácio à obra coletiva (FERRÉZ, 2005), conforme Luciano Justino (2008, p. 2),

[...] articulam a chamada à literatura a sua colocação num espaço de natureza política que excedem [sic] a questão propriamente estético-literária para se situar nas demandas por democracia e por direito à diferença. Eles trazem novas perguntas à literatura: que faz o escritor e o público com a literatura? Para que a literatura tem servido? Quem estabelece o critério de medida? Quem pode escrever? Quem recebe? Em que condições materiais cotidianas?, [perguntas] tão urgentes quanto as questões específicas da Poética enquanto ciência da literatura. Hoje, responder a pergunta espinhosa, e pergunta-matriz da teoria literária, “O que é literatura?”, ultrapassa o âmbito [...] da literatura para incluir outros saberes sobre a sociedade e o lugar mesmo do “campo literário” nos sistemas semióticos que formam as culturas.

Desse contexto, é possível depreender um campo nada “confortável” para a reflexão crítica a respeito dessa literatura. O “leitor médio”, podemos imaginar, aquele leitor confortavelmente esparramado em sua poltrona, em meio ao seu conforto doméstico, é de pronto, ao entrar em contato com esse novo tipo de literatura, arremessado para uma nova situação, situação essa que coloca em questão todos os seus pressupostos, não só estético-literários, mas principalmente das formas de representação e de mediação cultural. E mais: essa nova postura que desponta do fenômeno da literatura marginal recente questiona o próprio sistema literário, a própria instituição literária, daquilo que já foi definido como o “[...] Cânone Ocidental [que]

foi constituído historicamente a partir de critérios em que vogam a autoridade e a universalidade da literatura, [... que é] quase que exclusivamente composto de homens brancos mortos”, como bem lembram Machado e Justino (2010, p. 1), na esteira de Pascale Casanova (2002).

2 RAP, HIP HOP E “FRATRIA”

Majoritariamente, os textos afiliados à literatura marginal tratam da violência de toda a sorte a que o sujeito subalterno, suburbano e periférico está sujeito em seu cotidiano. Este aspecto da violência essa literatura tem em comum com boa parte das letras do hip hop. Do hip hop, segundo análise de Nascimento (2009) e de Kehl (2008a), também provém a noção de “fratria” — uma espécie de irmandade simbólica, representada pelos “manos” —, que acaba separando os sujeitos em um “nós” e um “eles”: nós, os periféricos, os excluídos, pobres, etc.; e um eles, burguês, “grãfa”, playboy, etc. — Aqui torna-se necessário fazer referência ao conceito de comunidade em oposição à sociedade, que remonta aos trabalhos de Ferdinand Tönnies, na obra *Gemeinschaft und Gesellschaft* (de 1887). Conforme Bauman, Tönnies sugere que “o que distinguia a comunidade antiga (*Gemeinschaft*) da (moderna) sociedade em ascensão (*Gesellschaft*) [...] era um *entendimento compartilhado por todos os seus membros*” (BAUMAN, 2003, p. 15, grifos do original). Entendimento aqui não pode ser compreendido como consenso: este é um acordo alcançado por pessoas com opiniões diferentes, que chegam ao acordo por meio de negociações e compromissos; ao passo que aquele é o que dá a sensação perceptível dentro da comunidade, de que as pessoas se entendem sem precisarem expressar isso em palavras, sem precisarem estar perguntando o tempo todo: “o que você quer dizer?”. O “círculo aconchegante” que o ser humano percebia na comunidade, quase que um “círculo mágico”, em que o entendimento comum fluía de forma natural, passando despercebido quase como o ar que respiramos, essa comunidade que era um “tipo de imersão ingênua na união humana” é “hoje somente possível, e cada vez mais, em sonhos” (BAUMAN, 2003, p. 16). Realça o sociólogo polonês que, numa verdadeira comunidade, não há motivação para a reflexão, nem para a crítica ou para a experimentação, já que a comunidade é fiel à sua natureza, na medida em que é “distinta” de outras comunidades; é “pequena”, estando visível a todos os seus membros; e é “auto-suficiente”, atendendo a todas as necessidades de seus membros, do berço ao túmulo. Daqui vem a distinção entre o “nós” e o “eles”, ao mesmo

tempo em que se vislumbra o estofo da unidade e do entendimento da comunidade: ela é feita de *homogeneidade* e de *mesmidade*.

Essa mesmidade encontra dificuldades no momento em que suas condições começam a desabar: quando o equilíbrio entre a comunicação “de dentro” e “de fora”, antes inclinado para o interior, começa a mudar, embaçando a distinção entre “nós” e “eles”. A mesmidade se evapora quando a comunicação entre os de dentro e o mundo exterior se intensifica e passa a ter mais peso que as trocas mútuas internas” (BAUMAN, 2003, p. 18).

Esta fissura interna surge como um golpe mortal para a comunidade, que agora só mais será possível de ser instituída de forma arbitrária; portanto, de forma impossível, já que a “naturalidade” (inocência) perdida jamais poderá ser erigida de novo (a não ser, talvez, de forma *simulada*). Além desse contexto em que o simbólico se coloca como inocência e como violência a um só tempo, sobressai ainda a própria complexidade patente das patologias sociais. Contudo, gostaria de vincular essa questão da formação coletiva com a forma como Freud a coloca (na obra *Totem e tabu*) quando a relaciona com o “assassinato do pai primitivo”, o assim chamado “pai da horda”. Ora, o Brasil é um país que pode ser considerado “órfã de pai”, por conta de o colonizador não ser especialmente prezado; de não se respeitar a elite que governa em desrespeito à lei e à própria sociedade; de não haver grandes heróis fundadores que forneçam subsídios simbólicos de lastro para a auto-estima ou para ideais identificatórios das massas. Conforme Kehl (2008a, p. 78),

Na atualidade, os “heróis nacionais” não são figuras históricas ligadas a algum mito de fundação desta sociedade, mas personalidades emergentes do mundo dos esportes e da música popular — muito mais próximos, portanto, da posição de irmãos mais habilidosos e mais esportos, do que de um pai exemplar (totêmico) ligado a um mito das origens.

Se, segundo a autora, no país a passagem do “estado de natureza” ao “estado de cultura” não se deu mediante um projeto específico de fundação, mas, do contrário, foi marcado por figuras de degredados e aventureiros de toda sorte, que antes vieram para usufruir e usurpar do que propriamente “civilizar”, é inevitável que este processo tenha produzido uma, pela autora denominada, “orfandade simbólica”, mediante a qual se estabeleceu “uma demanda social por pais *reais*, abusados, arbitrários e brutais como o ‘pai da horda primitiva’ do mito freudiano” (KEHL, 2008a, p. 78-79 — grifo do original). Daí que, continuando o seu raciocínio, a autora constata que, mediante a falta de uma mitologia socialmente compartilhada que

dê sustentação ao exercício simbólico da função paterna, confunde-se muito frequentemente, na sociedade brasileira,

[...] o autoritarismo e/ou arbítrio com o exercício legítimo da autoridade. Ocorre que o que falta à sociedade brasileira não é mais um *painho* mandão e pseudo protetor; falta à sociedade legitimar-se como participante ativa na construção permanente da democracia (KEHL, 2008a, p. 79 — grifo do original).

É neste viés que a autora propõe a substituição da “metáfora do pai poderoso” por uma “fratria forte” — e também não por uma “mátria”, por uma “pátria-mãe gentil”, que tudo dê, tolere e autorize. Característico desta “fratria forte” seria a confiança em si mesma, de forma que lhe seja possível suplantar o poder do “pai da horda”, erigindo assim um pai simbólico que se corporifique numa lei justa, que atenda as necessidades de todos e não meramente a voracidade de uns poucos. Neste sentido, a autora adenda: “O pai pode ser o símbolo da Lei, mas se esta não for sustentada pelos irmãos, não serve para nada” (KEHL, 2008a, p. 79).

Nesta função da constituição da “fratria forte”, o poeta possui um papel especial. Se, da análise de Freud da gênese da violência que remonta ao assassinato do pai primitivo, o poeta épico justamente é o herói que corporifica enquanto autor singular um ato que é coletivo, o poeta simultaneamente será aquele que vai manter a unidade da “fratria” sobre a memória de um ato (fictício, deve-se lembrar) das origens, bem como aquele que se sobressai psicologicamente do coletivo. A autora, em sua análise dos “poetas míticos” do *rap* dos Racionais, aponta para o que as falas das letras dos textos indicam:

[...] eu diria que suas falas oscilam; passam do lugar comunitário dos *manos* ao lugar do herói/poeta exemplar, escorregando deste para o lugar da autoridade, em nome de um “pai” que sabe mais, que pode aconselhar, julgar, orientar (KEHL, 2008a, p. 79-80 — grifo do original).

Esses aspectos sobressaem também dos textos que vêm abaixo. São letras de *rap*, encaradas agora já como literatura marginal e não mais como tendo um mero parentesco ou influência dessa sorte de literatura. Explique-se isto, por conta de a própria obra em que os textos estão coligidos já trazer em seu título a proposição do *rap* como literatura — *Letras de rap de Alagoinhas como literatura marginal* (MOREIRA; OLIVEIRA, 2010) —, o que, de certo, já é uma retroalimentação das proposições do Movimento da Literatura Marginal desta primeira década do séc. XXI. Senão, vejamos o texto de um dos poetas/MCs:

esse é meu brasil pátria mãe gentil puta que pariu esse povo varonil no céu de anil geração 2000

do curto pavio carregou o meu fuzil esse é meu brasil estamos passando mal mais é fevereiro vamos pular carnaval
o resto do ano inteiro até mesmo no natal entra e sai janeiro continua tudo igual [...]
situação precária no mundo 10\$ a diária só
deslealdade no país da impunidade os gravatas respondem em liberdade escondem a verdade trancada a 7 chaves quando deveriam estar atrás das grades mas
na prepotência não existe penitência pra incompetência nunca haverá sentença ou você pensa que terá uma recompensa
dos malas sujas uma pá de sanguessugas com dinheiro entocado em cuecas e sungas usa a cédula pra limpar a bunda com desvio de verbas e renda pública (Texto: “esse é meu brasil”, de MANO ED + - [MOREIRA, OLIVEIRA, 2010, p. 39]).

Este texto nos coloca diretamente no meio da discussão que vimos de travar. Na coletânea, no entanto, a posicionalidade do sujeito da enunciação já é feita logo no início, no primeiro texto. Senão, vejamos:

sujeito do gueto não pode ter preconceito
sujeito do gueto é com a humildade e respeito

no gueto eu mim criei e tenho muito orgulho
pode acreditar é o melhor lugar do mundo
eu vivo nesse gueto com a paz sem preconceito
e sempre procurei ser um rapaz direito
a realidade das cidades e dos bairros
não é tão bela principalmente dentro da favela
as minas se perdendo os manos se acabando
cada dia que passa é o perigo dominando
a treita tá formada pra quem fala mal desse gueto
pode acreditar eu sou preto do gueto (Texto: “sujeito do gueto”, de autoria de MC MAMAH [MOREIRA, OLIVEIRA, 2010, p. 5]).

Dos textos reunidos na coletânea, o real surge como a matéria bruta do cotidiano da periferia, passando a ser “a matéria simbolizada” nas letras do rap. Essa é uma tarefa que, no dizer de Kehl (2008a, p. 97),

[...] como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo. É como se os poetas do rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar a morte e a miséria. Para se manter junto a fonte de sua poesia eles não deixam a favela, não negam a origem.

É daí que a voz dos rappers continua se constituindo em um *apelo aos irmãos* — portanto, ao iguais —, na medida em que, por intermédio de sua arte, eles sustentam a rede de solidariedade e amizade em que se amparam, rumo à “fratria forte”, para além da mera pobreza simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cunho de conclusão, gostaria de chamar a atenção para o fato de que todos somos, de alguma maneira, vítimas de violência. Após percurso trilhado, poder-se-ia adendar agora que, no final das contas, a sentença também pode ser invertida: “somos todos violentos”, conforme já foi inquirido pelo psicanalista Alfredo Jerusalinsky (1996). Era uma pergunta que este autor colocava, cuja resposta era: “o sintoma de nossa aldeia global: o que não se suporta, aniquila-se”; ou ainda: “Quando um sujeito não tem como se representar no discurso social, a passagem ao ato é, de um modo ou outro, inevitável” (JERUSALINSKY apud RESZKA, 2005, p. 24), restando o caminho aberto para toda sorte de violência. Contudo, sobressai daí o que já desde sempre é apontado como sendo condição: não se pode ser feliz — e, portanto, viver eticamente — sem um mínimo de educação, saúde, alimentação, liberdade, bens... Estas poderiam ser caracterizadas como condições pré-éticas, donde imediatamente se coloca a pergunta pelo que está sendo feito para sanar as condições pré-éticas para a efetivação de uma vida ética. — Pergunta que fica ecoando...

De toda sorte, perpassa aos exemplos discutidos, que neles se vislumbram potenciais vias “alternativas”, cujos pontos nodais se tocam nos aspectos atinentes às éticas e às subjetividades, no sentido de que “uma crítica social [e cultural] é indissociável da análise dos procedimentos de socialização que visam conformar sujeitos a formas de vida aspirantes a uma validade que não se reduz apenas aos domínios da tradição e do hábito” — algo que já sabemos desde Freud (SAFATLE, 2010, p. 62).

O lugar, por excelência, de investigação destes aspectos, o lugar onde as subjetividades podem melhor ser “fixadas”, onde elas, por assim dizer, se refratam, sem sombra de dúvida, é nas obras de arte e de pensamento.

E, para suavizar o *excurso*, trago o seguinte poema, cujo título é *Ecce home*, de autoria do anteriormente já referido Erickson Luna (2002, p. 27). Trata-se de um poema que, por não ter nenhuma pontuação, precisa da inflexão da oralidade para que seu efeito seja sentido, convidando, mais do que para leitura em voz alta, para a encenação, para a performance:

Ecce home

Saiam da minha frente
Matem-se
Morram-se
Deixem livre
O meu campo de visão

Me entristece conceber
A semelhança que nos une na semente
Quem é que pode
Ser feliz se vendo gente

Portanto
Saiam da minha frente

REFERÊNCIAS

ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Marcelo José. A violência simbólica: uma difícil percepção. In: *Dossiê: as múltiplas faces da violência*. Unimontes Científica, Montes Claros, v. 6, n. 2, p. 101-106, jul./dez. 2004. Disponível em: http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revisitas/Anexos/artigos/revista_v6_n2/word%20e%20pdf/10rev_cientifica_v6_n2_decimo_artigo.pdf. Acesso em: 15 mar. 2010.

BARTHES, Roland et al. *La teoria*. Barcelona: Anagrama, 1971.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: Idem. *O poder simbólico*. 13. ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 7-16.

BRAGA, Maria Lucia Santaella. As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. *Psicologia USP*, v. 10, n. 2, 1999. [online]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641999000200006&script=sci_arttext. Acesso em: 22 mar. 2010.

CHAUÍ, Merilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. Salvador: Prefeitura de Salvador/Secretaria Municipal de Educação e Cultura; Governo da Bahia/Secretaria de Cultura, 2007. Disponível em: <http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/downloads.php>.

CHAVES, Wilson Camilo. O estatuto do real em Lacan: dos primeiros escritos ao Seminário VII, A ética da psicanálise. *Paideia*, v. 16, n. 34, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://sites.ffclrp.usp.br/paideia/artigos/34/04.htm>. Acesso em: 15 mar. 2010.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

FERRÉZ [Reginaldo Ferreira da Silva]. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. *Revista Caros Amigos — A cultura na periferia: ato 1*. São Paulo: Ed. Casa Amarela, 2001.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 9-14.

FISCHER, Joschka. *Por uma nova concepção da sociedade: uma análise política da globalização*. Prefácio de Fernando Gabeira. São Paulo: Summus, 2001.

HONNETH, Axel. Pathologien des Sozialen: Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie [Patologias do social: tradição e atualidade da filosofia social]. In: Idem. *Das Andere der Gerechtigkeit. [O outro da justiça]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000a, p. 11-69.

HONNETH, Axel. Über die Möglichkeit einer erschliessenden Kritik: Die „Dialektik der Aufklärung“ im Horizont gegenwärtiger Debatten über Sozialkritik. [Sobre a possibilidade de uma crítica social útil: a “Dialética do esclarecimento” no horizonte dos debates atuais sobre crítica social]. In: Idem. *Das Andere der Gerechtigkeit. [O outro da justiça]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000b, p. 70-87.

JERUSALINSKY, Alfredo. Somos todos violentos? In: APPOA. *Psicanálise em tempos de violência. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre: Artes e Ofícios, ano 6, n. 12, p. 7-14, 1996.

JORDÃO, Valmir. *Poe Mas [Poemas, 1980-1998]*. 2. ed. Recife: Ed. Escalafobética, 2002.

JUSTINO, Luciano. Novos estatutos da memória na literatura brasileira contemporânea: os “marginais”. In: Anais Eletrônicos do XI Encontro Nacional da ABRALIC. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/Anais Online/simposios/pdf/007/LUCIANO_JUSTINO.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/Anais%20Online/simposios/pdf/007/LUCIANO_JUSTINO.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2010.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz, “Terrorismo literário”. *Gragoatá*, n. 23, p. 189-203, 2007.

KEHL, Maria Rita. *A fratria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho d’Água, 2008a.

KEHL, Maria Rita. Imagens da violência e violência das imagens. In: Idem. *A fratria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho d’Água, 2008b, p. 126-139.

KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

- L'APICCIRELLA, Nadime. O papel da educação na legitimação da violência simbólica. *Revista Eletrônica de Ciências*, São Carlos, n. 20, jul. 2003. [online]. Disponível em: http://cdcc.usp.br/ciencia/artigos/art_20/violenciasimbolo.html. Acesso em: 15 mar. 2010.
- LIMA, Vanessa Bastons; SEIDEL, Roberto H. Literatura marginal e cultura da periferia: uma análise da obra *Capão pecado*, de Ferréz. *Pontos de Interrogação*, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2010.
- LUNA, Erickson. Ecce home. In: PEDROSA, Cida; MIRÓ; JORDÃO, Valmir. (Org.). *Marginal Recife: coletânea poética 1*. Apresentação de Alberto da Cunha Melo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002, p. 27.
- MACHADO, Anny Karine Matias Novaes; JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura: espaço de lutas antagônicas? In: *Anais eletrônicos da ANPUH*. Disponível em: <http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2017%20-%20Anny%20Karine%20Matias%20Novaes%20Machado%20e%20Luciano%20Barbosa%20Justino%20TC.PDF>. Acesso em: 15 mar. 2010.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 94-125, 1996. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg1-6.pdf. Acesso em: 15 mar. 2010.
- MOREIRA, Osmar; OLIVEIRA, Wilton. *Letras de rap de Alagoinhas como literatura marginal*. Alagoinhas: Fábrica de Letras/Usina de Produção do Mestrado em Crítica Cultural/UNEB II, 2010.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Disponível em: edicoestoro.net.
- PEDROSA, Cida; MIRÓ; JORDÃO, Valmir. (Org.). *Marginal Recife: coletânea poética 1*. Apresentação de Alberto da Cunha Melo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
- RESZKA, Maria de Fátima. Angústia docente e violência no ambiente escolar. *Revista Textual*, p. 22-30, nov. 2005. Disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/textual/nov05/violencia.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2010.
- REVISTA Caros Amigos. *Literatura marginal: ato I*. São Paulo: Ed. Casa Amarela, mar. 2001.
- REVISTA Caros Amigos. *Literatura marginal: ato II*. São Paulo: Ed. Casa Amarela, mar. 2002.
- REVISTA Caros Amigos. *Literatura marginal: ato III*. São Paulo: Ed. Casa Amarela, mar. 2004.
- SAFATLE, Vladimir. Freud e a teoria social: uma questão de método. *Dossiê: Freud: continuidades e rupturas*, *Cult*, ano 13, n. 147, p. 60-62, jun. 2010.
- SARLO, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed., 2009.
- SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony Music, [1992]. 1 CD. 1 encarte.

SANTOS, Milton. *Território e sociedade: entrevista com Milton Santos*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SEIDEL, Roberto H. Violência simbólica. In: NOVAES, Cláudio Cledson; SEIDEL, Roberto H.; SOUZA, Licia Soares de. *Figuras da violência moderna: confluências Brasil/Canadá*. Feira de Santana: UEFS Ed., 2010, p. 159-176.

SEIDEL, Roberto H. Relativismo, universalismo e alogeneidade na produção cultural de grupos marginalizados. In: *Anais eletrônicos do I ENECULT*. Salvador: FACOM/UFBA, 2005. [online]. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/RobertoSeidel.pdf>.

SEIDEL, Roberto H. *Embates simbólicos: estudos literários e culturais*. Recife: Bagaço, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

ZIZEK, Slavoj. Não existe o grande Outro. *Cult*, ano 11, n. 125, p. 59-65, jun. 2008.

Recebido em: 30 de julho de 2013.

Aceito em: 15 de setembro de 2013.

Resenha

DE MARCENEIRO A DOUTOR: JÚLIO ROMÃO DA SILVA, UM ARTESÃO DAS LETRAS

Calila das Mercês¹

Raquel Galvão²

Referência da obra resenhada:

CAMPELO, Aci; FERREIRA, Élio. (Org.). *Júlio Romão da Silva: entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2012.

INTRODUÇÃO

Uma edição urgente. Em um livro, registro e homenagem: *Júlio Romão da Silva - Entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro* foi organizado e publicado em 2012 pelos professores Aci Campelo e Elio Ferreira, publicado pela Editora da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Em tempo, a obra saiu um ano antes da morte do piauiense Júlio Romão da Silva (1917-2013), que ao longo dos seus 95 anos, deixou um importante legado no que tange à literatura negra brasileira — também nomeada ora de afrodescendente ora de afrobrasileira — e à etnolinguística indígena.

Ao certificar a atuação de Júlio Romão da Silva como jornalista, escritor, professor e agente literário brasileiro, os organizadores registraram a memória histórica de quase um século e reuniram uma fortuna crítica composta por 26 ensaios críticos e biográficos, entrevis-

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). Endereço eletrônico: caliladasmercês@gmail.com. Orientador: Roberto H. Seidel.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). Endereço eletrônico: raquelgcultura@gmail.com. Orientadora: Álex Leilla.

tas, obras e artigos protagonizados ou escritos por esse estudioso que durante a vida enfatizou a importância da valorização da identidade.

Autor de mais de 40 livros, obras de teatro, poesias e pesquisas etnolinguísticas, ocupou a cadeira 31 da Academia Piauiense de Letras em 1988 e recebeu o título de Dr. *Honoris Causa* da UFPI em 2010, Júlio Romão da Silva precisou resistir. Nos trilhos dessa resistência, o conjunto do livro percorre a emocionante trajetória profissional e acadêmica de um negro, que se alicerçou nas “letras” e com elas se sobressaiu.

1 O FORMÃO

Entre os doze ensaios críticos e entrevistas apresentados na coletânea, uma questão inicial se faz presente. De onde veio Júlio Romão da Silva? Nascido em Teresina, Júlio Romão se formou marceneiro aos 13 anos. Daí a metáfora do formão, importante ferramenta para entalhes em madeira. Contudo, o futuro escritor não se mostrava satisfeito com a profissão: queria estudar mais, como ratifica na entrevista *Um aventureiro das Letras* dada a Marcos Vilarinho ao *Caderno Metrópole* do *Jornal O dia* (2005):

Eu trabalhava muito bem; era muito exigente comigo mesmo. No entanto, apesar de ganhar um dinheirinho com essa profissão, eu queria mesmo era estudar, ser escritor, ser alguém que fosse motivo de orgulho para minha família porque, na época, os familiares se orgulhavam de ter um doutor, um homem de letras. Quando aparecia alguém formado, o povo corria para as portas, todo mundo admirava (CAMPELO; FERREIRA, 2012, p. 60).

Em busca do seu sonho, Júlio Romão da Silva partiu de Teresina para o Rio de Janeiro no porão de um navio cargueiro. Depois da viagem de oito dias, em 1936, chegou à então capital federal, tendo que dormir em um albergue para mendigos. Contudo, a partir dessa chegada ao Rio, fez o curso ginásial e formou-se pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil (denominação antiga da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). Foi nessa cidade que o ofício de escrita de Júlio Romão teve início.

2 A PENA

Em um só livro, informações divergem, principalmente, a respeito da atuação de comunicador do escritor piauiense. Alguns relatos sinalizam que, como jornalista, Júlio Romão atuou em vários veículos de comunicação do Rio de Janeiro. Entre eles, o *Jornal do Comér-*

cio, *Diário Carioca*, *O Malho*, *Vamos Ler*, *Revista da Semana*, *Dom Casmurro* e no *Correio da Manhã*, tendo trabalhado como revisor, repórter e redator.

Depois dessa atividade da escrita jornalística, Júlio Romão da Silva exerceu o cargo de funcionário público do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), até se aposentar como técnico em comunicação social. Concomitantemente a essa atividade pública, o piauiense se dedicou a escrever livros e peças teatrais com enfoque na questão da negritude, assim como estudos de autores negros. Destacam-se na publicação, suas obras selecionadas: *A mensagem do Salmo* (saga dramática do Cristianismo); *José, o vidente* (saga dramática de Israel); *Luís Gama e suas poesias satíricas* e *Luís Gama: o mais consequente poeta satírico brasileiro: crítica à crítica*. A respeito de estudos literários em *Um legado de 90 anos de luta em forma de arte para a valorização de identidades* para a *Revista Sapiência*, ele cita alguns negros ilustres da arte literária e o que eles fizeram de representativo:

Negros importantes estão marcados na história literária, como Luis Gama; Teodoro Sampaio, autor de “O Tupi” e mestre de Euclides da Cunha, com o qual eu me habilitei; Dom Silvério Pimenta, negro que chegou a bispo em Minas Gerais; André Rebouças; Solano Trindade, pernambucano, meu colega e um dos pioneiros do movimento negro no Brasil; Machado de Assis, um negro autodidata, nascido no morro, que chegou a fundar a ABL. Inclusive, negam que Machado teve influência na campanha abolicionista, mas eu estou escrevendo a biografia dele, na qual provo que ele teve influência, porém discreta (CAMPELO; FERREIRA, 2012, p. 87-88).

3 A FLECHA

Júlio Romão da Silva além de ter sido um importante ativista negro, sendo na década de 40 e 50 um agente de formação de organizações negras, uniu a sua flecha à dos índios na realização de pesquisas na área de etnolinguística indígena. Junto aos índios Bororós, realizou o estudo *A família etnolinguística Bororó*, apoiado, divulgado e difundido pelo IBGE. Sua curiosidade também o levou a realizar o estudo *Tupi Língua Indígena Natural do Brasil*, dedicado ao antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro.

A flecha e também a pena de Julio Romão sempre estiveram apontadas para questões de memória e história do Brasil, incluindo a formação das suas cidades. O livro homenagem a Júlio Romão da Silva registra o ensaio *Memória sobre a transferência da capital do Piauí*. No que tange a uma abordagem sobre importantes personalidades brasileiras, aparecem textos sobre os também colaboradores do IBGE, *Solano Trindade* e *Teodoro Sampaio*.

Um pronunciamento sobre o centenário de nascimento do poeta Castro Alves para à Rádio Globo é disponibilizado na íntegra no texto *Louvado seja Castro Alves*. Outro artista também homenageado em um artigo de Julio Romão da Silva é o escultor e entalhador mineiro Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), em *Aleijadinho, o leproso genial*.

Sempre envolvido na dinâmica política do país, Júlio Romão da Silva aborda a histórica passagem de Getúlio Vargas em artigos que foram publicados no jornal O Dia de Teresina em 1997: *Vargas: apogeu e um tiro no peito* e *Getúlio: carta e legado*.

4 IDENTIDADE, MINORIAS E REPRESENTAÇÃO

Nota-se que Júlio Romão da Silva, conseguiu sem nomenclaturas pautar assuntos relevantes relacionados ao que hoje conhecemos como Estudos Culturais. A sua própria vida já descreve o caminho de um nordestino, negro, pobre que sai de casa em busca do saber e que, com todas as dificuldades, consegue “aparecer” e contribuir para os estudos literários brasileiros.

O pioneiro das lutas pela igualdade racial, nos anos 40, deixa, além de um legado importante para pesquisadores e artistas, o desejo de um país mais igualitário que realce a memória do seu povo e que saliente o hibridismo que sustenta a própria origem.

Recebido em: 17 de julho de 2013.

Aceito em: 30 de setembro de 2013.

SOBRE OS AUTORES

Alex Fabiano Correia Jardim — Doutor em Filosofia; Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários e do Departamento de Filosofia da UNIMONTES. Endereço eletrônico: alex.jardim38@hotmail.com.

Ana Cristina dos Santos — Professora Adjunta do Departamento de Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) e do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Endereço eletrônico: anacriss@terra.com.br.

Auricélio Ferreira de Souza — Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Professor Auxiliar do Dep. de Línguas e Literaturas da Universidade Regional do Cariri (URCA). Endereço eletrônico: auricelioferreirasouza@gmail.com.

Calila das Mercês — Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). Endereço eletrônico: caliladasmerces@gmail.com. Orientador: Roberto H. Seidel.

Eduardo Pereira Lopes — Docente do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA); Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Endereço eletrônico: duduquixalopes@hotmail.com.

Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega — Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) e Professora do Departamento de História, da UEPB, Guarabira. Endereço eletrônico: elisamnm@hotmail.com.

Flávio Marzadro — Artista e sociólogo (Università degli studi di Trento, Itália); Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Endereço eletrônico: flavio.marzadro@gmail.com.

Francisco Antônio Zorzo — Docente do Instituto de Humanidades, Ciências e Artes Milton Santos (IHAC/UFBA) e do Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Intera-tividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (PPGDCI/UEFS). Endereço eletrônico: fazfeira@gmail.com.

Frank Kurt Händeler — Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia; Bailarino e coreógrafo da EDGE in Company (Amsterdã-Holanda); consultor/pesquisador do Núcleo de Estudos da Espetacularidade (NESP) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), sendo encarregado da direção artística, coreografia e participação nos processos criativos do Grupo de Dança-Teatro do NESP; participante, do grupo de dança/teatro A- Feto; fundador do grupo performático Rainbow Tribe Collective (Coletivo Tribo Arco-íris) da cena livre de Salvador. Endereço eletrônico: fhandeler@gmail.com.

Geralda Medeiros Nóbrega — Pós-Doutora; Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Endereço eletrônico: geraldamnobrega@hotmail.com.

Luciano Barbosa Justino — Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Pesquisador do CNPq. Endereço eletrônico: lucianobjustino@hotmail.com.

Márcia Moreira Custódio — Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros — UNIMONTES. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade. Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim. Endereço eletrônico: marciamcustodio@ibest.com.br.

Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge — Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Endereço eletrônico: maria_zeneide@ig.com.br.

Raquel Galvão — Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). Endereço eletrônico: raquelg-cultura@gmail.com. Orientadora: Álex Leilla.

Rita de Cássia Silva Dionísio — Docente da Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da UNIMONTES. Pesquisadora membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL. Integra o Corpo Docente do Mestrado Profissio-

nal em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS), constituído pela Rede Nacional de Instituições de Ensino Superior. Endereço eletrônico: cassiadionisio@hotmail.com.

Roberto Henrique Seidel — Professor Titular de Teoria da Literatura junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS) e junto ao Programa de Pós-Graduação e Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB). Membro do GT da ANPOLL Vertentes do insólito ficcional. Endereço eletrônico: r.h.seidel@gmail.com.

Wagner Coriolano de Abreu — Bolsista de Pós-Doutorado do Programa de Doutorado da Associação Ampla entre a Universidade de Caxias do Sul (UCS) e UniRitter. Endereço eletrônico: coriolano3@gmail.com.