

Volume 1,
número 1,
jan.- jun.
2011



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

A invasão da cultura
nos estudos de língua e literatura



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA

Post-Graduação

ISSN 2237-9681

pontos de interrogação
revista de crítica cultural

fábrica de letras

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação do Campus II da UNEB

pontos de interrogação	Alagoinhas	vol.1	n. 1	p 1-201	jan./jun.2011
------------------------	------------	-------	------	---------	---------------

© 2011 by Editora

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

Campus II

Departamento de Educação

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural

CEP 48.040-210

Alagoinhas, BA

Telefone: (75)3422-1139

e-mail: pontosdeinterrogacao@uneb.br

Editora Fábrica de Letras

Distribuição

Rodovia Alagoinhas / Salvador BR 110, Km 03

Telefax.: 75-3422-1139

Alagoinhas – BA

CEP 48.040-210

Caixa Postal: 59

e-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

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

Acompanhamento Gráfico: Roberto Henrique Seidel

Editoração: Amaury Rodrigues Soares e Bruna Lima de Assis

Capa:

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

Ficha Catalográfica

pontos de interrogação - revista de crítica cultural

Universidade do Estado da Bahia

v. 1, n. 1, jan./jun. 2011

Alagoinhas – Fábrica de Letras, 2011

Semestral

ISSN 2237-9681

1. Literatura - Cultura. 2. - Língua - Cultura. 3. – Educação – Cultura.

4. Crítica Cultural

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor:

Lourivaldo Valentim da Silva

Vice-Reitora:

Adriana dos Santos Marmori Lima

Pró-Reitoria de Extensão — PROEX/UNEB

Pró-Reitora: Adriana dos Santos Marmori Lima

Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação — PPPG/UNEB

Pró-Reitor: José Cláudio Rocha

Pró-Reitoria de Graduação — PROGRAD/UNEB

Pró-Reitor: José Bites de Carvalho

Departamento de Educação (DEDC/UNEB II)

Diretor: Antônio Gregório Benfica Marinho

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

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

COMISSÃO ORGANIZADORA

Carlos Magno Gomes

Edil Silva Costa

Osmar Moreira dos Santos

Roberto Henrique Seidel

Assistentes Editoriais (bolsistas)

CONSELHO CONSULTIVO

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)

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 (Literatura e Diversidade Cultural - UEFS);

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

SUMÁRIO

PRÓLOGO | 7
Osmar Moreira dos Santos

ARTIGOS

O LUGAR DO LEITOR CULTURAL | 8
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS)

LETRAMENTO LITERÁRIO AFRODESCENDENTE:
ENSINO-APRENDIZAGEM E FORMAÇÃO DE PROFESSORES | 24
Prof. Dr. Murilo da Costa Ferreira

LITERATURA COMO TRABALHO E APROPRIAÇÃO | 33
Prof. Dr. Hermenegildo Bastos (UnB)

UM GIRO NA HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA:
A CONSTRUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DOS ATOS PERFORMATIVOS MASCULINIZADOS | 52
Prof.ª Dr.ª Suely Messeder

CARTOGRAPHIE FEMININE D'AFFECTIONS ET DE PLAINTES DANS LE ROMAN AFRICAÏN:
DES COMPLICITÉS AUX QUESTIONS DES IDENTITÉS POSTCOLONIALES | 65
Prof.ª Dr.ª Maria Fernanda Afonso (Université de Limoges – França)

MULHER E ESCRITURA:
PRODUÇÃO LETRADA E EMANCIPAÇÃO FEMININA NO BRASIL | 76
Constância Lima Duarte (UFMG)

LITERATURA, LOUCURA E AUTORIA FEMININA:
MAURA LOPES CANÇADO EM SUA AUTORREPRESENTAÇÃO DA ESCRITORA LOUCA | 87
Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

CANTOS-POEMAS DE RESISTÊNCIA:
A CULTURA NEGRA NAS SALAS DE AULAS BRASILEIRAS | 101
Prof. Dr. Edivaldo Conceição Santos (Pós-Crítica)

UMA ESCRITA DAS MEMÓRIAS DO CÁRCERE:
DEVIR COM A HISTÓRIA, DEVIR COM KAFKA | 109
Jairo de Oliveira Ramos

LITERATURA MARGINAL E CULTURA DA PERIFERIA:
UMA ANÁLISE DA OBRA *CAPÃO PECADO*, DE FERRÉZ

Vanessa Bastos Lima
Roberto Henrique Seidel

142

A LITERATURA MARGINAL NA INTERNET: O FENÔMENO *FANFICTION*
COMO INSTRUMENTO DE DISSEMINAÇÃO E DIVULGAÇÃO DAS/NAS MARGENS
André de Jesus Neves (Pós-Crítica/UNEB)

158

ENTREVISTAS

A INVASÃO DA CULTURA NOS ESTUDOS DE LÍNGUA E
LITERATURA: ENTREVISTA COM IRACI GAMA SANTA LUZIA

Jailma dos Santos Pedreira Moreira (Pós-Crítica/UNEB)

173

PRÓLOGO

A *Revista Pontos de Interrogação*, da perspectiva do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural, põe em movimento uma publicação que se quer não apenas problematizadora do campo linguístico-literário e seu fechamento disciplinar, mas principalmente uma forma de agenciamento dessa criatividade científica nômade, menor, dispersa, que ao longo do último século tem contribuído para a tranvaloração dos valores nas ciências humanas. Assim, o seu objetivo principal é criar as condições para um questionamento permanente do fechamento disciplinar envolvendo os estudos linguísticos e literários e intercambiar valores científicos, estéticos, políticos, econômico-solidários capazes de um devir revolucionário nas pessoas e nas instituições.

Este número, organizado por uma comissão de professores do programa formados em diferentes campos disciplinares, conta com a colaboração de pesquisadores de vários programas brasileiros e um do exterior, como uma mostra de uma revista que se quer internacional, diversificada em seus produtos científicos, e com capacidade para um amplo e produtivo diálogo transdisciplinar.

O Dossiê *A invasão da cultura nos estudos língua e literatura* visa a tematizar a revolução na teoria, na prática e experimentação no campo linguístico-literário, ao acolhermos os estudos sobre feminismo, sexualidade, afrodescendência, leitura, ensino, memórias de minorias anônimas e excluídas, periferias urbanas e rurais, mas principalmente por aliarmos tais estudos a um forte e contemporâneo materialismo crítico e cultural.

As noções conceituais e metafóricas, aqui mobilizadas, continuam não só aquecendo o debate cultural entre nós, críticos culturais de todos os campos do conhecimento, mas estabelecendo outras condições de possibilidade para que as fronteiras entre as formas de representação da realidade e a realidade, ela mesma enquanto forma de representação, não sejam meros signos flutuantes, mas efetuações históricas libertárias.

Osmar Moreira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural

O LUGAR DO LEITOR CULTURAL

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS)

RESUMO: Este artigo apresenta algumas reflexões acerca do leitor cultural, que ganhou visibilidade a partir das contribuições dos estudos culturais e feministas. Defende-se o lugar desse leitor como um espaço de produção de significados politizados. O leitor cultural leva em conta o contexto de produção literário e de sua recepção atual. Assim, propomos a leitura interdisciplinar como indispensável para a formação do leitor cultural, pois ela explora relações interculturais entre texto e sociedade. Além da recepção crítica, partimos da exploração da paródia como um roteiro de leitura, uma vez que ela pode ser usada para o reconhecimento das opções estéticas como parte dos conflitos sociais. Por ser dual, a paródia traz um diálogo com o passado e uma preocupação com a forma de construção do texto. Nessa perspectiva, a leitura cultural exige um movimento para fora e para dentro do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Leitor cultural, paródia, estudos culturais, interculturalidade.

ABSTRACT: This article presents some reflections on the cultural reader, highlighting the cultural visibility, which was gained due to the contributions of the cultural and feminist studies. The place of this reader is defended as a production space of politicized meanings. The cultural reader takes into account the context of literary production and its actual reception. Based on this scenery, we propose the interdisciplinary reading as being essential to the cultural reader development, considering that it explores intercultural relations between text and society. Besides the critical reception, we take the parody exploration as a reading script, since it can be used for the recognition of aesthetic options as part of social conflicts. As a consequence of its duality, the parody dialogues with the past and shows a concern for the text construction form. From this perspective, the cultural reading requires a movement towards the outer and inner space of the text.

KEYWORDS: Cultural reader, parody, cultural studies, intercultural.

Os estudos culturais têm balançado as práticas tradicionais do ensino de literatura. Para alguns críticos, isso está empobrecendo o debate em torno da especificidade do texto literário. Para outros, essa abertura do texto literário para o espaço cultural tem sido enriquecedora para os estudos sobre leitura. Além dessa problemática, o espaço do texto literário está diminuindo na escola e na vida social pela força das novas mídias entre os jovens. Tentando buscar novas saídas para o sequestro do texto literário da sala de aula, este trabalho traz algumas reflexões de como os estudos culturalistas podem ser usados para uma reatualização dos sentidos do texto literário, proporcionando uma prática de ensino politizada e mais adequada aos novos desafios da educação no Brasil.

Vale destacar que não há um consenso de qual o melhor caminho para a formação do leitor politizado. Para muitos professores tradicionais, os estudos literários são intocáveis, devem permanecer na esfera do espaço literário e, como tal, devemos fazer reverências eternas. Para outros, o texto literário é uma manifestação cultural e, como tal, traduz as problemáticas sociais. Por exemplo, Tzvetan Todorov, revendo sua posição imanente do texto literário, na obra *A literatura em perigo*, argumenta que a capacidade estética deve ser desenvolvida para formar um leitor preocupado em articular o dentro e o fora do texto em oposição às “construções abstratas” da crítica literária (2009, p. 28). Stuart Hall, falando de dentro dos estudos culturais, defende que, ao decodificar uma mensagem, o leitor deve destotalizar os textos para retomá-los “dentro de um referencial alternativo” (2003, p. 402). Para ele, essa é uma forma de leitura “globalmente contrária”. Assim, temos duas posturas que dialogam quando investem na contextualização da leitura a partir de um referencial social.

Partindo dessa constatação, este artigo traz algumas reflexões sobre um método interdisciplinar de leitura literária a partir das contribuições dos estudos culturais e dos estudos de gênero para uma leitura politizada. Dos estudos culturais, exploramos o conceito de identidade, proposto por Stuart Hall (2000), e de recepção feminista, argumentada por Nelly Richard (2002). Dos estudos literários, exploramos o conceito de paródia, de Linda Hutcheon (1989). Assim, trazemos algumas reflexões teóricas sobre leitor, paródia e estudos de gênero como formas de questionamento dos tradicionais métodos de leitura.

Opondo-se às leituras tradicionais, propomos uma prática interdisciplinar de leitura em que a interculturalidade não pode ficar de lado das interpretações contemporâneas. Assim, o propósito é mostrar o quanto a leitura literária pode se tornar uma leitura social quando explora os elementos estéticos e culturais de forma politizada. Sem essa afinidade entre forma e conteúdo, como nos ensina a boa tradição de Antonio Candido, a leitura corre o risco de se aprisionar a um dos dois campos específicos: de um lado, os literários voltados para a coleção de textos e, do outro, os culturais que perdem contato com o texto literário para privilegiar os produtos da cultura de massa.

Para romper com essa dicotomia, defendemos a leitura interdisciplinar como uma saída. O “como” o texto foi feito passa a ser lido como um elemento cultural e parte da reflexão social. Dessa forma, A tradução da cultura pode ser vista como uma das tarefas

do leitor cultural, visto que a leitura requer sempre uma tradução, um descentramento do leitor. Isso porque traduzir é deslocante e traiçoeiro, uma vez que a essência do original não é reforçada, e sim simulada, reproduzida, transferida, transformada, ou tornada um simulacro. Nunca o original se conclui ou se completa em si mesmo (BHABHA, 1998, p. 36).

Nessa perspectiva, a leitura se torna eficiente quando acrescentamos aos elementos estéticos o debate de uma prática inclusiva e de aceitação da diferença e da diversidade cultural (HALL, 1999). Daí a importância da memória cultural como um elemento fundamental no processo de leitura e de revisão das identidades sociais. Buscando novos sentidos para o texto, o leitor passa a ser um co-autor quando aplica às representações literárias as novas abordagens de pertencimento das identidades a partir de seu caráter fluido e flexível, como defendem Bauman (2005) e Hall (1999).

Partindo dos estudos culturais, damos destaque ao papel do leitor, pois pensamos em desenvolver uma discussão em torno da leitura como um processo de formação da cidadania, incluindo as novas abordagens culturais, sem perder as especificidades do texto literário, visto que, na leitura cultural, “há uma necessidade de uma noção política que se baseie em identidades políticas desiguais, não uniformes, múltiplas e *potencialmente antagônicas*” (BHABHA, 1998, p. 35). Portanto, ideologicamente, ressaltamos a importância dos aspectos sociais do texto literário.

Em busca de uma ferramenta que explore também as especificidades dos textos literários, acrescentamos a leitura paródica, como uma prática provocativa de análise de textos. Nesta proposta, a intertextualidade se mostra um recurso indispensável para a formação do leitor crítico, pois o diálogo e a oposição entre textos literários e culturais devem ser levados em conta na instauração de sentidos que a leitura produz. Mesmo sem ser guiado pelo princípio da originalidade, o texto paródico traz uma atualização do tema como uma revisão cultural e expõe sua condição híbrida, pois “nenhuma cultura é completa em si mesma, nenhuma cultura se encontra a rigor em plenitude” (BHABHA, 1998, p. 36).

Para uma leitura paródica, o conhecimento de textos estéticos e culturais possibilita o desenvolvimento da habilidade de contrastar do leitor. Tal foco interdisciplinar pode ser explorado pelo reconhecimento de que um texto paródico é dialógico na estrutura e no estilo (HUTCHEON, 1989, p. 93). Por isso, a versão paródia

pode ser vista como um exercício de identificação da polifonia do texto analisado. Isso possibilita um alargamento estético do que foi experimentado para a construção do texto. Esse duplo movimento de leitura amplia a capacidade do receptor de desenvolver habilidades de comparação e avaliação estética de um texto literário.

Ao identificar o status paródico de um texto, o leitor está possibilitando diversas leituras como o diálogo com outros contextos históricos. Outra marca importante do texto paródico é sua concepção opositiva. Ele se opõe a ser uma simples repetição. A paródia traz marcas de uma representação por meio do próprio jogo narrativo que desloca as coisas para fora do seu lugar certo (SANT'ANNA, 2001, p. 29). Além disso, um texto paródico é dual, pois ele tanto traz o diálogo com os outros textos literários e culturais como denuncia sua própria natureza artística (HUTCHEON, 1989, p. 40). Assim, o olhar paródico do leitor cultural deve levar em conta essas duas premissas: a consciência das fronteiras textuais e a oposição aos textos anteriores.

Além de explorar o estatuto paródico, para o sucesso de uma leitura interdisciplinar, não podemos “desconsiderar as experiências prévias e imagens de leitura e de literatura” que cada leitor carrega (LAJOLO, 2005, p. 96). Assim, a exploração do conceito da paródia proporciona um jogo entre o campo social e o artístico. Em busca de uma atividade de leitura dinâmica, a saída passa a ser uma leitura menos hermética e menos emotiva para construir uma “prática de instauração de significados” (LAJOLO, 2005, pp. 96-7). Com isso, a leitura, vista como uma prática social, possibilita novas relações entre literatura e sociedade.

Na perspectiva dos estudos culturais, a leitura se torna eficiente quando passa a ser uma prática inclusiva e de aceitação da diferença e da diversidade nas representações cultu-rais. Nesta proposta, tanto a memória cultural como a recepção do leitor crítico são abordadas como partes do processo de leitura. O leitor passa a ser um co-autor quando aplica às representações literárias as novas abordagens de pertencimento das identidades pós-modernas. O pertencimento é um dos conceitos que perpassa as reflexões sobre identidade e inclusão, pois “a ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia” (BAUMAN, 2005, p. 26).

No Brasil, nos últimos anos, temos, de um lado, análises culturalistas que deixam de explorar os aspectos estéticos do texto, do outro, uma tradição que, em vez de valorizar o texto literário, fala da crítica de determinado autor ou da história da recepção de uma obra, como acontece com a expressiva fortuna crítica de Machado de Assis. O jovem de hoje conhece mais os comentários sobre o texto do escritor carioca do que sua literatura. Todorov nos chama a atenção para a leitura em que o leitor seja um agente e não apenas um receptor da fortuna crítica. Para ele, o leitor deve trabalhar o texto por meio de diferentes abordagens, transformando os conceitos teóricos em uma “ferramenta invisível” (TODOROV, 2009, p. 41). Dessa forma, o leitor crítico não pode se restringir a receitas já prontas, pois corre o perigo de ser um mero repetidor de fórmulas.

Opondo-se a essa perspectiva, temos a recepção ativa de um texto como saída. Para nós, o leitor cultural analisa como os problemas sociais foram representados artisticamente. Assim, a leitura interdisciplinar é o exercício em que o leitor inclui questões de pertencimento identitário no roteiro de sua interpretação para identificar a camada ideológica explorada pelo autor, visto que ‘o quê’ e o ‘como’ nas representações das ‘coisas’, mesmo admitindo uma considerável liberdade individual, são circunscritos e socialmente regulados” (SAID, 1995, p. 120).

Com a inclusão das representações culturais como eixo norteador da leitura, sabemos que a literatura pode se tornar um espaço de reflexão social, pois o leitor precisa fazer diversas inter-relações entre: o texto e a sociedade, o presente e o passado, o imaginário individual e o coletivo. Daí a importância do debate em torno de uma postura politizada por parte do leitor. Todavia, antes de ser politizado, o leitor deve ser capaz de entender as especificidades do texto literário.

Para esse tipo de leitura que prioriza a questão de “como” os elementos culturais estão representados, o conceito de leitor cultural torna-se fundamental, pois o texto necessita de uma leitura que interprete os significantes como partes de uma sociedade e relacione o texto lido a suas heranças culturais. A cultura é uma forma de representação, pois se trata de um ato de produção dos ícones e símbolos, dos mitos e metáforas por meio dos quais o homem vive sua própria cultura (BHABHA, 1996, p. 36). Tais heranças são fundamentais para que o leitor explore uma perspectiva comparativa entre

o texto lido e o passado cultural, já que “cada obra cultural é a visão de um momento, e devemos justapor essa visão às várias revisões que ela gerou” (SAID, 1995, p. 105).

O leitor cultural também pode analisar como as identidades estão representadas e que significados elas carregam no jogo ficcional. Assim, estamos falando de um leitor politizado, de um leitor que é consequência de uma pedagogia inclusiva. Aquele que analisa como a identidade das personagens foi representada esteticamente, levando em conta questões de gênero, de classe, de raça, ou de opção sexual. Metodologicamente, o leitor vai incluindo/excluindo posições de pertencimento identitário para chegar a um ponto de referência central do texto. Ele parte da análise do roteiro de opções estéticas para identificar a camada ideológica explorada pelo autor.

Assim, além da questão ideológica, a leitura interdisciplinar demanda um leitor atento aos artifícios do jogo narrativo para melhor desfrutar do banquete de citações culturais que todo texto literário traz. Quando o leitor vai executando sua leitura, o que está sendo lido pode ser interpretado a partir dos códigos culturais e artísticos que foram usados para a construção da narrativa. Dessa forma, a questão da identidade pode ser explorada como um jogo, visto que ela é “construída multiplamente ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (HALL, 2000, p. 108).

Para a sociologia atual, a identidade unificada e coerente passou a ser uma fantasia, já que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam e exigem do sujeito o confronto com a multiplicidade desconcertante de identidades possíveis, com as quais pode se identificar, apesar de temporariamente (HALL, 2000, p. 108).

Nesse sentido, é indispensável reconhecer que a identidade descentrada é fruto de uma repetição, de uma performance corporal. Ela não é dada, nem brota biologicamente do ser. Pelo contrário, ela é consequência de um longo processo de identificação e de escolha que envolve rejeição e aceitação. Esse processo de “pertencimento” identitário (BAUMAN, 2005) deve ser explorado pelo leitor cultural que tanto retoma questões ideológicas do contexto original da obra como de sua recepção atual.

Assim, cabe ao leitor cultural fazer uma releitura dessas representações a partir da intersecção entre o estético e o político, uma vez que a literatura é polissêmica e nunca é simplesmente mimética e transparente. Na esteira de uma leitura interdisciplinar, fugir do binarismo tradicional é reconhecer o fato de que qualquer identidade é uma construção feita por meio das diferenças e de significações suplementares (HALL, 2000, p. 108-10). Assim, é importante reconhecer que a identidade é uma construção e um resultado de um ato de naturalização.

Esta proposta também privilegia os diversos elementos que fazem parte de uma leitura mais elaborada, visto que não só o leitor, mas também o autor e o próprio texto têm vez, pois o texto literário pode ser visto como um pacto coletivo e social. Nesse sentido, vale lembrar, o texto traz sempre as heranças de uma coletividade que está em tensão.

Por isso, não podemos acreditar na tautologia da obra aberta, nem do leitor como o novo comandante da interpretação. Ele é apenas uma das partes do processo de construção de sentidos e, como tal, tem autonomia, mas nada para além do que o texto lhe sugere. Nessa dinâmica, “participam, em papéis, e perspectivas diferentes, todos os que, em dados contextos, interagem com o texto literário” (LAJOLO, 2005, p. 92). Dessa forma, o texto literário é, antes de qualquer leitura, um espaço plural, um espaço de confronto de linguagens e de memórias.

Partindo dessas reflexões, reconhecemos a “política das identidades” (HALL, 1999) como ponto de partida para o leitor cultural que valoriza os princípios dos estudos culturais. A “política das identidades” prega o reconhecimento dos diferentes pertencimentos do sujeito moderno, seja por questões referentes ao gênero, à classe, à orientação sexual, à raça ou à etnia. Nesse sentido, a leitura interdisciplinar traz para o texto literário problemas culturais atuais, como a questão da alteridade. De quem é a voz que está narrando e que significados as opções artísticas podem ter, estética e culturalmente.

No campo metodológico, sabemos que o problema não é tão simples, pois a leitura apresenta “articulações” e “contradições” que podem ser exploradas para o aprimoramento da técnica (cf. ZILBERMAN e SILVA, 2005, p. 16). O foco interdisciplinar reconhece a multiplicidade de discursos que o texto literário apresenta.

Entender os conflitos desses discursos é o papel do leitor que usa os estudos culturais como base para suas reflexões acerca do pertencimento identitário.

Com a aplicação de conceitos referentes ao leitor e à leitura, articulamos um método de leitura que valorize a experiência do leitor como cidadão. A recepção crítica deve ser desenvolvida a partir de uma consciência crítica que reconheça as fronteiras identitárias e passe a produzir o saber de um lugar atual. Ele deve deixar para trás as velhas performances preconceituosas de identificação social para legitimar a diferença como prática de aprendizagem contínua. Assim, o lugar da leitura é um espaço para formação de cidadãos conscientes da diferença como uma possibilidade cultural de relacionamento.

Os estudos culturais nos dão base para o questionamento da identidade e, sobretudo, para incluirmos a alteridade como uma necessidade de o leitor se situar no espaço. Todo pertencimento identitário sugere uma exclusão, pois se trata de uma opção pessoal ou coletiva. O leitor precisa também estar atento ao reconhecimento das outras vozes sociais presentes no texto, tanto as explícitas como as negadas, e seguir a perspectiva de que a identidade está sempre em movimento (BAUMAN, 2005).

Da contribuição dos estudos feministas, interessa-nos a postura de questionamento da identidade patriarcal. Daí a importância dos estudos de gênero para os avanços teóricos em torno das identidades de gênero. Pertencer a uma identidade é tão diversificado quanto à cultura e ao contexto social nos quais os indivíduos circulam. Nesse sentido, a identidade de gênero vai além dos limites dicotômicos, pois “o gênero pode ser entendido somente através de um exame detalhado dos significados de ‘masculino’ e ‘feminino’ e das consequências de ser atribuído a um ou outro gênero dentro de práticas concretas” (FLAX, 1992, p. 230).

A crítica feminista dialoga com os principais conceitos dos estudos culturais quando se pensa em uma política de identidades. A forma como a feminista analisou e criticou o processo de naturalização por trás das normas padronizadas das identidades patriarcais foi tida como referências para o questionamento de diversas identidades marginalizadas, como as dos negros, gays, latinos, asiáticos e tantas outras, na cultura pós-moderna.

Assim, ao fazermos uma leitura interdisciplinar pelo viés dos estudos de gênero, as opções estéticas podem ser vistas como um lugar de resistência ao patriarcado. Então, dessa fronteira entre as propostas de ressignificação culturalista e do feminismo, parte-se da premissa de que as relações de gênero são construções culturais e de que “devemos ser capazes de investigar barreiras tanto sociais quanto filosóficas para a compreensão das relações de gênero” (FLAX, 1992, p. 236). Por isso, tanto o estético quanto o social devem ser colocados em tensão na leitura.

Como visto até aqui, o texto traz um projeto ideológico coletivo, seja de forma explícita, seja implícita. Na literatura contemporânea, as identidades questionadas pelas feministas, pelos gays ou pelos negros, entre tantas outras, têm dado uma nova visibilidade para esses sujeitos em busca de seu espaço social. Isso confirma a premissa de que as identidades não são fixas, elas se movimentam conforme os interesses desses grupos em diferentes contextos históricos e sociais. No processo de leitura, busca-se o além de uma posição passiva com a finalidade de incorporar uma posição inquieta e revisionária para transformar o ato de ler em um lugar de experiência e aquisição de poder (BHABHA, 1998, p. 23).

O leitor consciente dessas lutas pode desfrutar de uma ressignificação de sentidos indispensável ao crítico cultural que busca, na diferença, seu exercício de leitura. Para Bhabha, a diferença cultural “é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998, p. 63).

Para melhor nos situarmos, a partir deste parágrafo vamos priorizar um olhar para a forma como a escritora brasileira projetou o espaço cultural da mulher na literatura brasileira contemporânea. No caso da literatura de autoria feminina, a inclusão dos temas como a indústria cultural e o mercado de trabalho, além de alargarem o espaço literário, proporcionam a implosão do texto literário.

No final do século XX, a escritora brasileira passa a exercer um papel político mais explícito, devido a exigências do momento histórico. Segundo Constância Lima Duarte (2007), nos anos setenta, a escritora aborda mais diretamente as questões políticas ao denunciar a opressão da ditadura militar. Clarice Lispector, Lygia Fagundes

Telles, Nélide Piñon e Lya Luft, se não optaram por uma estética panfletária, deixaram a resistência feminista como uma marca do romance dessa década.

Constância Duarte associa as mudanças do texto literário da escritora brasileira aos avanços sociais da mulher na sociedade industrializada. Essa abertura da literatura para internalizar problemas culturais dá uma particularidade ao romance pós-moderno, pois forma e conteúdo se renovam na tradição da escritora brasileira, que aborda “o feminino em tensão com o marco da intertextualidade cultural e não como uma dimensão que deve se manter isolada, ausente dos processos de normatização da cultura” (RICHARD, 2002, p. 136).

Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa feminina brasileira das últimas três décadas é paródica e pós-moderna, quando brinca com o passado cultural. Isso porque a escritora brasileira passa a incorporar aspectos da arte pós-moderna, quando privilegia, entre outros recursos estéticos, a metanarratividade, a polifonia de vozes, a consciência hiperbólica e o caráter paródico (COUTINHO, 2005, pp. 171-2).

Reconhecendo que o leitor das obras femininas do final do século XX pode desfrutar de uma experiência mais ampla, defendemos a leitura politizada como um exercício crítico e plural das obras desse período. Essa produção literária valoriza a “desnaturalização” da família patriarcal, pois a escritora questiona o universo masculino a partir da paródia tanto da família como da cultura de massa. Assim, tomamos como referência dessas opções culturais *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñon, ou *O ponto cego* (1999), de Lya Luft. Essas obras podem ser vistas como textos paródicos por desenvolverem um ritmo estético de zombaria tanto do sistema patriarcal como da indústria cultural.

As identidades da protagonista e do narrador, e até do espaço narrado, são fundamentais para uma leitura cultural. Cabe ao leitor explorar o sentido político dessas opções a partir da resignificação cultural. Se levamos em conta que a mulher busca uma nova narrativa para si, essas obras podem ser lidas como um espaço de lutas identitárias. Para Stuart Hall, as identidades surgem da narrativização do eu e do processo de pertencimento imaginário, que negocia com nossas rotas, raízes; por isso “em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático”

(HALL, 2000, p. 109). No campo fantasístico da produção da escritora brasileira, a construção da identidade feminina testa os velhos fantasmas que assombram a mulher moderna numa proposta inovadora nos romances citados.

Nas obras citadas, a relação entre forma e conteúdo é primorosa em suas opções estéticas, pois temos mulheres que questionam a produção cultural a partir do lugar da artista. Em *A hora da estrela*, temos a escritora questionando se consegue dar voz ao outro de classe. Em *As horas nuas*, o leitor encontra uma atriz decadente preocupada, entre outras coisas, com os conflitos sociais. Em *A doce canção de Caetana*, as prostitutas buscam um espaço social de igualdade social. Já em *O ponto cego*, temos um narrador-monstro que mostra o avesso do sistema opressor patriarcal.

Essas obras nos revelam sabores culturais que só podem ser provados pelo leitor atento aos jogos textuais e ideológicos que cada obra carrega. Tais “espessuras dos signos” (ECO, 2003, p. 205) nos possibilitam um olhar para além do texto artístico, uma vez que esses signos nos remetem a uma cadeia de significados culturais mais próximos do leitor atual. Assim, explorar o sentido social da literatura passa pela valorização do lugar de fala da escritora contemporânea, “que observa e compreende o mundo em que vive antes de encarnar esse conhecimento em histórias, personagens, encenações, imagens, sons” (TODOROV, 2009, p. 91).

Nessas narrativas em que uma artista está mostrando novos ângulos sociais, cada detalhe da narrativa denuncia uma preocupação cultural da escritora brasileira. Portanto, para o leitor crítico, essa característica passa a ser lida também como um conteúdo social. Ao usar narradores ou personagens fora dos padrões, a escritora brasileira propõe uma revisão histórica. A partir de uma leitura paródica proposta pela intertextualidade dessas narrativas com a cultura brasileira, o leitor poderá explorar o texto literário como uma partitura que “reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões” (ECO, 2003, p. 199).

Justamente, a partir dessas associações, a leitura interdisciplinar pode ser melhor explorada. O que é estético passa a ser visto como social e os recursos paródicos como opções ideológicas. Confortar e comparar estética e historicamente passam a ser funções do leitor cultural. Assim, identificamos a intertextualidade como uma ferramenta de leitura. Vale lembrar que a intertextualidade pode ser vista como a retomada de um

texto e como uma prática não inocente. Isso fica mais visível por se tratar de obras em que o/a artista está contando uma história que dialoga com a cultura de sua época.

No processo de recontar, toda repetição está carregada de uma intencionalidade, que tanto pode dar continuidade, quanto ser subversiva (CARVALHAL, 2003, p. 54). Logo, a relação texto e contexto revela o quanto a literatura contemporânea pode ser vista como um objeto pós-moderno no qual sua autoconsciência, sua condição de arte dentro do arquivo, pode ser lida como um texto que tanto é histórico quanto literário (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Por se tratar de obras de autoria feminina, o leitor pode explorar com mais intensidade as desconstruções propostas por cada obra. Com essa mobilidade, observa-se que o pertencimento identitário da mulher, nos romances citados, por ser visto como um dado que o texto recria e transforma, produzindo cortes e intervalos entre corpo, posições de gênero, traços subjetivos e figurações textuais (RICHARD, 2002, p. 161). Daí a importância de o leitor cultural levar para sua leitura a carga de subjetividade que sustenta o texto literário.

Dentro dessa perspectiva, ressaltamos o quanto a escritora brasileira se preocupa com o questionamento das normas culturais. Entre sua estética e a paródia social, há uma tênue fronteira entre cultura e literatura. Por exemplo, em *A hora da estrela*, o narrador brinca com a vida de uma pobre nordestina feia e sem escolarização que gosta do rádio e do cinema; em *As horas nuas*, uma atriz alcoólatra e decadente está presa em um quarto fechado tentando, em vão, escrever suas memórias; em *A doce canção de Caetana*, as prostitutas ficam aprisionadas em um espaço fora do campo social, após o fracasso do espetáculo que iriam encenar; e, em *O ponto cego*, a mãe foge de um filho monstruoso e de uma família deformada. A partir desse descentramento cultural que cada obra carrega, podemos afirmar que a leitura cultural politizada da escritora brasileira é viável pelo fato de que “nenhuma leitura deveria generalizar a ponto de apagar a identidade de um texto, um autor ou um movimento particular. Da mesma forma, ela deveria admitir que o que era, ou parecia ser, certo para uma determinada obra ou autor pode ter se tornado discutível” (SAID, 1995, p. 105).

Quanto à questão de gênero, partimos da ideia de que a leitura é um espaço de reflexão sobre a identidade de gênero, pois o espaço artístico pode ser analisado como

“um *locus* de reprodução de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 225). Ora, a própria maneira de essas narrativas privilegiarem questões sobre a forma como a mulher é representada não pode ficar de fora em uma leitura cultural. Assim, o leitor precisa identificar tais sutilezas da construção textual para produzir sua leitura crítica.

Vale destacar também que tais obras colocam-se na contramão de uma cultura hegemônica, pois se apropriam de elementos de diversas culturas, já que abusam do intercâmbio cultural e se distanciam da “utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 1998, p. 63). As obras não privilegiam o prisma do sujeito universal, pelo contrário, defendem o lugar de fala da mulher e das fragilidades e das resistências que cercam suas representações.

Além da complexa rede de textos culturais presentes nessas obras, destacamos a importância da metanarração como uma pista do texto pós-moderno, já que o trabalho com o texto deve partir de como o gênero é trabalhado, pois a adequação do leitor depende da “inteligibilidade do material” e da “maturidade e disponibilidade do sujeito” (ZILBERMAN e SILVA, 2005, p. 113). Assim, nesta proposta, o “como” o texto foi feito é tão importante quanto a formação cultural e ideológica para uma recepção crítica.

Essa forma de recepcionar o texto literário valoriza os contextos extraliterários e pode dinamizar a interpretação do texto. Tal forma de colocar diversos contextos históricos e artísticos lado a lado não é fruto de uma simples colagem, mas sim de um processo de ressignificação dos sentidos do texto. Daí a importância das representações paródicas da artista brasileira, pois “o ‘diálogo’ entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito” (CARVALHAL, 2003, p. 53). Com a inclusão dos temas centrais da sociedade contemporânea, a escritora brasileira proporciona uma irreverência estética que passa a ser parte do seu estrato cultural.

Observamos que o pertencimento identitário das protagonistas dessas obras não é completo, pois parece que sempre fica faltando algo. Elas estão em busca do melhor para si, que ora encontram na família, ora encontram no trabalho. Esse pertencimento é um processo de articulação e de sobredeterminação do que há em demasia ou do que há

em muito pouco em suas identidades. Esse parâmetro é importante, pois nunca há um ajuste completo ou uma totalidade de uma identidade (cf. HALL, 2000, p. 106).

Quanto às questões de gênero, esses romances projetam-se como um espaço crítico que reconhece a identidade de “gênero, como representação e como autorrepresentação” (LAURETIS, 1994, p. 208), por isso não pode ser mais vista de forma fixa. Nesse sentido, a performance textual também apresenta uma identidade da escritora. O movimento do texto contra as fronteiras sociais nos mostra a tentativa de questionamento cultural que a escritora brasileira propõe no final do século XX. Assim, a identidade da escritora brasileira traz questões ideológicas para dentro da produção de sentidos de seu texto, assim como outras manifestações artísticas podem ser consideradas um tipo de representação de gênero que “é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Com uma leitura cultural, percebemos que a escritora se projeta fora do espaço tradicional e aponta a subjetividade da arte como um espaço de questionamento, pois no processo de leitura podemos “vincular as estruturas de uma narrativa às ideias, conceitos e experiências em que ela se apóia” (SAID, 1995, p. 105). Assim, esta proposta de leitura interdisciplinar deixa bem mais interessante a leitura a partir do que fica nas margens do texto, pois o texto remete o leitor para fora da estrutura narrativa, para o campo social.

Com a inclusão do tema do pertencimento identitário, o leitor cultural vai aos poucos percebendo que o texto literário traz diferentes abordagens dos problemas sociais que devem ser historicamente situados, mas que, principalmente, devem ser comparados e problematizados com a situação do leitor atual. Com isso, pensamos em uma leitura que explore as contribuições dos estudos culturais e da recepção crítica para tornar o ato de ler um ato social.

Dessa forma, a contribuição teórica dos estudos culturais só pode ser melhor explorada quando contextualizada a partir das especificidades do texto literário. Além do mais, a literatura nos proporciona novas experiências que nos trazem uma dimensão mais ampla da humanidade. Para melhor entender esse processo, cabe retomar a versão

de Homi Bhabha do ato de identificação, visto que o leitor cultural é aquele que parte de um movimento de identificação para ressignificar o texto. Para Bhabha, a construção de sentido “é um processo de se identificar com e através de outro objeto, um objeto de alteridade, ponto no qual a ação de identificação – o sujeito – é ela mesma sempre ambivalente, por causa da intervenção dessa alteridade” (BHABHA, 1998, p. 37). Assim, o leitor cultural deve estar preparado para o processo de identificações com ideais de culturas que não são harmoniosos.

Como visto na tradição contemporânea, a análise paródica torna-se uma eficiente ferramenta para uma crítica cultural atualizada, pois o leitor pode desfrutar do movimento duplo do texto que olha para o presente, questionando o passado cultural. Com esse movimento, no modelo selecionado, identificamos uma representação da mulher feita por meio de um olhar artístico que se opõe a dogmatizar o feminino, pois expõe sempre os resíduos e as rupturas de forma suplementar (RICHARD, 2002, p. 167). Assim, o leitor cultural que busca as posições identitárias para uma revisão do passado, encontra no texto literário uma importante ferramenta de interpretação para os conflitos ideológicos da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

COUTINHO, Eduardo, F. Revisitando o pós-moderno. In GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
DUARTE, Constância Lima. Pequena história do feminismo no Brasil. In CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno. *Do imaginário às representações na literatura*. São Cristóvão: Ed UFS, 2007.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In ECO, Umberto. *Sobre literatura*. 2ª. ed. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GOMES, Carlos Magno. A identidade de gênero na ficção da escritora brasileira. In SILVA, Antonio de Pádua Dias. *Identidades de gênero: práticas discursivas*. Campina Grande: EDUEPB, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Gaurdia Resende et alli. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LAJOLO, Marisa. Leitura-literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução. In ZILBERMAN, Regina e SILVA, Ezequiel Theodoro da (Orgs). *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 2005.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses - O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottamn, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001.
TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

ZILBERMAN, Regina e SILVA, Ezequiel Theodoro da (Orgs). *Leitura – perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 2005.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011
APROVADO EM: 07 de junho de 2011

LETRAMENTO LITERÁRIO AFRODESCENDENTE: ENSINO-APRENDIZAGEM E FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Prof. Dr. Murilo da Costa Ferreira

RESUMO: O presente trabalho vai ao encontro das expectativas criadas pela promulgação da Lei 10.639/03, que institui a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas privada e pública brasileiras. O trabalho, conduzido pelo grupo de pesquisa Educação Literária Afrodescendente (CNPq/UNEB), também procurou e procurará elaborar um levantamento e a análise do tratamento que recebe a literatura correspondente a temáticas que abranjam assuntos literários africanos de língua portuguesa (Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé, Guiné-Bissau e Príncipe) e afro-brasileiros e que não estão incluídos nos materiais didáticos e paradidáticos no contexto educacional brasileiro. Para alcançar os objetivos desta Lei, é preciso haver profissionais com formação adequada para tratar cientificamente das diversas histórias e culturas do Continente Africano, bem como de suas heranças no cotidiano brasileiro. Assim, o que poderá resultar desta pesquisa é a recondução positiva da democracia brasileira, especialmente no que tange à redução da discriminação racial no país.

PALAVRAS-CHAVE: Afrodescendente, literatura, educação, letramento.

ABSTRACT: This work will meet the expectations created by the promulgation of the Law 10639/03, which establishes the obligation of teaching history and culture of African and Afro-Brazilians both in private and public schools in Brazil. This work, conducted by the research group Afrobrazilian Literary Education (CNPq / UNEB), also sought and will prepare a survey and analysis of the treatment that relevant literature covering the literary subject matters of African Portuguese (Angola, Mozambique, Cape Verde, Sao Tome, Principe and Guinea Bissau) and african-Brazilians, which are not included in didatic materials in Brazilian educational context. To achieve the objectives of this law, there must be professionals with adequate training to treat scientifically the various histories and cultures of the African continent, as well as their inheritance in the Brazilian daily. So, what can result from this research is the positive extension of Brazilian democracy, especially in regard to the reduction of racial discrimination in the country.

KEYWORDS: African descent, literature, education, literacy.

Em estreita conexão com o ensino da literatura na escola, estão questões como: quem determina o programa de estudos, como, sob que influências, com que “produto” por objetivo? Qual é o papel dos exames e que tipo de conhecimento se procura testar? Isso leva, por sua vez, à questão relativa aos métodos pedagógicos e ao tipo de saber construído nas aulas de literatura: será seu objetivo criar consumidores, produtores de literatura ou ambos? Que teorias orientam e fundamentam a Letramento Literário na

prática cotidiana? Como lidar com diferenças históricas, princípios filosóficos e influências ideológicas?

Existe um acervo considerável de obras sobre produção de textos, leitura literária e leitura como hábito e habilidade em diversas fases de escolaridade. No entanto, para definir o perfil e os componentes da literatura na escola, será necessário rever a percepção da disciplina pelos sujeitos envolvidos no processo de educar para a/pela literatura.

O Letramento Literário como uma representação cultural é essencial ao processo de educar sujeitos sociais, por se tratar de um estudo que se sustenta na multidisciplinaridade composta pelos estudos da linguagem e invadida, recentemente, de forma sistemática, pelos estudos culturais, que indicam uma mudança de ênfase em certas características sócio-culturais e político-pedagógicas. Daí decorre que, por configurar um conhecimento fronteiriço (Cf. Bhabha, 1998), o Letramento Literário pode ter um papel central na formação sócio-política dos presentes e futuros cidadãos da sociedade brasileira.

Tradicionalmente, o paradigma observado na educação literária brasileira (Leahy-Dios, 2000) é o modelo positivista calcado em história literária, predominantemente ocidental, privilegiando uma objetividade canônica, ou seja, um modelo sistematizado e descritivo, exigindo o domínio de grandes quantidades de conteúdo.

Como em vários países, no Brasil a literatura é um dos assuntos estudados no ensino médio, contida na disciplina oficial de língua portuguesa, com objetivos, conteúdos, modos de avaliação e resultados esperados, pré-determinados.

Por conter uma complexidade de estudos, a literatura é uma instituição social, utilizando como meio a linguagem, como modo de criação social (Cf. Aguiar e Silva, 1973). Ao mesmo tempo em que lida com o sensorial, o emocional e o racional de indivíduos e de grupos sociais, ela atua na comunicação intercultural entre nações e entre povos.

Os estudos da arte literária na escola brasileira, em conexão com os estudos de língua portuguesa, dependendo da orientação político-pedagógica de um dado momento

no tempo e no espaço, se apóiam abertamente na contextualização histórico-cultural, segundo métodos positivistas.

Partindo desses pressupostos, é preciso observar que o Letramento Literário se submete a imposições verticais, tais como programas e requisitos de avaliação. Uma análise de sua realização como parte do processo educativo requer a observação das ações pedagógicas em salas de aula de literatura; requer também que se ouça o que alunos e professores têm a dizer, sendo importante a forma de interação que ela mantém com outras disciplinas de cunho social, visando à produção de conhecimento relevante para indivíduos e grupos sociais.

Pertinente se faz ressaltar que o Letramento Literário terá a sua presença atuante na licenciatura do Curso de Letras. Isto porque o Curso de Letras apresenta dificuldades de articulação entre o saber teórico fragmentado transmitido aos estudantes e o conhecimento específico com que devem trabalhar em suas próprias salas de aula ao se licenciarem. Isto exige que pensemos acerca da vinculação de uma teorização da literatura com os estudos culturais, de um lado, e, de outro, com a realidade pedagógica das escolas para as quais se formam professor.

Os estudantes de Letras aprendem fatos históricos, econômicos, sócio-políticos e biográficos relativos à literatura; além disso, leem determinados textos, analisam certos autores, períodos e gêneros literários, sem receber informação suficiente acerca de teorias críticas literárias, das escolas de pensamento que permitem diferentes leituras, interpretações e dialogicidades entre texto, leitor e sociedade. Não faz parte dos currículos o processo de permitir aos alunos acesso às condições de produção do conhecimento, aos modos de leitura, conseqüentemente impedindo-os de participar ativamente na sociedade, para poder intervir nos discursos dominantes de sua cultura. A iniciação dos futuros professores no estudo das disciplinas pedagógicas é caracterizada pela ideia preconcebida de que tais disciplinas carecem de importância, constituindo-se em mera formalidade que os separa de seus diplomas, centrada em pragmatismo tecnicista com receitas e regras didáticas. Frequentemente, graduandos de Letras expressam surpresa por encontrar nas faculdades de Educação uma agenda de engajamento político até então rara em sua formação acadêmica. Sentimos a necessidade de conhecer o papel da literatura como uma matéria de estudo para o ensino

médio no Brasil, assim como as influências que a disciplina vem sofrendo em sua história contemporânea. Para que seja possível reescrever essa história e gerar a inclusão nos estudos literários da cultura literária do afro-brasileiro, visando a uma influência politicamente significativa nos tempos atuais, é preciso saber que formas tomam a disciplina em questão.

A lacuna entre o conhecimento específico, construído no domínio de língua e literatura como disciplinas acadêmicas, e a construção de tal conhecimento, na forma de material problematizado para uso em salas de aula, se dá pela falta de elementos relevantes ao compromisso político indispensável ao exercício do magistério dentro das escolas e nas práticas sociais. Conscientizar futuros professores de literatura do compromisso com a produção de um conhecimento que possa contribuir para uma sociedade menos desigual significa trabalhar para que professores de literatura sejam politicamente conscientes em sua prática, com a percepção clara de que educar é uma instituição política. Isto também é lícito quando nos referimos ao alunado. Dele é esperado que adquira experiência literária (modelo implícito) ou conhecimento literário (modelo explícito). Em ambos os casos, não só estão professores despreparados para encorajar a variedade de práticas críticas em seus alunos, como também existe uma causa nítida e uma consequência mais clara ainda para tal problema: os alunos não são estimulados a problematizar questões literárias, porque não lhes é dado acesso aos instrumentos que os poderia liberar como críticos, pensadores e fazedores; não conhecem os códigos em que se assenta a produção textual. No entanto, segundo Paulo Freire (1998), todo ser humano, não interessa quão submerso na cultura do silêncio, é capaz de olhar criticamente para o mundo em um encontro dialógico com os outros, desde que as ferramentas próprias lhe sejam dadas para a percepção gradual da realidade pessoal e social e suas contradições.

Apesar da satisfação que professores e alunos possam ter com a criação ou o aumento da subjetividade social e pessoal, exames tradicionais ainda exigem a mensuração das habilidades e da competência para a vida adulta dentro de um perfil de "manufatura da permissão", de submissão acrítica à autoridade de forma que a educação continue sendo um sistema de ignorância imposta (Cf. Said, 1995).

1. Pluralidade Cultural: uma meta a ser atingida

O Ministério da Educação, durante a década de 90, elaborou os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) que são princípios que norteiam o currículo das escolas brasileiras. A idéia central dos PCNs é que a educação fundamental se oriente por valores e por uma visão do mundo voltada para a cidadania, para a justiça social, para o reconhecimento e a apreciação da diversidade cultural, para os direitos humanos, para a participação de todos nas decisões públicas e coletivas. A tarefa educacional deve começar desde a infância, encaminhando objetivos éticos mediadores da relação entre educação e conhecimentos científicos, tecnológicos e da cultura social em que vivemos.

Esta noção implica em uma afirmação da diversidade cultural que, por sua vez, remete à noção de multiculturalismo, como também de pluri-eticidade.

Há, principalmente, duas noções que se atraem e se repelem contidas na expressão pluralidade cultural. A primeira indica a aceção de crítica ao preconceito, à discriminação e ao racismo; a segunda, de valorização construtiva da multiplicidade de povos, culturas e tradições existentes no Brasil, ainda não suficientemente conhecidos e estudados no sistema escolar do país, muitas vezes sequer reconhecidos. Sabemos das dificuldades em formular materiais didáticos que analisem e evidenciem as várias formas de discriminação e racismo, ou mesmo, a relação estreita e insuficientemente estudada entre desigualdade social e discriminação e o direito à diferença. Trata-se de temas complexos, que levantam muitas emoções, os quais raramente são examinados objetivamente e de forma qualificada.

Afirmar o direito à diferença e à identidade é um dos mais importantes imperativos da luta pela dignidade humana, pois, desta forma, se oportuniza o direito à igualdade sócio-econômica. No sistema educacional é importante transmitir a história da conquista desse direito pela humanidade tão importante, não só para a população afro-brasileira, como também para os direitos indígenas, das mulheres e dos homossexuais.

No universo cultural brasileiro em questão, revelou-se a ideia de uniformização cultural, racial e/ou étnica como necessária para se construir a identidade brasileira, reduzindo-a a uma única língua, a uma religião, a um modo de ser. Num país de multiplicidade étnica e cultural, com a metade da população de origem não europeia

(africana, indígena, asiática ou outra), a uniformidade porventura existente deve ser explicada como resultado de um processo colonial e escravocrata, autoritário e europocêntrico.

Sabemos que o Brasil está muito longe de ser uma democracia racial. Cerca de mais de 40% da população brasileira tem origem africana e ocupa o segmento mais baixo sócio-econômico da pirâmide social brasileira. Os que nos censos do IBGE se declaram pardos e pretos têm rendimentos sensivelmente inferiores aos dos outros, para um mesmo nível educacional – calcula-se que ganhem aproximadamente 80% do que ganham os brancos. Isto decorre das dificuldades de acesso às oportunidades educacionais e à política.

Assim, incluir no currículo escolar elementos para construir paulatinamente um quadro de estudos literário, sociológico, antropológico e histórico da sociedade brasileira nos seus aspectos culturais e históricos africanos em África e os seus descendentes no Brasil, é fundamental para mudar atitudes preconceituosas, transmitindo às crianças e aos adolescentes conhecimentos que permitam uma crença arraigada na liberdade, no respeito à alteridade, na tolerância, na apreciação de tradições e valores alheios.

2. Aprendizagem e Ensino das Africanidades Brasileiras e o Ensino da Literatura

Ao mencionarmos africanidades brasileiras (Cf.Silva, 2001), estamos nos referindo às raízes da cultura brasileira que têm origem africana. Em outras palavras, referem-se aos modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, como também, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu cotidiano.

Africanidades Brasileiras ultrapassam o dado ou o evento material, como um prato de sarapatel, uma congada, uma apresentação de capoeira. Elas se constituem nos processos que geraram tais dados e eventos, hoje incorporados pela sociedade brasileira. Também se constituem dos valores que motivaram tais processos e dos que deles resultaram.

As Africanidades Brasileiras vêm sendo elaboradas há quase cinco séculos, na medida em que os africanos escravizados e seus descendentes, ao participar da construção da nação brasileira, vão deixando nos outros grupos étnicos com que convivem suas influências e, ao mesmo tempo, recebem e incorporam as daqueles. Portanto, estudar as Africanidades Brasileiras significa tomar conhecimento, observar, analisar um jeito peculiar de ver a vida, o mundo, o trabalho, de conviver e de lutar pela dignidade própria, bem como pela de todos os descendentes de africanos, mais ainda, de todos que a sociedade marginaliza. Significa também conhecer e compreender os trabalhos e criatividade dos africanos e de seus descendentes no Brasil e de situar tais produções na construção da nação brasileira.

As propostas de ações pedagógicas interétnicas têm sido múltiplas a partir das duas últimas décadas do século XX, constituindo-se em iniciativas de diversos setores da sociedade brasileira de implantação no ensino fundamental e médio dos assuntos africanos e afro-brasileiros. Assim, diversos estudos, desde então, se incumbiram de analisar e de propor aos professores e estudantes a utilização crítica do material pedagógico aplicado em sala de aula. As razões são as mais diversas, mas, talvez, a mais contundente delas esteja na exclusão da história e da cultura próprias do afro-brasileiro do processo educativo tanto dos livros didáticos de literaturas do ensino médio como do Curso de Letras. Desta maneira, equivocadamente, seus antepassados são retratados apenas como "escravos", persistindo-se em ocultar a contribuição do negro na formação histórica e civilizatória da sociedade brasileira e universalmente para o ser humano. Se em termos de estudos literários, por exemplo, de um lado, a presença do negro se reduz (no conto, romance, novela, teatro, etc.) a um personagem, redundantemente, submisso, apagado, invisível e impronunciável, de outro, no cenário dos escritores afro-brasileiros, distingue-se o catarinense simbolista Cruz e Sousa, a título de ilustração, como o artista que merece destaque canônico nos livros didáticos de literaturas. No entanto, o erro persiste: a crítica literária rasura o vínculo dialético entre a identidade histórico-cultural e o texto literário, sugerindo que as injunções sociais da discriminação racial determinam, preponderantemente, a confecção de sua obra. Ou, de um outro modo interpretativo, que sua produção literária "evolui" ao se tornar "universalizante", sugerindo, implicitamente, o apagamento dos traços culturais negros

de sua trajetória literária, na medida em que incorpore os traços culturais "universalizantes" do branco europeu.

Contrariamente a estas abordagens eurocêntricas da história e da literatura afro-brasileiras, a nossa atenção está voltada não apenas para o preconceito racial que atinge a população negra (infantil e adolescente, principalmente) nas escolas brasileiras, mas também nos preocupamos com as graves distorções da realidade histórica dos povos africanos e do negro brasileiro que tradicionalmente orientam o ensino de forma geral. Omitindo, distorcendo e menosprezando, o sistema educacional acaba privando a criança e o adolescente do conhecimento da literatura produzida pelos negros no Brasil e da maneira pela qual ela constitui uma experiência histórica, filosófica e cultural da maioria brasileira de origem africana, construtora da sociedade e da identidade nacional.

Necessitamos da existência de balizadores teóricos de construção de uma nova maneira de "olhar" a produção literária afro-brasileira. Sabemos como esta e outras contribuições teóricas podem avançar a visão pluralista da realidade brasileira. Entretanto, acreditamos que o tema da pluralidade somente poderá se tornar eficaz se formos além das denúncias de distorções do ensino brasileiro. É necessário que transformemos o espaço escolar "num espelho da riqueza humana" e, sobretudo, garantamos a elaboração de novos materiais didáticos para que o afro-brasileiro possa se integrar no processo educativo. Para ter eficácia, o processo pedagógico precisa partir do universo cultural do aluno. Se cada grupo social tem a sua realidade, ou seja, sua crença, seus valores, sua particular filosofia de vida, (isto) significa trazer para dentro da escola as diferenças sociais e culturais, e explicitá-las.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.

LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação literária como metáfora social: desvios e rumos*. Niterói: EdUFF, 2000.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. “Aprendizagem e ensino das africanidades brasileiras”. In Kabengele Munanga: *Superando o racismo na escola*. Brasília: Ministério da Educação, 2001.

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 10 de junho de 2011

LITERATURA COMO TRABALHO E APROPRIAÇÃO

Prof. Dr. Hermenegildo Bastos (UnB)

RESUMO: As notas de pesquisas aqui apresentadas dizem respeito à interpretação como forma de apropriação. A literatura é trabalho de linguagem, também uma forma de apropriação, mas tem sempre uma dimensão política porque se opõe ao trabalho alienado. A arte relembra ao homem que a liberdade é o seu destino como espécie.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; linguagem; apropriação.

ABSTRACT: The bulk of research notes herein introduced concern themselves to the interpretation as a form of appropriation. The literature is work of language, a type of appropriation too, but has always a political dimension because it is the opposite to the alienated work. Art reminds to the man that the liberty is our destiny as a species.

KEYWORDS: Poetry; language; appropriation.

Nosso ponto de partida é a mimese enquanto atividade, não como imitação passiva. A representação literária do mundo é um fazer, ou produção, ou ainda, poesia. Já em Aristóteles, o que importa são os modos de representar, não alguma coisa estática que, por estática, permitisse ser copiada. Nem por isso a obra se fecha em si mesma, mesmo porque os modos de representar, como, por exemplo, os gêneros, são históricos.

A poesia imita as ações humanas. Imitar é, então, também conhecer o devir dos significados que recairão sobre as ações; ou reconhecer, mas não como se os significados já lá estivessem desde sempre postos, porque significar é transitivo, é dar significado. A imitação poética é um processo.

É no trabalho artístico, nos modos de como se constrói a representação, que se dá o processo mimético. A obra literária (que é exatamente isso – *opus*) exigirá do seu intérprete que encontre o mundo na forma. A sociedade, que por si mesma é já também uma forma, só se deixará apreender na e pela forma da obra.

A hermenêutica marxista traz uma herança aristotélica. Os homens agem sobre a natureza e transformam-na, dizemos. O trabalho é o metabolismo homem/ natureza. A rigor é poético. Mas, no processo, as relações humanas – dos homens com a natureza e entre si – vêm a ser cada vez mais complexas.

O trabalho artístico, como diz Marx e, na esteira dele, Lukács, é paradigma do trabalho livre.¹

O trabalho poético contradiz o trabalho estranhado que, como produto que se reproduz indefinidamente, amplia infinitamente a reificação. A contradição não dá à obra uma presunçosa superioridade: o sentido está no saber (internalizado nela) de que também ela habita o mundo reificado, pois só assim ela pode verdadeiramente contradizer. Esta é a primeira contradição – haver arte. A arte contradiz, recusa a sociedade da mercadoria.

Cabe interpretar a contradição como um fenômeno histórico, porque não existe desde sempre. A literatura (a arte) é um gesto de corte no sistema da divisão moderna do trabalho, embora não possa ser entendida fora dele. Os leitores vão reencontrar o gesto na configuração da obra, ou ainda mais, como constitutivo do texto enquanto literário e diferenciador de outros textos.

Este é o sentido primeiro de que os demais decorrem. Antecede a toda hermenêutica literária, porque só a partir dele existe literatura.

As relações entre obra e mundo estarão no centro das nossas discussões. A interpretação não é um ato externo a essas relações. Interpretar é ativar sentidos que estão na obra, é “apropriar *hic et nunc* a intenção do texto” (Ricoeur, 1970, p. 198). Ao intérprete cabe manter uma posição crítica, mas sem que isto lhe impeça de acercar-se do texto como “palavra atual” (Ricoeur, *idem*, p. 194). A interpretação torna próprio (apropria) o que era alheio; atualiza, assim, as possibilidades semânticas de um texto.

Falamos de saber internalizado no texto, sabendo, contudo, que o que se tem acentuado mais recentemente é ou o inconsciente ou simplesmente o giro dos significantes que se sucedem uns aos outros sem significado último possível.

A obra é autoconsciência da sociedade porque revela a sociedade a si mesma, evidencia tudo aquilo que a sociedade procura ocultar. A literatura é reconhecimento, ou *anagnórisis*, ela mesma sendo uma espécie de sujeito.

¹ - Ver sobre isso Marx (2004), Praver (1978, p. 46), Eagleton (1993, p. 152), Lukács (1972, p. 329), Vázquez (1978).

Para Eagleton o que “emerge (...) no final do século XVIII, é a curiosa idéia da obra de arte como uma espécie de sujeito.” (1993, p. 9) Não é o artista o sujeito, mas a obra. Da maneira como ela articula os diversos setores da vida social e individual decorre a sua condição de sujeito. Ela pensa a sociedade na mesma medida em que lhe dá coesão pela sensibilidade.

Subjetividade do escritor ou objetividade do material trabalhado? – o nosso projeto é tentar esboçar uma saída para este dilema, com base no conceito de apropriação (*Aneignung*), entendida como ação da obra e também da sua interpretação.

Quanto ao papel e força do inconsciente, não vemos aí uma contradição insuperável. Jameson fala de “inconsciente político” como o *nondit* ou *impensé*. (1992, p. 44) O texto procura em vão controlar as contradições sociais. A impossibilidade de controlar abre o caminho para interpretar a obra.

Jacques Rancière, por sua vez, trabalha com a noção de inconsciente estético: as figuras literárias e artísticas escolhidas por Freud servem para provar que há sentido aí onde parece não haver, ou enigma no que aparentemente se basta a si mesmo, ou uma força de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. Elas testemunham a relação entre o pensamento e o não-pensamento, ou certo modo de presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante. (2001, p: 9 e ss.)

As correntes de pensamento segundo as quais é impossível (e indesejável) chegar-se a um sentido – sentido que acenaria perigosamente para uma totalidade e, por essa via, para o totalitarismo, não conseguem solucionar um paradoxo colocado pela sua própria negação: a impossibilidade de sentido é um fenômeno das obras pós-modernas, não é um fenômeno dos séculos XIX e XX. Vale a pena tentar entender a diferença. Se este é um fenômeno circunscrito a um momento histórico específico, isto não é por si mesmo um sentido? Como um fenômeno próprio a sociedades altamente complexas, nas quais os homens se veem como átomos sem ligação com o mundo real, ele não é uma simples ilusão. Este, o paradoxo: se o tomamos como ilusão, o desqualificamos; se como realidade, ele faz sentido.

A hermenêutica de que se falará e se praticará aqui é marxista. Não entendemos que o sentido da obra deve ser procurado fora dela. Muitas obras representam o trabalho

humano, a exploração, a dominação do homem e da natureza, mas tudo isto passa a ser significante quando visto na perspectiva do trabalho do próprio escritor, que é produtor de sentidos.

Se o poema inicia por um “Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos. Um tanto de madeira/ tirado a velhos móveis/ talvez lhe dê apoio.” (Drummond, 1967, p. 168), o leitor será levado a figurar o elefante, o que ele simboliza enquanto doçura e carência no “campo de batalha”. Há aí referências a elementos do trabalho artesanal – algodão, paina, flores de pano. Mas só será leitor aquele que souber de antemão que a fabricação é fictícia, operando um deslocamento dos sentidos. “Fabrico” remete a fábrica, e afinal “O elefante” é um poema de *A rosa do povo*, livro da “militância literária” de Drummond. Mas, na fábrica, a produção é impessoal, diferentemente do artesanato, em que o trabalhador deixava suas marcas. O poeta fala de seu trabalho, ou da poesia como trabalho, dos “poucos recursos”. A arte identificada com o circo, o jogo, a infância, oposta ao “mundo enfastiado” da cidade.

Afirma Jauss (1994, p. 146) que não conhece poema sobre o mar mais grandioso e harmonioso do que “Le cimetière marin” de Valery. Isto se dá porque o poema não fala do mar, faz-nos esquecer seu objeto e admirar seu procedimento, a produção do texto inscrita no texto. Seguramente deveria acrescentar que a *poiesis* constitui-se, assim, na forma mais poderosa de *mimesis*.

A leitura atualiza um sentido do poema. O “Amanhã recomeço” do último verso de Drummond é já um recomeçar, com o que se mantém viva a contradição entre trabalho poético e trabalho estranhado.

HERMENÊUTICA DA MODERNIDADE

A hermenêutica que vem de Schiller e chega a Freud e Marcuse localiza a divisão de trabalho no funcionamento interno da mente, nos modos de sentir e pensar, enfim, nos modos *estéticos* da vida. (Jameson, 1985, pp: 73 e ss.)

A tomada de poder pela burguesia só se consolidou com a criação do *estético* como reino à parte. Como observa Eagleton (1993, pp: 7 e ss), o estético como reino dos sentidos, da sensibilidade, propiciou à burguesia condições de construir sua

hegemonia. Contudo é o *estético* mesmo que pode ameaçá-la: o mundo da sensibilidade, do corpo, ameaça sempre o poder constituído.

Eis a história da literatura moderna, crítica e autônoma. A obra literária moderna se desdobra necessariamente numa reflexão sobre o seu próprio trabalho. A literatura se volta sobre si mesma, não porque o mundo deixou de existir, mas porque a existência do mundo tornou-se problemática, ou seja, politizou-se.

A literatura se *distanciou* do mundo porque se fez crítica. Ela é, pois, a antítese da sociedade moderna, capitalista, a da forma-mercadoria, que reduz a natureza e os homens a coisas. O prazer que nos transmite a arte surge da compreensão de que um mundo outro é possível – o da liberdade. Enquanto o mundo da liberdade não existe, a arte é um consolo, um substituto, um sintoma, ou uma recusa? É necessário que o leitor tenha a chave para ativar uma dessas possibilidades e, assim, compartilhar a liberdade no efêmero da obra.

A auto-reflexão também não se reduz ao pensamento do personagem ou do narrador, aponta para as marcas do trabalho que, enquanto se desenvolve, pensa a si mesmo. Em alguns casos, a reflexão é a tônica da obra, mas, independentemente disso, o gesto produtivo não se completa enquanto não se volta sobre si mesmo. Em qualquer objeto produzido pelo homem estão inscritas as marcas do trabalho, mesmo nas sociedades em que predomina o trabalho estranhado.

Na literatura moderna os personagens e seu trabalho são do mundo do trabalho abstrato. Lemos a obra, e, inscritas nela, as marcas da sua produção. A obra é trabalho de signo. Ao lado disso, a sua recepção também produz significados. Daí a sua qualidade essencialmente política, mesmo porque os significados são literários, gozam de uma condição ao mesmo tempo de inferioridade e superioridade. Inferiores porque não são científicos; superiores porque são “sagrados”. Tomar uma prática discursiva como superior a outra é por si mesmo uma opção política: quem diz a verdade? a partir de onde? e de que modo?

Literatura moderna, ou crítica, é autônoma. Autonomia é a maneira pela qual se estabelecem, na modernidade, os liames entre literatura e sociedade. Segundo Jameson, a pergunta pela autonomia deve ser substituída pela questão de “como a literatura veio a ser autônoma”, ou seja, como a literatura gradualmente se distanciou para organizar-se

em um bloco de palavras relativamente auto-suficiente que pode ser apropriado por grupos e indivíduos rigorosamente separados uns dos outros no tempo e no espaço e por classe social ou cultura. (1989, p. 115)

A arte autonomizada assinala um desacordo próprio ao capitalismo entre a produção desde então chamada cultural e a material. Nas sociedades modernas, altamente complexas, a conexão entre as duas áreas da produção se “apaga”, nem por isso deixa de existir.

A mimese como apropriação problematizou-se ao entrar na modernidade. Agora a obra literária se oferece como um acinte, ao impor-se como ficção pura e simplesmente. Modernamente, literatura é o que não é mito, ao mesmo tempo em que não é ciência: é apenas isto – ficção.

Assumir-se como ficção, como *fingimento*, não é, entretanto, algo pacífico. Significa antes de tudo compartilhar do racionalismo moderno. A literatura moderna é racionalista porque contemporânea da época em que predomina o conhecimento científico. Assumir-se como ficção é assumir-se como não-verdade, o que resulta em “inferioridade” como dissemos, mas também em questionamento da “inferioridade” e do princípio de verdade de que ela decorre. Questionando o domínio do conhecimento científico, a literatura, entretanto, não se coloca como alternativa a ele: exige um conhecimento outro, assinala a ideologia contida no conhecimento tomado como verdade. A literatura moderna é, assim, a que questiona o conhecimento estabelecido, evidenciando a condição ideológica de toda “verdade”.

Assumir-se como ficção é também demarcar uma fronteira – entre literatura e realidade. A demarcação é acintosa porque aí onde está “ficção” deve-se ler “não-realidade”. Não é tão visível, contudo, que “ficção” é a provocação do ponto de vista: a pluralidade de pontos de vista não suprime a realidade, pergunta quem a vê e com que interesses. A literatura é, então, uma provocação, um acinte (no sentido da expressão latina: *a scinte, a sciente*, o que é praticado de caso pensado, com o fim de provocar). O acinte é o gesto que desloca a linguagem do campo pragmático para o da ironia, sem que, entretanto, a linguagem deixe de comunicar. Interpretar é antes de tudo lidar com o acinte, pôr-se diante dele, pactuar.

Lendo “A realidade e a imagem” de Bandeira (1967, p. 330), o leitor se

perguntará o que aí fazem as quatro pombas que passeiam. Sim, porque se entendemos que elas apenas passeiam, o “apenas” será o signo de outra ação que não a de passear. Na verdade escancaram o seu desdém perante toda determinação. O poeta poderia dizer apenas isto: “quatro pombas passeiam”, mas preferiu *fingir* um espaço exterior onde isso ocorreria. A poesia é este acinte.

O TRABALHO POÉTICO

Centramos nossas investigações no trabalho artístico, não no “sujeito criador”. Isto não significa, porém, que compartilhem das idéias sobre a morte do autor desenvolvidas por Barthes, Foucault e outros. A ideia de apropriação abre uma perspectiva outra. Pelos atos de apropriação sujeito e objeto se constituem. Pela obra literária, compreendida como apropriação tanto do mundo quanto da tradição, constituem-se o sujeito (autor) e o objeto apropriado. Assim, autor (sujeito) e objeto não existem antes da obra. Nem por isso o autor deixa de existir, e não apenas como uma função jurídica de certos textos. Ele é um agente de apropriação.

Anteriormente falamos do saber internalizado na obra, de cuja tradição o escritor se apropria. O resultado dessa apropriação é produção de significado. Para as estéticas de filiação romântica, isto dependeria da genialidade do autor, da sua subjetividade. Sem querer negar o papel que o sujeito-escritor tem como agente de apropriação, é preciso salientar o papel que tem o objeto apropriado. Os códigos estético-literários legados pela tradição têm existência objetiva. Eles estabelecem limites, inclusive ao que é ou não considerado artístico.

A ideia de criatividade pressupõe que uma obra é superior a outra, um escritor superior a outro. Há relativa verdade nisso. Quando comparamos vários escritores de uma mesma época, escritores que trabalharam, portanto, com base no mesmo legado objetivo, não podemos fugir aos juízos de valor. Mas isso significa que os problemas deixados pela tradição encontraram resposta, foram equacionados pela obra ou pelo escritor relevante.

Enquanto interpreto a obra, acompanho o escritor no seu trabalho. Assim é imprescindível não tomar a obra como feita, como produto. Precisamos estar presentes outra vez no momento renovado da produção. É claro que o leitor pode tomar a obra

como produto, no sentido de coisa fechada. Entretanto, acompanhar o processo que leva à obra é revelador das energias despendidas, da luta do escritor que vai se concretizando em palavras, frases, imagens, das suas escolhas, assim como dos limites impostos pela tradição.

A noção de apropriação ajuda-nos a entender o processo histórico da tradição literária e da localização, nela, do escritor individualmente considerado. Weimann (1983) não entende “apropriação” como algo limitado às ideias jurídicas de propriedade privada. “Apropriação” denota uma atividade que não se reduz aos atos de uma consciência histórica ou de um sujeito. Voltaremos a isso.

Como forma de trabalho, a literatura não pode ser entendida fora do processo de divisão do trabalho das sociedades modernas. A obra literária é uma forma específica de trabalho intelectual: o trabalho com a linguagem.

Esse tipo de trabalho traz à tona algo que, como membros de sociedades complexas como são as sociedades capitalistas, “esquecemos” (ou recalamos): a linguagem como trabalho. Não há forma de trabalho em que não esteja envolvida a linguagem. Ao mesmo tempo, inclusive a linguagem interior ou as formas complexas da consciência só se tornaram possíveis a partir da evolução do trabalho.

A hermenêutica dialética não defende a tese da anterioridade do trabalho sobre a linguagem, mas sim a da simultaneidade: trabalho e linguagem são indissociáveis, ainda que possam e devam ser considerados dialeticamente como diferentes. Para Lukács, pelo trabalho o homem dá o salto para a condição propriamente humana. O trabalho é o fenômeno original – *Urphänomen*. Do trabalho surge a relação sujeito-objeto e o distanciamento do objeto frente ao sujeito, que cria de imediato uma base imprescindível, dotada de vida própria, para o ser social dos homens: a linguagem. Na linguagem, como no trabalho, consumou-se o salto do ser natural ao social. Lukács retoma Marx quando este, em *A Ideologia Alemã*, afirma que a linguagem é a consciência imediata do homem.

A instrumentalização da linguagem não é uma invenção do marxismo. Ela é parte da sociedade em que predomina o trabalho estranhado.

Quanto ao trabalho poético, que tampouco está fora do processo de reificação, dizemos que ele desenvolve a contradição entre a linguagem como instância da

reificação e o seu questionamento. Como tal, a poesia é em primeiro lugar nostalgia do trabalho não alienado, de quando a linguagem ainda não estava moldada pelos padrões lógico-rationais, cujo modelo é o dinheiro como signo abstrato e universal: a racionalidade da linguagem pressupõe a racionalidade da economia mercante. (Lefebvre, s/d, p. 312) Mais ainda do que nostalgia, a poesia pode se construir como recusa, projetando-se, assim, como memória do futuro.

A forma é a linguagem da literatura. O trabalho abstrato, por sua vez, não possui nem qualidade nem forma, senão a que lhe é dada pela máquina. O trabalho artístico, apesar de alguns esforços teóricos e práticos no sentido oposto, não pôde identificar-se com o trabalho estranhado. Como tal, ele é obrigado a permanecer outro e diferente: se se tornasse igual, simples e não diferenciado, não seria forma. As condições do mundo capitalista predis põem, assim, a arte para uma situação anômala.

Segundo Asor Rosa (1989), a arte, ao recusar certas leis dominantes da produção capitalista, vende forma a quem não possui forma, liberdade a quem não tem liberdade, individualidade a quem não tem individualidade.

No seu trabalho, o escritor dispõe de relativa liberdade na escolha das técnicas de produção, o que, em condições normais, não se dá, uma vez que aos trabalhadores não é dada nenhuma escolha, cabendo-lhes trabalhar do modo que interessa àqueles que detêm os meios de produção. Ao trabalhar, o escritor assume o “privilégio” como uma marca da reificação. Ao mesmo tempo, sua relativa liberdade acena com a possibilidade de superar o mundo da reificação. O trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço da memória (ou nostalgia) da liberdade.

Lukács dedicou substancial parte da sua obra à discussão da especificidade do trabalho estético. Localiza-a na suspensão temporária das finalidades práticas. Só no estético existe uma relação sujeito-objeto autêntica. A arte é a forma mais perfeita que assumiu essa relação. Ela é, nessa medida, a prova de que a liberdade é o nosso destino como espécie.

“Toda produção, diz Marx, é apropriação da natureza pelo indivíduo, no interior e por meio de uma determinada forma de sociedade.” (1970, p. 252). Por apropriação deve-se entender tanto as formas jurídicas de propriedade como a efetivação prática dos

direitos. (Godelier, 1986, p. 19).

O discurso é também um objeto de apropriação. O seu estudo como objeto jurídico (como proposto por Foucault em “O que é um autor”) deve ser completado pelo seu estudo como sujeito de apropriação, isto é, como agências históricas de conhecimento, prazer, energia e poder (Weimann, 1992, p. 94). Em outras palavras: o discurso deve ser estudado não apenas em relação ao valor de troca da obra de um autor, isto é, seu *status* de propriedade (apropriação de texto), mas também, e ao mesmo tempo, em termos de seu valor de uso, isto é, com referência às funções e efeitos variáveis da sua produção literária como uma agência de apropriação (apropriação do mundo). Assim, tanto o mundo no livro quanto o livro no mundo são apropriados através de atos de aquisição intelectual e assimilação imaginativa nos níveis da escrita e da leitura.

O ESTÉTICO E A HEGEMONIA

O conceito básico é aqui o de modo de produção. Designa a maneira como está organizado e se desenrola o processo de produção das condições materiais de existência dos homens. Trata-se, portanto, em primeiro lugar, da produção material, mas o conceito abrange também as superestruturas. Como observa Godelier, nos inúmeros momentos em que trabalha o conceito de modo de produção, “Marx parece distinguir as condições materiais que constituem a *base* deste e as relações de produção que constituem a sua forma social”. (Godelier, *Opus Cit.*, p. 69). Mas, compreendê-los como distintos é procurar captar a dialética que há neles.

A expressão infra-estrutura/superestrutura pode levar, pela qualidade de metáfora espacial, a um dualismo com a idéia subjacente de que a infra-estrutura determina a superestrutura de modo mecânico, o que é estranho ao pensamento de Marx. (Sobre os vários sentidos que “determinar” (*bestimmen*) assume na obra de Marx, ver Williams, Raymond, 2005 e 2007).

No conceito gramsciano de bloco histórico, reencontramos o pensamento de Marx e Engels: a produção humana, seja material, seja espiritual, é produção para o poder, na história concreta onde os dois níveis (infra-estrutura e superestrutura) convergem. Ressalve-se que, se há convergência, ela não deixa de ser dialética. Estrutura e

superestrutura são conceitos válidos, mas só podem ser entendidos de modo dialético. A infra-estrutura separada do momento histórico concreto, abstraída, não existe. Não é uma realidade exterior à história.

Em *Marxismo e literatura*, Raymond Williams, em análise acurada do binômio infra-estrutura/superestrutura, e depois de passar por noções como ‘mediação’ e ‘homologia’, chega à noção gramsciana de hegemonia. (Williams 1979; cf. também 2005). “Hegemonia” vai além de “cultura” porque relaciona o processo social como totalidade. Vai além também de “ideologia” porque nela o decisivo não é apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido. É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e de nosso mundo.

A estrutura e a superestrutura formam, quando o poder é hegemônico, um bloco histórico – afirma Gramsci (1975, p. 47). A realidade de qualquer hegemonia é a de que, embora por definição ela seja dominante, jamais será total ou exclusiva. Ela precisa ser reproduzida a cada dia, e no seu interior travam-se diariamente lutas e esforços no sentido da construção de contra-hegemonias.

Nesses espaços se desenrola a história da produção cultural. Aí a literatura se constitui como território em e de litígio, o território da luta pela hegemonia, aí onde a síntese entre o poder (tese) e luta contra o poder (antítese) está sempre sendo refeita.

Nas formações sociais burguesas (entendendo a história da Europa como a da formação de um bloco histórico), em que surgiu a literatura autônoma, a dialética base/superestrutura se dá de maneira muito específica. A forma capitalista de produção é uma forma antagonista, porque repousa sobre a separação dos produtores das condições de produção. Os trabalhadores estão excluídos dos meios de produção e das mercadorias produzidas pelo seu trabalho. Como tal, a forma capitalista de produção supõe, contém e reproduz uma oposição e uma contradição objetivas entre as duas classes.

A “determinação das superestruturas pela infra-estrutura em última instância” é uma proposição central na hermenêutica marxista. Prestipino observa que entre a estrutura e as superestruturas há um movimento oscilatório que faz com que estas últimas possam ser reativas. Não se trata de uma concessão: ser ou não reativa tem a ver com o conjunto dos fenômenos sociais de um momento ou época. O significado da

determinação (sempre usando determinar no sentido de apresentar os termos ou os termos, não no mero sentido de impor) só se torna inteligível no final do processo social, irregular e tortuoso, em última instância, pois. Esta é propriamente uma questão hermenêutica: o sentido estar no processo. (Prestipino, 1977, p. 46).

Daí, ainda segundo Prestipino, se pode deduzir: 1º – que entre as estruturas e as superestruturas correspondentes há uma defasagem cronológica; 2º – que a direção em que se produz a defasagem não tem um caráter unívoco, posto que nas superestruturas há funções que se atrasam e outras que se adiantam.

Podemos ver isso nas obras literárias. A defasagem cronológica entre as constantes infra-estruturais do Brasil dos anos 30, do momento do êxodo rural, e a forma literária urbana de *Vidas secas* é, sem dúvida, um “fato literário”. Publicada em 1938, já quando a seca se esgotara como tema, *Vidas secas* encerra com chave de ouro um filão da literatura brasileira. Nisto se distingue de tantos outros livros sobre a seca. É uma obra “sobre” a literatura, sobre o trabalho literário. Pela forma, antecipa novos modos de organização social. (ver Bastos (2008).

No caso brasileiro, em que as constantes infra-estruturais já superadas nos países centrais ainda permanecem vivas, o intérprete tem pela frente uma situação, no mínimo, extravagante. Publicado em 1961, embora produzido ainda nos anos 50, “Meu tio o iauaretê” é uma arte de aderência às condições infra-estruturais semi-selvagens em que vive seu personagem. Mas não é uma idealização dessas condições nem do personagem. O autor identifica-se com o “pensamento selvagem” de Tonho Tigreiro, sua obra extravasa as fronteiras da representação tradicional, constrói-se como “selvagem” também. Mas não adere de todo, determina sua fronteira. “Meu tio o iauaretê” antecipa o extermínio, a partir de 1964, da mobilização rural.

Na história da arte o novo conteúdo se choca com a velha forma, requer uma forma nova. Na vida social, no sentido inverso, forças produtivas renovadas exigem renovação das relações de produção. Aí se dão as defasagens. Não é raro o novo conteúdo social se exprimir primeiro na arte do que na sociedade, embora sempre de modo conturbado ou como vaticínio, agouro, digamos.

O trabalho artístico é, assim, também conhecimento. Um tipo peculiar de conhecimento que Aristóteles chamou *anagnórisis*, ou a passagem do ignorar ao

conhecer. Como observa Terence Cave (1988), *anagnórisis* é a sinédoque da literatura, porque a obra literária é por si mesma uma passagem da ignorância ao conhecimento. Uma forma de conhecimento que consiste em pôr em xeque, embora sem o desqualificar, o conhecimento lógico-racional. Aí onde há certeza, a literatura traz a dúvida, onde há luz, sombra. Mas também aí onde há sombra, traz luz. É um conhecimento que acolhe em si mesmo a dúvida, não se encerra, portanto, na certeza absoluta. Ao fazê-lo, porém, a obra literária não diz que o conhecimento é impossível ou que não há verdade, mas sim que a tensão verdade/ mentira é mediada pelas situações humanas. Daí a qualidade irrecusável da literatura enquanto coisa política. Ela abre-se ao mundo questionando as verdades estabelecidas, chamando a atenção para a ideologia das verdades ou as verdades da ideologia.

A REPRESENTAÇÃO PROBLEMATIZADA: MODERNO/PÓS-MODERNO

O ato de representação literária é uma forma de apropriação discursiva. Tem também a sua história e evolução. Historicizar a representação significa compreender as suas transformações na passagem do mundo pré-capitalista para o capitalista. Representar como apropriar pressupõe falhas e ligações entre o ato de representação e o mundo representado. A história, ainda nas palavras de Weimann, é uma constelação de atividades discursivas e não-discursivas, atividades, portanto, externas e internas ao texto.

Nas sociedades pré-capitalistas, a distância entre o ato poético de apropriação de um dado texto ou tema e a propriedade autoral é mínima. A matéria é dada, assim como as fontes, gêneros, padrões de intriga, figuras etc. A produção do poeta não atinge o *status* de propriedade individual. O significado e modo de produção são comunais.

Na ausência de divisões profundas entre aquele que apropria e aquilo que é apropriado, a função de representação permanece limitada. Na narrativa pré-moderna, a função de representação é mínima. Enquanto aquele que apropria se relaciona com seu objeto como, nas palavras de Marx, alguma “parte inorgânica da sua própria subjetividade”, o uso da representação é restrito.

Mas, no início da modernidade, o processo de apropriação discursiva em forma representacional assume uma qualidade muito mais dinâmica e imprevisível. Sendo

menos predeterminado pela propriedade comunal, pelos materiais culturais pré-dados, pelas convenções e tradições literárias, o ato de representação emerge sob situações em que o escritor é confrontado com a necessidade crescente de se apropriar dos significados e formas da produção literária. Ele tem que fazer isso porque confronta as condições e significados da produção e recepção literária como coisas alheias, como alguma coisa que ele não pode inquestionavelmente considerar como parte da existência do seu ser intelectual. Assim, a qualidade representativa da sua escrita e a própria função representativa problematizam-se.

Desde a Renascença, como observa Weimann, a dimensão de representatividade discursiva deixa de estar garantida, entra em estado de vulnerabilidade e imprevisibilidade que, paradoxalmente, faz a representação ao mesmo tempo problemática e necessária. O que a arte representacional pressupõe (e onde ela prospera) é a perda ou ruína da plenitude daquela propriedade em que o eu e a sociedade eram mutuamente engajados e em que esse engajamento era inquestionavelmente dado e garantido.

Os termos que aqui se relacionam são apropriação, representatividade e representação. Nas sociedades pré-modernas, quando o ato de apropriação é mínimo, a representatividade do escritor não está em questão, uma vez que o seu trabalho é também o trabalho comunal. Aí também não se problematiza a representação. No processo crescente em que o trabalho do escritor se desprende do trabalho comunal, perdendo a legitimidade prévia, se problematiza a representatividade. É nesse processo (que é o mesmo processo de autonomização da arte) que a representação, também agora problematizada, se faz necessária. Assim, segundo Weimann, a representação se tornou necessária, a partir da Renascença, no momento mesmo em que se fez problema.

A representação e as questões que ela suscita nunca saem de cena. Quanto mais se constroem estéticas não - ou anti-representacionais (para dar conta do cadáver incômodo da representação?), mais se evidencia que a representação continua ocupando um papel central no debate teórico e crítico. As estéticas não - ou anti-representacionais são, ao seu modo, formas de representação e talvez, no sentido mais positivista, isto é, no sentido de que re-produzem a ideologia dominante, a da sociedade que se vê como fora da História. Têm sua verdade inscrita naquilo mesmo que querem negar.

Mas não é que neguem a representação, mas sim que para elas uma representação leva a outra representação que por sua vez leva a outra, e assim indefinidamente, sem que um grito ou uma lágrima corte o fio da clausura e ao mesmo tempo religue, num susto, o fio da vida. Nada haveria fora da representação, que assim seria uma espécie de prisão. Nesse sentido, para a hermenêutica dialética o importante é sair da prisão da representação, ir além dela. O realismo, no sentido amplo da palavra, é essa porta de saída da representação. Sublinhando o paradoxo, digamos que a representação realista reclama o mundo, abre a saída da clausura da representação.

O combate contra a representação teria o valor de um combate contra as chamadas metanarrativas que, pensados como se fossem da emancipação, seriam de fato formas de poder. Para se contrapor às metanarrativas, defendem os pós-modernistas a necessidade da proliferação dos micro-relatos. Como não é possível não representar, é preciso multiplicar as representações. Mas aqui se coloca, como assinala Prendergast (2000, p. 14), no mínimo um paradoxo: se nenhuma representação pode ser tomada como verdadeira, por oposição a outra que seria falsa, qual o sentido da multiplicação dos micro-relatos que combateriam os macro-relatos? Para que esse combate seja efetivo, é preciso que se os tome por verdadeiros, que se proceda à valoração e separação do verdadeiro do falso.

Os que negam a mimese, na verdade, pretendem defender a liberdade da literatura em se entregar àquilo que seria a sua essência: o direito de falar só de si mesma sem ter que prestar contas ao que quer que seja, senão a ela mesma. Seguramente, o pôr em xeque a referencialidade é o gesto de acinte de que brota a obra literária. Contudo, o pôr em xeque a referencialidade é mais criar alternativas de significado, ou significados alternativos, do que dizer que não há referencialidade, pois, se não há, como contrapor-se a ela? Sim, porque a liberdade da literatura só se dá por contraste com o mundo sem liberdade em que o significado é imposto.

INTEPRETAÇÃO COMO APROPRIAÇÃO

A apropriação é a luta por superar a distância cultural, a distância do próprio sentido ou, ainda, do sistema de valores sobre o qual o texto se organiza. (Ricoeur, 1970, p. 195)

Ricoeur procura superar a dicotomia fundadora da Hermenêutica moderna, com Dilthey, entre explicar e compreender. Em Dilthey o objetivo era se contrapor ao paradigma das ciências da natureza que invadira as ciências humanas com o positivismo. Com o advento da moderna lingüística, porém, o paradigma da explicação surge dentro das próprias ciências humanas. Com a explicação estrutural chega-se à objetividade do texto, mas não se chega ainda à significação, o que só se dá com a interpretação.

Explicar e interpretar deixam de ser opostos para serem complementares, formando um único *arc herméneutique*. Assim, interpretar deixa de ser uma operação subjetiva sobre o texto para ser uma operação objetiva que seria o ato de texto. Retomando Aristóteles, diz ainda Ricoeur que a interpretação é interpretação pela linguagem e não sobre a linguagem. É o trabalho do sentido sobre ele mesmo. Com isso se supera o caráter psicologizante da interpretação: interpretar liga-se agora ao trabalho presente no texto.

A apropriação perde o seu caráter arbitrário, na medida em que é a retomada do que já está em obra, em trabalho, no texto. O dizer do hermenauta é um redizer, que reativa o dizer do texto.

O texto não é apenas a fixação pela escrita da palavra oral, mas também inscrição na letra do que o discurso quer dizer. Assim compreendida, a obra produz uma verdadeira desordem nas relações entre a linguagem e o mundo e nas relações entre as subjetividades do autor e do leitor.

A desordem atinge a relação referencial da linguagem. Dirigindo-se a outro locutor, o sujeito do discurso oral diz qualquer coisa sobre qualquer coisa. Isto sobre o que ele fala é o referente do seu discurso. Pela referência a linguagem reenvia os signos ao mundo. Quando o texto toma o lugar da palavra, o movimento referencial é interceptado, o diálogo é interrompido pelo texto. Mas, interceptado não quer dizer suprimido. Caberá à interpretação efetuar a referência.

Com a interceptação da referência, o texto fica “no ar”, fora do mundo ou sem mundo. Com isso todo texto fica livre para entrar em relação com outros textos que vêm tomar o lugar da realidade circunstancial mostrada pela palavra viva. Engendra-se, assim, o quase-mundo dos textos, isto é, a literatura.

Essa desordem causa outra, a que ocorre na relação do texto com a subjetividade do autor e do leitor. Quando o texto toma o lugar da palavra, não há mais locutor. A proximidade do sujeito falante com relação a sua própria palavra é substituída pela relação complexa do autor com o texto que permite dizer que o autor é instituído pelo texto. Como se fosse o seu primeiro leitor.

Pela leitura, como apropriação, o texto ganha uma significação, o que não era possível apenas pela explicação estrutural. O leitor pode tanto prolongar aquela suspensão que afeta à referência quanto pode reativar o texto como palavra. Esta última atitude é a verdadeira destinação da leitura.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ASOR ROSA, A. “Vanguarda”. In *Literatura-Texto. Enciclopédia Einaudi*, vol. 17. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1967.
- BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*. Posfácio a Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2008.
- CAVE, Terence. *Recognitions: A Study in Poetics*. New York: Oxford University Press, 1988.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- GODELIER, Maurice. “Trabalho” in: *Modo de produção. Desenvolvimento/subdesenvolvimento. Enciclopédia Einaudi*, vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

GRAMSCI, Antonio. *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. A cura di Valentino Gerratana. Roma: Editori Riuniti, 1975.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da teoria no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAUSS, Hans Robert. El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789. Villanueva, Darío. *Avances en la teoría de la literatura*. Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

KOSELLEK, Reinhart, Gadamer, Hans-George. *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *A linguagem e a sociedade*. Lisboa: Ulisséia, s/d.

LUKÁCS, Georg. *Estética. Vol. 2. I – La peculiaridad de lo estético. I – Problemas de la mimesis*. Barcelona/ México: Grijalbo, 1972.

_____. *Ontología del ser social. El trabajo*. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

MARX, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. I, 1986.

_____. *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970.

_____. *La ideología alemana*. Buenos Aires: Ediciones Pueblos Unidos, 1973.

_____. *Manuscritos económico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

PRAWER, S. S. Karl. *Marx and world literature*. Oxford, New York, Melbourne: Oxford University Press, 1978.

PRENDERGAST, Christopher. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press, 2000.

PRESTIPINO, Gisuppe. *El pensamiento filosófico de Engels. Naturaleza y sociedad en la perspectiva teórica marxista*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

_____. El marxismo y la investigación teórica sobre el arte literario. In: Barberis, Pierre et alli. *Literatura e ideologías*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972.

RANCIERE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.

RICOEUR, Paul. Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre. Bubner, Rüdiger, Cramer, Konrad, Wiehl, Reiner. *Hermeneutik und Dialektik. Aufsätze II*. Tübingen: J.C.B Mohr, 1970.

Vázquez, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

Weimann, Robert. Text, Author-Function and Society: Towards a Sociology of Representation and Appropriation in Modern Narrative. In: Collier, Peter, Geyer-Ryan, Helga. *Literary Theory Today*. Cambridge: Polity Press, 1992.

_____. "Appropriation" and Modern History in Renaissance Prose Narrative. *New Literary History*, vol. XIV, Spring 1983, Number 3.

_____. *Structure and Society in Literary History*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1984.

Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Culture and Materialism*. London-New York, 2005.

_____. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 14 de junho de 2011

UM GIRO NA HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA: A CONSTRUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DOS ATOS PERFORMATIVOS MASCULINIZADOS

Prof.^a Dr.^a Suely Messeder

RESUMO: Neste artigo pretende-se articular os conceitos de masculinidade e ato performativo. Esta articulação desenrolar-se a partir de duas questões: 1) Como e o quê da masculinidade; 2) E por que ato performativo? O diálogo é entabulado entre Connell e Butler e tem como ponto de interseção o conceito de habitus desenvolvido por Bourdieu. Destaca-se que a ideia central perseguida é a possibilidade dos/as investigadores/as não criarem estigmas ou cristalizarem as realidades construídas em suas análises. Apesar de ter como ponto de partida de análise os sujeitos sociais no mundo com os seus corpos encarnados.

PALAVRAS-CHAVE: Masculinidade, performance, habitus.

ABSTRACT: This article attempts to articulate the concepts of masculinity and performative action. This relationship unfold from two questions: 1) How and What of the masculinity, 2) And why performative act? The dialogue is held between Butler and Connell and takes as its point of intersection the concept of habitus developed by Bourdieu. It is notable that the central idea persecuted is the possibility of the researchers do not create the stigmata or crystallizing the constructed realities in their analysis. Although having as a starting point of analyze the social subjects in the world with their bodies incarnated.

KEYWORDS: Masculinity, performance, habitus.

INTRODUÇÃO

Este artigo foi pensado para ser apresentado no *I PRÉ-FÓRUM DE CRÍTICA CULTURAL POLÍTICAS PÚBLICAS E HETEROTOPIAS CULTURAIS*. O desafio proposto era traçar um breve esboço de como tenho desenvolvido a ideia de ato performativo masculinizado desenrolado por varões migrantes negros da segunda diáspora na Península Ibérica, a partir da articulação entre a teoria de masculinidade, teoria de *habitus e campo* e *teoria queer* (Connell: 1999; Bourdieu: 2000; Butler: 2001). O conceito de ato performativo sugere que as normas, as regras, as estratégias e as pautas são repetidas pelos atores, mas não essencializadas. A ideia de movimento intrínseca ao ato performativo indica que os investigadores não criam estereótipos ou cristalizam as realidades construídas em suas análises.

A partir do conceito de masculinidade de Connell (1996), operado no interior das relações gênero constituído em suas três dimensões: poder, mercado e desejo, será montada a posterior interpretação do trabalho de campo, cujo conteúdo permitirá pensar sobre os retrocessos e avanços conseguidos através dos conceitos de masculinidade hegemônica, masculinidade subalterna e masculinidade marginalizada. Em seguida, veremos que a ideia de ato performativo de gênero, defendida por Butler (2000), vai além do gênero/sexo e se enreda com a raça/etnia e classe. Depois de clarear estas duas idéias, passa-se a pensar sobre a ideia de agente social em Butler, tomando como base a sua discussão com Bourdieu (1980). Nas considerações finais sinaliza-se a possibilidade de que a construção do ato performativo masculinizado é um desejo de ir além da fixidez das classificações nativas e científicas das práticas de gênero e de sexualidades oriundas da matriz da heterossexualidade compulsória.

1 DO OBJETO NATURAL À MASCULINIDADE: CONSTRUINDO O MARCO TEÓRICO

Para abordar, em nível teórico, a análise da masculinidade lanço duas questões, que serão perseguidas através de autores como Connell (1996) e Butler (2001). As questões são: 1) Como e o quê da masculinidade; 2) E por que ato performativo? Ambos os autores permitem a abertura de diálogo com Bourdieu, sobretudo pelos seus conceitos de *habitus* e campo¹. A partir deste diálogo espera-se não negligenciar a implicação das circunstâncias coletivas historicamente herdadas no curso e no resultado das condutas sociais, tampouco negligenciar o domínio da ação.

Tentemos esclarecer a primeira questão: Como e o quê da masculinidade?

¹ Foi Bourdieu quem abriu novas perspectivas para o estudo mais sistemático das relações entre o social e o corpo ao tomar emprestado de Mauss o conceito de *habitus*, indo, porém, mais longe do que esta definição. O conceito de *habitus*, introduzido por Mauss, possui a dualidade corpo-mente e signo-significado, que será revisitado em Bourdieu. Mauss (1974), em seus estudos sobre as técnicas do corpo, sublinha a necessidade de se conhecer e descrever todos os usos que os homens (sic), no decurso da história, fizeram e continuam a fazer de seus corpos. Assim, o corpo, longe de ser apenas um ente natural (estudado pela Medicina, Biologia, Física etc.), é produto de um aprendizado social e cultural e, portanto, culturalmente variado. Mauss define a técnica corporal como a maneira pela qual os homens se servem dos corpos, ou seja, o corpo é o dado natural do homem e é instrumentalizado por ele, por via do aprendizado das técnicas mediante educação e imitação. Daí, a noção de *habitus* que parte de uma idéia de aquisição e consenso, sobretudo como um resultado da socialização nos indivíduos. O corpo é a matéria prima que a cultura molda e inscreve de modo a criar diferenças sociais.

Para não contestar tal pergunta de forma simplista, ou seja, masculinidade é a oposição daquilo que não é a feminilidade, seguirei as pegadas de Connell (1996), para depois clarear como esta ideia de masculinidade foi perseguida metodologicamente². A ideia central é que a masculinidade deve ser entendida numa estrutura de gênero, nunca como um objeto natural. Seguiremos passo a passo as idéias de Connell, e quando possível contestaremos.

O autor coteja as definições normativas da masculinidade nas teorias essencialistas, nas teorias do positivismo etnográfico, nos estudos sobre meios de comunicação e nos enfoques semióticos. Segundo ele, o essencialismo define a masculinidade como um conceito universal baseado na hereditariedade biológica; o positivismo define o masculino (numa perspectiva a-histórica) como uma estrutura única, um arquétipo. No normativo é definida uma identidade padrão, onde a masculinidade é o que os homens devem ser, embora sejam tidas em consideração as diferenças entre os indivíduos masculinos; e a semiótica define a masculinidade através de um sistema de símbolos diferentes, no qual os espaços masculino e feminino são contrastantes, sendo a masculinidade definida como o não feminino.

Diante dessas quatro linhas teóricas, Connell conclui que no lugar de definir a masculinidade como objeto (de caráter “natural”, conduta mediana ou norma), é necessário centrar-se nos processos e relações por meio das quais os homens e mulheres têm as suas vidas inseridas na dimensão de gênero. Desse modo, Connell considera que a masculinidade deve ser refletida a partir dos cinco principais problemas da teoria construcionista, tais como: (a) os seus argumentos deixam-nos com as categorias dicotômicas de “homens” e “mulheres”; (b) entende os indivíduos como unos, porém não formados; (c) não assume a construção do corpo como uma construção social, tendo a esse respeito uma visão essencialista; (d) estabelece a construção do gênero em termos de pessoa unitária; (e) as relações entre homens e mulheres são vistas em termos de interação, de entidades polarizadas.

Connell advoga por uma dimensão da análise de gênero que incorpore o processo e as práticas sociais como fundamentais na construção dinâmica das masculinidades.

² Apesar das inúmeras críticas que o trabalho de Connell vem continuamente recebendo, o autor continua sendo a grande estrela dos estudos sobre masculinidades. A crítica ocorre, sobretudo, pelo uso, aparentemente inadequado do conceito de hegemonia herdado de Gramsci.

Recorrendo às análises de gênero já clássicas de Mitchell (1971) e Rubin (1975), Connell “reconhece” três dimensões presentes nas masculinidades³:

as relações de poder: cujo eixo primordial é a subordinação geral das mulheres e a dominação dos homens – que ele chama do poder patriarcal;

as relações de produção no mundo do trabalho: também claramente assimétricas no que se refere à dimensão de gênero;

³ A primeira autora citada por Connell, Juliet Mitchell em seus livros *Feminism and Psychoanalysis: the daughter's seduction* e *Reading Lacan*, vemos o seu percurso do marxismo a Althusser e deste a Lacan. Através do comentário de vários textos da autora, Gallop (1997) resalta os dilemas com os quais ela se debate: natureza x cultura, humano x biológico. Analisando a forma como Mitchell utiliza o termo *histórico* adjetivando invariavelmente o simbólico lacaniano, Gallop procura demonstrar quais são as questões da autora, como feminista marxista procurando juntar feminismo e psicanálise nos anos 60, que orientam sua leitura particular de Lacan. A segunda autora que se refere Rubin (1975), como comentado anteriormente faz convergir a perspectiva antropológica estruturalista com a psicanalítica e com a marxista, tentando alinhar o construtivismo relativista e a universalidade da estrutura. Rubin inaugura a "matriz sexo-gênero" como uma matriz heterossexual do pensamento universal. Embora, a autora advogue a idéia do universal, ela separa a dimensão biológica do "sexo" orgânico, anatômico, em primeiro lugar, do que hoje chamaríamos da dimensão "simbólica", onde os termos tomam o seu valor do lugar que ocupam numa estrutura de relações na qual, geralmente, mas nem sempre, o significante anatômico define as posições, mas estas não podem ser consideradas fixas ou coladas naqueles, e, em segundo lugar, da dimensão cultural, agregada, do "gênero", preenchida com conteúdos particulares por cada tradição. É aqui importante compreender a separação, mas, também, as associações, entre o sexo biológico, enquanto dado da natureza, por um lado, a posição assinalada a cada um deles numa estrutura de sentido eminentemente abstrata que se encontra por trás de toda organização social, por outro, e, ainda, a construção variável, cultural e histórica, do conjunto de comportamentos e predisposições associados a cada um dos gêneros. A cada um dos termos do dimorfismo biológico macho-fêmea, agrega-se um conjunto de significados distribuídos na matriz binária masculino-feminino que configura a dualidade dos gêneros na cultura e na história, dualidade que simultaneamente encobre e deriva de uma estrutura que mais do que empírica é cognitiva – denominada "matriz heterossexual". A matriz heterossexual é, antes de outra coisa, a matriz primigênia do poder, o primeiro registro ou inscrição do poder na experiência social e na vida do sujeito. Qualquer um que seja o conjunto de traços que venham a preencher a imagem do feminino e do masculino em cada cultura particular, a estrutura básica do masculino como sujeito falante, que entra ativamente no âmbito público das trocas de signos e objetos, e de um feminino/objeto/signo permanece no cerne das relações de gênero.

as relações emocionais ou *cathexis*: sobretudo desejo sexual e diferentes práticas que o atualizam.

Seguindo as autoras feministas, Connell acredita que resolve e supera as deficiências da Teoria do papel social, concluindo que a análise da masculinidade via o conceito de papel nos leva a um mero conjunto de expectativas e atitudes. Em contrapartida a análise da masculinidade via as relações de poder, as relações de produção e as relações emocionais nos oferecem a possibilidade de abordar as complexas masculinidades existentes no contexto. O problema que passa despercebido por Connell é efetivamente denunciado através da leitura de Butler, a teoria de gênero nos leva inevitavelmente ao contrato heterossexual, no qual somente duas figuras o protagonizam: o homem e a mulher.

Seguindo Connell, para se compreender a configuração de práticas, é preciso pôr ênfase naquilo que as pessoas realmente fazem, não naquilo que é imaginado ou esperado. Falar de prática significa enfatizar que a ação tem uma racionalidade e um significado histórico, o que não significa dizer que a prática é necessariamente racional. Pensar sobre posição dos homens é entender que a masculinidade coexiste com as relações sociais e o corpo, insistindo que no gênero a prática social dirige-se aos corpos. Por meio dessa lógica, as masculinidades são corporificadas, sem deixar de ser sociais. E, assim, Connell complexifica sua estratégia de definição conceitual e reconhecendo a aceitação do efeito combinado entre gênero, raça e classe é que o autor vai propor o conceito de masculinidade hegemônica. Nas suas palavras podemos expressar que a masculinidade hegemônica não é um tipo de caráter fixo – o mesmo, sempre e em todas as partes. É, muito mais, a masculinidade que ocupa a posição de hegemonia num modelo dado de relações de gênero, uma posição sempre discutível. Portanto, partindo da posição explícita de que podem existir múltiplas masculinidades, estas podendo variar histórica e culturalmente, o autor se propõe a considerar as práticas e relações que constroem os principais padrões de masculinidade que imperam atualmente no ocidente, que são: a hegemonia/dominação, a subordinação, a cumplicidade e a marginalização/autorização.

A masculinidade subordinada refere-se às relações específicas de gênero de dominação entre grupos de homens; na masculinidade subordinada, o simbólico se aproxima do simbólico da feminilidade; a marginalização refere-se à relação entre masculinidades nas classes subordinadas ou grupos étnicos. As masculinidades dos brancos, por exemplo, estariam construídas não só em relação às mulheres brancas como também em relação aos homens negros. Sendo assim, para entender gênero, é necessário ir além de gênero e, para entender classe, raça etc., deve-se ir em direção à dimensão gênero.

Assim, relevando uma dimensão da análise de gênero que incorpore o *processo* e as *práticas sociais* como fundamentais na construção dinâmica das masculinidades, este autor (que acompanha aqui a posição inaugural – já cinquentenária – de Simone de Beauvoir) pode claramente ser inserido numa perspectiva *existencialista*, onde masculinidade e feminilidade são postuladas como “projetos de gênero”. Tais “projetos” reconhecem a existência de várias estruturas de relação e diferentes trajetórias históricas que podem ocasionar às masculinidades, experiências tanto de contradições internas quanto de rupturas históricas, procurando demonstrar que as mesmas não obedecem a um processo único ou mesmo lineares.

Aproveitando a linha existencialista, a tipologia das masculinidades sugeridas em Connell, todas elas, com exceção da hegemônica, devem ser entendidas como subalternizadas, ou seja, assim como na explicação de Sartre (2004), não existiria o sujeito de direito judeu se não fosse o anti-semita, ou seja, não existiria o masculino subalterno em si mesmo, mas o ato masculinizado subalternizado e marginalizado. Desse modo, não haveria um Outro se não houvesse um Nós que tornasse o Outro hierarquizado pela classe, raça/etnia e sexo/gênero. Em outras palavras, a partir da perspectiva desconstrucionista e não-essencialista, a raça, o gênero e a classe são performados e se reproduzem socialmente como estruturas performativas, estruturadas e estruturantes, ligadas à reprodução social desigual, como a produção do social em contextos contingentes, cenários híbridos, históricos e abertos. Passemos, então, a compreender com mais clareza a ideia de ato performativo.

Não pretendemos fazer uma genealogia da Teoria dos atos de fala em Austin, inspirador de Judith Butler. Pretendemos sublinhar algumas questões que acreditamos serem mais importantes para entender o conceito teórico-metodológico aqui

desenvolvido. A teoria dos atos de fala indica que ao falar não só descrevemos o mundo, mas sobre ele agimos, fazemos coisas. Os enunciados, quando proferidos por indivíduos autorizados, não caracterizam a realidade, mas a (re-) criam. Para Butler, que se centra na ideia de que o sexo assim como gênero é construído, é preciso investir em como o agente participa na construção do sexo como algo natural e um dado precedente à ação. Dessa forma, os enunciados não são meramente descritivos; eles são, nessa perspectiva, prescritivos. Butler afirma que “La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo”. (2001, p. 15)

Da citação acima verificamos que a naturalização não é uma lei antecipada que pode conformar as categorias de homem/mulher, mas sim, que a lei da naturalização requer um árduo trabalho de repetição e reprodução de manejo dos corpos e dos desejos. Desta interpretação é preciso indagar, portanto, o que é ato performativo. Para ela, o ato performativo é uma prática discursiva, no sentido que se trata de um ato linguístico, neste sentido sujeito à interpretação. Com efeito, o ato performativo deve ser executado como uma obra de teatro apresentado a um público, ou seja, na interação com outros, segundo normas pré-estabelecidas. Daí indaga-se por que gênero é performativo? Vejamos como nos contesta Butler:

Así, dentro del discurso heredado de la metafísica de la sustancia, el género resulta ser preformativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. (2000, p. 58)

Esses atos são, para Butler, performativos, pois “a essência ou a identidade que pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (194). Os atos performativos de gênero e sexualidade são regulados por normas que estabelecem como homens e mulheres devem agir – o que Butler identifica como heteronormatividade. Essas regras limitam as potencialidades dos gêneros, circunscrevendo-os a um binarismo castrador.

Para entender esta dimensão do sujeito não prévio à ação no ato performativo, qual a questão que devemos formular, para não cairmos no corpo desencarnado por sua condição de negro, de classe e sexo? Segundo Molina (2003) podemos entender o projeto teórico e a estratégia política de Butler desta maneira:

Butler puede animarnos a cambiar de disfraz, pero ello sólo sería posible para las que estuvieran de vuelta de la Revolución, para las que ya hubieran tomado la Bastilla de la igualdad... así, la elección de género a la carta es un juego transgresor y puede que liberador, pero solo puede practicarse como tal cuando no hay necesidades mas perentorias que atender. Solo para este auditorio de elite puede tener sentido a estrategia de Judith Butler. Ella habla para las mujeres en Estados de Bienestar donde la igualdad está por lo menos reconocida en las leyes. Habla para las que están tocando el <<techo de cristal>>, en mismo sentido que Jonasdottir. Habla para las que tengan pendiente sólo la revolución interior a la que se refiere Gloria Steinem. Y habla desde el sujeto lesbico, al que le interesa de forma perentoria encontrar su identidad mas alla de la economía heterosexual...pero dentro de su marco teórico puramente constructivista no puede ofrecer normativas para elegir unas practicas y otras porque no hay nadie detrás que escriba el guión” (2003, p. 137)

No depoimento crítico de Molina sobre Butler, é preciso destacar pelos menos três ideias que coincidem com as críticas sofridas pela *Écriture Feminine*, que são rebatidas por Darlley em seu texto *The politics of writing (the) body: Écriture Féminine*. A primeira critica sofrida pelas autoras francesas ocorre, sobretudo, através dos marxistas britânicos, cujo ataque é denominar as teóricas feministas que se alinham a este pensamento como elitistas, classistas, narcíseas, intelectualistas, ahistóricas. A segunda critica decorre da suposta crença destas autoras, que é a credibilidade de que discurso construtivista sobre o corpo ira liberar as mulheres das múltiplas formas de opressão material no Terceiro Mundo. A terceira crítica é a impossível articulação entre uma análise psicanalítica da repressão feminina com uma análise feminista das formas de controle patriarcal do trabalho e sexualidade das mulheres.

As três ideias críticas formuladas situam-se no campo ideológico, nos revela Molina, porque atualmente, em qualquer paradigma de pensamento, tem-se o pressuposto da ideia de que todos estamos insertos numa narrativa prévia, em discursos que nos precedem. Neste sentido o ponto de partida de Butler “construtivista” estaria isento de uma critica, uma vez que o projeto teórico que a autora deseja construir está imerso neste paradigma. Mas, ao mesmo tempo, Molina advoga a ideia de que Butler é uma escritora que escreve para um grupo específico de mulheres, desse modo a sua análise não abarcaria a vida das mulheres pobres da África, latino-americanas, mundo pós-soviético e Ásia, tampouco oferece sugestões para uma mudança da situação de

pobreza e violência que são acometidas estas mulheres⁴. Neste sentido, segunda esta crítica, vemos uma teoria que está dissociada da eficácia política tão almejada pela teoria feminista, porque sobretudo está presa à construção da identidade lesbiana, ou seja, de um sujeito lésbico.

Nos livros *Gênero e disputa*, *Cuerpos que importan* e *Mecanismo Psique de poder*, Butler está preocupada em esclarecer que tipo de sujeito foi excluído do mundo inteligível que se configura dentro de uma matriz heterossexual, um discurso hegemônico de heterossexualidade compulsória, matriz pela qual os paradigmas teóricos foram construídos. No livro *Cuerpos que importan*, Butler preocupa-se em esclarecer que, na base do seu projeto teórico, o corpo, seus contornos e seus movimentos são materiais, embora a matéria deva ser entendida como uma consequência do poder, como seu efeito mais produtivo. Na base desta discussão temos o debate, na teoria do conhecimento, sobre a forma e matéria. Desse modo, desembocamos numa questão epistemológica, conseqüentemente na discussão sobre a construção dos universais, tendo como ponto de partida autores como Platão e Aristóteles, cujo debate ergue todo o alicerce da ciência ocidental. Na conclusão desta discussão, Butler denuncia todos aqueles que estão excluídos, e vai além da perspectiva da *Écriture Féminine*, uma vez que a falocracia pode, sim, ser a chave para a hegemonia capitalista; no entanto a exclusão não é somente do sexo, da mulher, mas sim das crianças, dos animais, dos escravos, de todos os excluídos pela metafísica da racionalidade ocidental. E, como já vimos, o argumento da exclusão é duplo. De um lado, toda exclusão é um produto discursivo, não uma situação ontológica. Por outro, o objetivo da teoria feminista não deve limitar-se às mulheres.

Talvez seja mais coerente acusarmos Butler de querer construir um projeto teórico que parte dos agentes sociais que são excluídos da matriz da heterossexualidade compulsória, ou seja, daqueles que são designados pela categoria social que pode ser ouvido ou interpretado como uma afirmação ou o insulto, tais como: mulher, judeu, bicha, negro ou chicana, lesbiana. E o processo performativo se inicia quando um nome interpelado buscar realizar a identidade a que se refere, e daí se chocam no imaginário,

⁴ Acredito que estas nomeações são mais apropriadas do que aquela que encontramos no texto de Darley, *Terceiro mundo*, e pouco menos homogênea do que a usado por Molina, países que não atingiram o Estado do bem estar-social. Estas nomeações podem ser apreciadas em AROSTEGUI, Julio. *La historia vivida*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

porque, embora o nome esteja estruturado pela lei, o processo performativo não a obedece de forma imediata.

Neste sentido, passamos a compreender como os atos performativos masculinizados marginalizados e subalternizados repetem e expressam as pautas enredadas por gênero/sexo, classe e raça/etnia. Os agentes sociais, no curso de seus atos, atuam conforme estas normas ou pautas que nós, investigadores, também agentes sociais, buscamos apreender para compor o discurso científico. No decorrer da leitura de Connell e Butler, é explícito que eles compartilham linhas de continuidades com a sociologia bourdiana. Tais ideias estão relacionadas basicamente aos conceitos de *campo* e *habitus*. O primeiro aceita a idéia de síntese proposta por Bourdieu na relação entre a perspectiva macro e micro. A segunda rechaça porque sugere que a tensão existe na teoria, porque ela também existe no cotidiano.

Butler (2004) mostra que a noção de *habitus*, em Bourdieu, pode ser comparada com a noção de ideologia, de Althusser. Butler advoga que o conceito de ideologia, em Althusser, constitui a evidência do sujeito, mas esta evidência é o efeito de um *dispositif*. O mesmo termo reaparece em Bourdieu para descrever a maneira como *habitus* gera certas crenças. Butler acredita que o germen da reapropriação de Althusser por Bourdieu é bastante claro, quando Bourdieu expõe a sua ideia de disposições como geradoras e intercambiáveis, uma vez que para Althusser um indivíduo crê em Deus, no dever ou na justiça, etc. Estas crenças provêm de ideias do mencionado indivíduo, portanto dele mesmo como sujeito que tem uma consciência, na qual estão contidas as ideias de sua crença.

Apesar do pouco cuidado da autora quando efetivamente reduz a sua leitura bourdiana a uma mera interpretação da teoria de aparelho ideológico de Althusser, o que deve estar realmente sendo avaliado, na tentativa de Butler de se aproximar de Bourdieu, é seu esforço teórico de lidar não somente com o indivíduo, mas sim com a tensão entre o macro e o micro, e sobretudo, a dimensão do corpo encarnado através da ideia de *habitus*.

Butler destaca que a noção de ritual sugere que se trata de uma atuação, cuja repetição gera uma crença que é logo incorporada à atuação em operações posteriores. Aqui, temos que operar com mito fundador da sexualidade excessiva atribuída aos

negros e às negras, ou seja, especificamente a crença de que existe a super-virilidade do homem negro. Verificamos que a reprodução ocorre através das normas que não são apropriadas de forma mecânica, ou voluntariosamente, ou seja, não seria um mero conducionismo, tampouco um projeto deliberado. Assim como Gayle Rubin, Butler não considera convincente a ideia de um ser social enquadrado nos limites da teoria estrutural e marxista; é necessário o investimento da psiquê deste sujeito, através da psicanálise. Passamos a trabalhar com dois conceitos fundamentais: de uma parte, cumplicidade; da outra parte, vulnerabilidade.

Na discussão proposta por Bourdieu, destacamos a sua ideia de cumplicidade, pela qual nos deixa clara a sua tentativa de superar a dicotomia entre o agente social e sociedade. Em seu conceito de cumplicidade ontológica, temos a ideia de um sujeito associado às normas, às auto-regulações, através de uma decisão de conveniência racionalmente refletida e, neste sentido, assumido, porque este é o caminho mais coerente para seguir as normas, ou seja, voltando ao exemplo de um jogador com sua estratégia de sobrevivência diante de um discurso montado. Butler não deseja superar a dicotomia entre o agente social e a sociedade. Para ela, a ambivalência existe na teoria, porque existe na situação em que o agente está imerso. Para explicar o funcionamento da relação entre o sujeito (agente social) e a matriz discursiva hegemônica, Butler reelabora o conceito de vulnerabilidade, tomado da psicanálise. Para ela, o sujeito só pode emergir a partir de uma ligação apaixonada de sua própria subjugação, e isto ocorre pela sua vulnerabilidade primária. Aqui estamos diante de um poder que nos constitui, condicionado simultaneamente pelo masoquismo e pela sua outra face, o sadismo. E, como existe certo narcisismo que se coliga a qualquer termo que confira existência, isto leva o sujeito a abraçar os termos que o injuriam porque o constituem socialmente.

Como contraponto desta situação, trazemos outra cena, no intento de buscar exemplificar como do apego apaixonado à norma surge a resistência, compactuando com o discurso foucaultiano de que as relações de poder que nos constituem sempre produzem, como efeito, a possibilidade de resistir às formas de dominação legitimadas. A resistência é co-extensiva e contemporânea às relações de poder. Assim, as pautas podem ser repetidas nos atos performativos dos agentes, mas a repetição não significa autenticidade, mas sim, probabilidades e novas possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui acreditamos que os conceitos de ato performativo e masculinidades foram devidamente esclarecidos, para que eles possam ser efetivamente apreendidos nas cenas dos agentes de carne e osso. Verificamos, assim, que os três autores compartilham uma visão dos agentes sociais como dotados de capacidade de monitorar suas ações e enfatizam a questão das práticas sociais, vistas como uma instância que pode iluminar as relações entre estrutura e ação, pois ao mesmo tempo em que as práticas são pensadas como realizações situacionais de agentes dotados de reflexividade, é através desses atos performativos que as estruturas são, elas mesmas, reproduzidas. Desta forma, percebe-se que a construção teórico-metodológica do conceito de ato performativo irá permitir a apreensão da realidade sem a necessidade da criação dos estereótipos ou identidades fixas; com isto, não se invalida a tão necessária identidade do aqui-agora reivindicada pelos movimentos sociais em sua interlocução com o Estado para a elaboração de políticas públicas.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre . *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genebra: Droz, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Löic. *Respuestas: por una Antropologia reflexiva*. México: Ed. Grijalbo, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BUTLER, Judith. *El género y disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México. Paidós. 2001.

BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2002.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires. Paidós, 2002.

CAMPILLO, Neus. “Ontología y diferencia de los sexos” En: TURBERT, Silvia (ed), *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003.

CONNEL, R.W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1996.

CONNEL, R. W. Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, v.20, nº2, UFRS, Porto Alegre, 1995.

CONNEL, R.W. “La Organización social de la Masculinidad”. En: *Revista ISIS International*, “Masculinidad/es: Poder y Crisis”, VALDES, Teresa & OLIVARRÍA, José (eds.), Ediciones de las Mujeres no. 24, 1995.

MESSEDER, Suely A “*Lá você vai ser uma pedaço de carne...*”: Entrelaçando o ato performativo da masculinidade subalterna com o mercado sexual dos homens pretos na Galícia. Trabalho apresentado no V Encontro Nacional sobre Migração, Campinas, 2007.

MESSEDER, Suely A. *Ser ou não ser: uma questão para pegar a masculinidade*. EDUNEB, Salvador, 2009.

MOLINA, Cristina, “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado” En: TURBERT, Silvia (ed), *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 13 de junho de 2011

CARTOGRAPHIE FEMININE D'AFFECTIONS ET DE PLAINTES DANS LE ROMAN AFRICAÏN: DES COMPLICITÉS AUX QUESTIONS DES IDENTITÉS POSTCOLONIALES

Prof.^a Dr.^a Maria Fernanda Afonso (Université de Limoges – França)

RÉSUMÉ: Surgit dans le continent noir une écriture féminine, attentive aux relations de pouvoir dans un monde fracturé et en transformations. Les femmes veulent participer à la déconstruction et à la (re)construction d'identités post coloniales. Les écrivaines Mariana Bô et Paulina Chiziane brisent les formes canoniques et inaugurent une littérature qui illustre de toute évidence leur façon de considérer le mariage, les traditions, l'identité féminine et l'identité de la Nation. Cet article a pour but de réfléchir sur l'œuvre de ces deux romancières africaines et le rôle qu'elles développent au sein des questions des identités postcoloniales.

MOTS-CLÉS: écriture féminine; identités postcoloniales; roman africain.

Dans le quatrième roman de l'écrivaine mozambicaine Paulina Chiziane, intitulé *Niketche. Uma história de poligamia*,¹ et traduit en français sous le titre *Le parlement conjugal. Une histoire de polygamie*, une femme âgée raconte à ses interlocutrices l'histoire de Vuyazi, la princesse insoumise imprimée sur la lune : *Il était une fois une princesse. Elle était noble par l'ascendance mais pauvre par le cœur. On a toujours imposé aux femmes l'obligation d'obéir aux hommes. C'est dans la nature. Cette princesse désobéissait à son père et à son mari et n'en faisait qu'à sa tête. Quand son mari la reprenait, elle répondait. Quand il la battait, elle ripostait. (...) Elle refusait de le servir à genoux et de lui couper les poils autour du sexe. Le mari, fatigué de cette insoumission, fit appel à la justice du roi, le père de sa femme. Le roi, blessé, ordonna au dragon de lui infliger un châtement. Un jour d'orage, le dragon l'emmena jusqu'au ciel et l'imprima sur la lune, pour que son châtement serve d'exemple au monde entier. Les nuits de pleine lune, on peut voir une femme au milieu de l'astre, avec un baluchon sur la tête et un bébé dans le dos. C'est Vuyazi, la princesse insoumise imprimée sur la lune. (...) C'est pour cela que les femmes du monde entier, une fois par mois, ont le corps qui suppure par des plaies ouvertes et qu'elles deviennent impures, elles pleurent des larmes de sang en châtement pour l'insoumission de Vuyazi.*²

¹ CHIZIANE, Paulina, *Niketche. Uma história de poligamia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

² CHIZIANE, Paulina, *Le parlement conjugal. Une histoire de polygamie*, France, Actes Sud, 2006.

Dans les sociétés traditionnelles, les femmes reproduisant les mythes, les légendes, jouent le rôle des passeurs de traditions. Gardiennes du terroir, elles défendent les valeurs imposées par le patriarcat. Dans le cas du microrécit de Vuyazi, il s'agit d'un type de mythe qui préservant le savoir qui vient de loin propose le modèle de subalternité défini par la théoricienne Gayatri Spivak: la femme, la subalterne, qui doit écouter, exécuter et obéir ne peut jamais prendre la parole. La communauté lui impose le silence et l'invisibilité. Il n'y a pas d'institutions, familiale ou publique qui légitiment ses paroles. Condamnée à la passivité et à l'obéissance, la femme qui transgresse les normes est *pétrifiée tout en haut du ciel, dans un enfer de glace*, comme la princesse Vuyazi.

Les études postcoloniales attirent l'attention sur la condition du subalterne, soumis à l'oppression d'une société phallocratique et toute-puissante. Le paradigme du subalterne³ présuppose un lieu d'exclusion, de non-existence. Pour que les subalternes, terme procédant de la théorie politique du philosophe italien Gramsci, qui sous-entend le groupe des dominés et exploités par l'hégémonie des classes supérieures, deviennent visibles, il est nécessaire une nouvelle dynamique historique, sociale et culturelle. En fait, ignorer le silence des subalternes signifie valider de façon consciente ou inconsciente le projet de l'impérialisme.

Au sein de la théorie postcoloniale la subalternité est devenue un thème majeur avec un groupe d'historiens et sociologues indiens, fondateur des *Subaltern Studies*, qui ont voulu prouver que les nations du Tiers-Monde ignorant les besoins et les intérêts des citoyens qui sont à la base de la pyramide sociale n'étaient que la construction fictive des élites bourgeoises. Mais, à la question « Can the subaltern speak ? », Spivak répond négativement, car selon sa pensée, les subalternes n'ont pas accès à la représentation de leur conscience sociale ; il leur manque les lieux d'énonciation et les possibilités d'énoncer. Au contraire de Gramsci qui admet pour le subalterne la possibilité de changer sa condition historique, Gayatri Spivak considère que ceux qui accèdent aux instances de réception ont dépassé leur condition de subalternes et qu'ils se sont intégrés dans la logique occidentale. Et pourtant, tous ceux qui réussissent à témoigner des situations d'exclusion participent eux-mêmes aux difficultés de représenter leur

³ Voir à ce propos GOPAL, Priyamvada, « Lire l'histoire subalterne » in LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

dépendance, soit par des raisons objectives, soit par des raisons subjectives, associées aux traumas des expériences vécues.

Être femme au Tiers-Monde aggrave la subalternité, comme l'affirme Spivak : "If, in the context of colonial production, the subaltern has not history and cannot speak, the subaltern as female is even more in the shadow".⁴ En effet, la position historique de la femme du Tiers-Monde est déterminée par deux formes de domination : l'héritage colonial et le paradigme patriarcal. Exclue de toute décision concernant la vie du couple, elle subit une situation de totale marginalité et elle n'a aucun pouvoir pour se faire écouter. Sans histoire ni voix, la femme est proscrite de la sphère du discours et de la représentation politique.

Il s'avère que dans le texte littéraire postcolonial, le problème de l'identité féminine, oscillant entre ombre et substance, revient comme un questionnement persistant, face, comme l'explique Homi Bhabha « à la satisfaction perverse du regard machiste (...) qui dénie sa différence culturelle et sexuelle ». ⁵ Le récit africain ouvre le chemin à la transgression des discours patriarcaux autoritaires des élites coloniales et postcoloniales ; il permet de questionner la situation de dépossession et de marginalisation de la femme, de construire de nouvelles images identitaires personnelles et collectives, de comprendre la différence.⁶ À propos de la publication de son dernier roman, « As mulheres do meu pai », l'écrivain angolais José Eduardo Agualusa l'a affirmé dans un entretien accordé à un journal littéraire portugais : « Acredito que esta África, onde me movimento, deve quase tudo às mulheres »⁷ (je crois que cette Afrique, que je parcours doit presque tout aux femmes).

Écrire, c'est risquer de remettre en question les valeurs établies et de se remettre en question en adoptant une écriture qui obligera les lecteurs à reconnaître les complexités inhérentes à la construction de la mondialisation, à apprendre à lire l'identité et la différence à l'échelle mondiale. Par le biais d'un grand courage qui affronte le *statu quo* répressif du paradigme patriarcal, surgit dans le continent noir une écriture féminine, attentive aux relations de pouvoir dans un monde fracturé et en

⁴ SPIVAK, Gayatri C., "Can the Subaltern Speak?" in ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The post-colonial Studies Reader*, Routledge, Londres et New York, 1995.

⁵ BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, Paris, Éditions Payot, 2007

⁶ *Id. Ibid.*

⁷ AGUALUSA, J. Eduardo, "África renascida" in *JL*, n°959, de 4 a 17 de Julho de 2007.

transformation, au respect des pratiques traditionnelles et à l'hypocrisie de la coopération occidentale. Les femmes veulent participer à la déconstruction et à la (re)construction d'identités postcoloniales.

La sénégalaise Mariama Bâ reste comme l'une des premières romancières africaines, même si elle n'a écrit que deux oeuvres. À travers une écriture épistolaire, intimiste, son premier roman, *Une si longue lettre*,⁸ publié en 1979, traduit en plusieurs langues, révèle des affections, chagrins et désirs dans une société marquée par de profonds désordre sociaux: la narratrice, Ramatoulaye, qui vient de perdre son mari, profite des 40 jours de deuil, imposés par la tradition pour écrire une longue lettre à sa meilleure amie, Aïssatou Ba, qui vit en Amérique, car *la confiance noie la douleur*, réfléchissant sur les problèmes auxquels les femmes doivent faire face : l'exploitation, les pesanteurs de la tradition, l'abandon, la polygamie, l'éducation des enfants, la conciliation de la profession avec le travail ménager. Il s'agit d'un long regard sur la société sénégalaise, où l'indépendance et la dignité de la femme sont conquises par le biais de lourds sacrifices dans une Afrique en mutation. Elle proclame que *La femme ne doit plus être l'accessoire qui orne (...) La femme est la racine première, fondamentale de la nation où se greffe tout apport, d'où part aussi toute floraison*.

Le roman évoque les destins croisés des deux amies, Ramatoulaye et Aïssatou : leur enfance, les études à l'Ecole Élémentaire, les fiançailles, le mariage, les déceptions, l'éducation des enfants, la trahison des maris. Écrit comme une lettre personnelle, le récit montre les choix différents que les deux femmes font face à la réalité de la polygamie dans une société patriarcale, dont l'organisation se fait à partir de la hiérarchie des castes : tandis qu'Aïssatou décide de quitter son mari et de partir aux États-Unis, la narratrice choisit de rester dans sa situation de première épouse et de perdre ainsi une partie d'elle-même.

Après vingt-cinq ans de mariage, après avoir mis au monde douze enfants, Ramatoulaye se sent victime de l'injustice de la polygamie, d'autant plus que son mari a épousé une jeune copine de sa fille, qui le prend à cause de son argent. Mais elle cache aux autres ses sentiments pour être respectueuse des traditions et éviter leur pitié : *je m'appliquais à endiguer mon remous intérieur. Surtout, ne pas donner à mes visiteurs*

⁸ MARIAMA BÂ, *Une si longue lettre*, France, Éditions Privat/ Le Serpent à Plumes/ Motifs, 2005.

la satisfaction de raconter mon désarroi. Et, pourtant, la jeune Binetou, la co-épouse, n'était pas non plus heureuse car *elle avait une conscience aiguë de ce qu'elle immolait dans son mariage.* Prisonnière de l'ambition démesurée de sa mère, qui la jette dans les bras d'un homme de l'âge de son père, Binetout, cette jeune lycéenne, *regardait d'un oeil désabusé évoluer ses camarades. L'image de sa vie qu'elle avait assassinée lui crevait le coeur.*

Pour Homi Bhabha, l'« inconfort »⁹ est une condition paradigmatique du monde moderne. Selon lui, « Être dans l'inconfort n'est pas être sans foyer, et cet « inconfort » ne s'inscrit pas aisément dans la division familière de la vie sociale entre sphère publique et privée ». Les femmes de *Une si longue lettre* connaissent l'inconfort, inhérent à « la situation des initiations extraterritoriales et transculturelles ». Soudain, pour elles, le monde devient confus, hors contrôle, déplacé et désorientant : elles prennent conscience des ambivalences traumatiques de la société civile, éminemment patriarcale ; elles affichent le monde inconfortable, ou le « public et le privé deviennent partie prenante l'un de l'autre ». Alors qu'elles avaient initié un parcours heureux - Binetout étudiait avec la fille de Modou, Ramatoulaye et Aïssatou avaient *le secret des bonheurs simples* – tout change d'un moment à l'autre. La famille et les amis s'attendent à ce que l'institutrice divorce et elle accepte les servitudes de la vie polygamique. Elle parle « du lieu le plus intime de la vie » : *je n'étais pas divorcée... J'étais abandonnée, une feuille qui voltige mais qu'aucune main n'ose ramasser.* L'inconfort fait apparaître une « nouvelle cartographie de l'espace domestique ».

Le roman se passe à l'époque où l'Afrique du Nord bougeait, déchirée entre tradition et modernisme. Le Sénégal a pris son indépendance en 1960 et s'appête à des changements radicaux. Les deux amies, celle qui écrit la lettre et sa destinataire font partie comme l'explique la narratrice d'une *génération, charnière entre deux périodes historiques, l'une de domination, l'autre d'indépendance.* *Nous étions restés jeunes et efficaces, car nous étions porteurs de projets. L'indépendance acquise, nous assistions à l'éclosion d'une République, à la naissance d'un hymne et à l'implantation d'un drapeau.*

⁹ BHABHA, Homi K., *Ibid.*

Ramatoulaye exprime un immense sentiment d'orgueil pour avoir assisté comme *pionnière de la promotion de la femme africaine* à la marche inexorable du progrès dans son pays. Institutrice, elle insiste sur l'importance de l'école, qui lui a appris *la mission émancipatrice* quoiqu'elle soit consciente que les hommes n'apprécient pas beaucoup les femmes lettrées : *Des hommes nous taxaient d'écervelées. D'autres nous désignaient comme des diablasses*. Cependant, comme elle l'affirme : *nous sentions que plus rien ne serait comme avant. Nous étions pleins de nostalgie, mais résolument progressistes*.

Malgré cet enthousiasme pour la construction d'une Nation instruite et progressiste, l'omnipotence d'une société à castes tourmente les femmes sénégalaises, notamment la destinataire de la lettre : Aïssatou étant une fille de bijoutier n'a jamais été acceptée dans la noble famille de son mari. Lui, le docteur Mawdo prenant comme deuxième épouse sa cousine n'a fait qu'obéir à sa mère, une princesse *pétrie de morale ancienne*. Mais Aïssatou refuse la vie polygamique et traverse l'océan avec ses quatre enfants laissant une lettre d'adieu à son mari où elle écrit : *Les princes dominant leurs sentiments pour honorer leurs devoirs. Les « autres » courbent leur nuque et acceptent en silence un sort qui les brime. Voilà schématiquement, le règlement intérieur de notre société avec ses clivages insensés. Je ne m'y soumettrai point. (...) Je me dépouille de ton amour, de ton nom. (...) Adieu*.

La polygamie fait l'objet de plusieurs récits africains. Vingt-trois ans après le livre de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Paulina Chiziane écrit sur les bords de l'Océan Indien, au Mozambique, un roman dont le titre annonce d'emblée ce thème très important pour la vie des femmes du Tiers-Monde : *Niketche, Uma história de Poligamia*. Le noyau du récit, élargi à travers microrécits, maximes et commentaires de la narratrice, et le témoin des différentes expériences féminines, concerne la vie d'un couple bourgeois, catholique et monogame. Après vingt ans de mariage, Rami, découvre que Tony, son mari, partage son temps entre sa maison et quatre autres foyers clandestins. Elle dit : *le coeur de mon Tony est une constellation à cinq points. Un pentagone*. Révoltée, en souffrance, au lieu de bannir ses rivales, Rami décide de s'approcher d'elles et de créer un parlement conjugal pour les motiver à faire respecter les droits d'épouses polygames légitimes, ce que son mari n'avait jamais prévu.

La solidarité féminine fait apparaître de magnifiques portraits de femmes, toutes désabusées devant la tyrannie masculine. Rami, plus cultivée que les autres, se montre sensible aux histoires d'indigence de ses rivales, arrivées à Maputo de différents coins du pays, et elle trouve les moyens pour les aider à se libérer de la dépendance économique de Tony. Elle les introduit dans le monde des affaires et les quatre gagneront de l'argent et l'espoir d'une vie plus digne, de trouver même un mari, ce qui invertit la relation masculine/féminine. Tony se plaint à Rami: *Maintenant qu'elles ont leurs négoce, elles ne me respectent plus. (...) Elles ne me servent plus à genoux comme avant, et ne massent plus mes pieds quand j'enlève mes chaussures. (...) Mes femmes s'envolent comme des oiseaux dont la cage est ouverte, et je regarde, stupéfait, ces femmes dont je ligotais les ailes et qui finalement savent voler. Hier, vendeuses au coin de la rue, elles étaient soumises et m'adoraient. Aujourd'hui femmes d'affaires, elles n'ont plus aucun respect pour moi.*

Écrit après la guerre civile, qui toucha durement la jeune nation mozambicaine, ce roman de Paulina Chiziane prétend représenter le Mozambique comme une mosaïque de plusieurs cultures et langues. Les cinq femmes de Tony appartiennent à des régions distinctes : Rami et Julieta sont nées au sud, tandis que les autres viennent du nord du pays, où les sociétés sont matriarcales, les femmes sont plus libres et elles se donnent à la pratique de rites d'initiation sexuelle. Au sud, où se situe Maputo, domine le type de société patriarcale, très influencée par le colonialisme et par les principes hégémoniques des nouveaux maîtres du pays. Rami se servant des arguments de transculturation entre tradition et modernité, crée des liens de solidarité féminine et fait de la polygamie une figure d'identification ambivalente pour dénoncer l'hypocrisie de ceux comme Tony qui occupant les postes publics les plus importants profitent sans responsabilité de la fragilité des femmes.

Paulina Chiziane revendiquant son *locus d'énonciation* organise un discours narratif dilaté par des digressions qui renfermant des réflexions sur l'existence, recrée le fonds collectif du récit oral, le cadre mental de l'Afrique millénaire. Véhiculant une sagesse qui est le fruit de son enracinement dans la culture traditionnelle,¹⁰ elle franchit des dualismes - tradition/progrès, sociétés matriarcales/sociétés patriarcales, Nord/Sud,

¹⁰ Voir LEITE, Ana Mafalda, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

masculin/féminin -, et négocie des savoirs - rites africains d'initiation/enseignement scolaire occidental -, (ré)inventant des sens hybrides pour construire l'unification nationale d'un pays caractérisé par une grande diversité d'ethnies. Elle rompt le silence de la femme mozambicaine démasquant l'option phallocratique du Frelimo qui au nom du nationalisme sacrifie et ignore les besoins et les intérêts des femmes. Comme l'a affirmé Hilary Owen, les personnages féminins de *Niketche* représentent une micro-unité politique permettant une forme de nation non élitiste qui promulgue ses propres lois d'une façon scrupuleusement démocratique.¹¹

Pour cette chercheuse, l'isolement dramatique qui punit Tony, *le mari national*, apparaît comme la mort symbolique de la vieille nation paternaliste, monologique et autoritaire créée par le Frelimo marxiste.¹² En effet, les femmes de *Niketche* déplacent le paradigme de l'organisation sociale définie avant tout par l'action rationnelle masculine et cherchent une forme affective et itérative pour conduire leur activité parlementaire. Elles apparaissent comme des sujets nomades, se mouvant entre plusieurs mondes, cultures et langages. Elles négocient des accords culturels entre le nord et le sud du pays, dansant le *niketche*, une danse sensuelle de la province de Zambézia, citée dans le titre, et acceptant le *lobolo*, la dot du mariage, un rite du sud concernant l'organisation domestique. Par le biais du débat et du vote elles partagent les décisions à prendre et annulent leur statut de subalternes.

Nouant des liens très étroits avec le thème de la polygamie, les questions liées à l'identité et à l'altérité se trouvent au centre de l'écriture de Mariama Bâ et de Paulina Chiziane par la mise en place de personnages féminins qui face au comportement égoïste de leurs maris s'interrogent ce que c'est que de vivre, d'être en d'autres temps et dans des espaces différents. Elles constatent avec regret que la société postcoloniale ne réalise pas leurs rêves - Ramatoulaye observe : *Notre société actuelle est ébranlée dans ses assises les plus profondes, tirillée entre l'attrait des vices importés, et la résistance farouche des vertus anciennes* - et elles repèrent que le pouvoir affiche un nationalisme entièrement masculin, absolutiste et autoritaire. À l'instar de ce que McClintock a

¹¹ OWEN, Hilary, "A narração da nação em *Niketche* - Uma História de Poligamia de Paulina Chiziane in Pires

Laranjeira, Maria João Simões e Lola Geraldine Xavier (org), *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos, Cinco Nações. Actas do congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Novo Imbondeiro e ILLP – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

¹² *Id. Ibid.*

observé « Nulle part on a laissé au féminisme en lui-même la possibilité d'être davantage que la servante du nationalisme »¹³, les femmes sénégalaises et mozambicaines se sentent victime d'une oppression généralisée.

Selon Bhabha « exister, c'est être appelé à l'être en relation à une altérité, son regard ou son locus ». ¹⁴ C'est ainsi que les femmes protagonistes des deux romans développent une crise d'identité lorsqu'elles se découvrent trompées par leurs maris. Elles deviennent instables - Rami dit *Nous sommes des juments égarées qui galopent à travers la vie, recevant des miettes* -, elles se regardent dans le miroir pour comprendre ce qui avait changé et malheureusement elles peuvent conclure comme Ramatoulaye : *la jeunesse désertait mon corps, aucune illusion possible. Alors que la femme puise, dans le cours des ans, la force de s'attacher, malgré le vieillissement de son compagnon, l'homme, lui, rétrécit de plus en plus son champ de tendresse. (...) Il compare ce qu'il eut à ce qu'il n'a plus, ce qu'il a à ce qu'il pourrait avoir*. Elles cherchent en vain des réponses aux comportements sociaux, ce qui suscite la confusion, la révolte, l'envie d'agir. Imprégnées d'ambiguïtés, d'incompréhensions et de doutes par rapport à leur famille, au monde traditionnel, à la société post-coloniale, les femmes s'affirment comme figures de la transgression qui rompent avec les obligations et les normes imposées par le patriarcat partageant l'immense courage de subir leur sort.

Il ressort le contraste violent entre le désir de liberté et les règles sociales imposées à la femme dont la passivité est toujours construite en fonction du sujet masculin. Au moment où Paulina Chiziane a imaginé un parlement conjugal, elle est consciente que parler et écouter entre les générations de femmes est une condition de la solidarité qui permet la résistance à l'hégémonie patriarcale. Elle l'explique à ses rivales : *Nous sommes cinq. Unissons-nous dans une gerbe et formons une main. Chacune de nous sera un doigt, et les grandes lignes de la main seront la vie, le cœur, la chance, le destin, et l'amour. Nous ne serons plus aussi exposées, nous pourrions tenir le gouvernail de la vie et tracer le destin*.

Faisant du récit une pratique subversive, Mariama Bâ et Paulina Chiziane brisent les formes canoniques et inaugurent une littérature qui illustre de toute évidence leur

¹³ Cité par BaHRI, Deepika, « Le féminisme dans/et le postcolonialismr » in LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

¹⁴ BHABHA, Homi K., *Ibid.*.

façon, spécifique à leurs conditions historiques et culturelles d'énonciation, de considérer le mariage, les traditions, l'identité féminine et l'identité de la Nation. Conscientes de l'insurmontable ambivalence qui structure le mouvement équivoque du temps historique, les deux romancières démontrent la plus grande sagesse : elles mettent en scène le passé comme « *symbole, mythe, mémoire, histoire, l'ancestral – mais un passé dont la valeur itérative comme signe réinscrit les leçons du passé dans la textualité même du présent qui détermine à la fois l'identification à, et l'interrogation de, la modernité* ». ¹⁵

L'écrivaine mozambicaine met en oeuvre une contre-narration du projet du Frelimo, la force politique qui prétendait présenter la Nation comme une unité transrégionale. Paulina Chiziane reconnaissant les différences ethniques proclame l'importance de la transgression des frontières et la négociation entre le Nord et le Sud du pays. Elle conçoit un espace hybride situé entre plusieurs cultures, qui lui accorde une situation énonciative alternative : au lieu d'invertir simplement les catégories, il la permet de sortir de la bipolarité traditionnelle entre maître et esclave, sujet et objet, Nord et Sud, passé et présent, Tradition et Occident. Avec *Niketche*, le sujet féminin postcolonial essaie de surmonter toutes les épreuves contrariant une individualité qu'il veut acquérir sans renier son enracinement dans les valeurs collectives. Il s'auto-définit et s'auto-représente au-delà des binarismes.

Les femmes constituent dans le récit de Paulina Chiziane une intense présence d'espoir, une force vive et active qui se bat pour survivre loin des sentiers du pessimisme dans un monde renversé. A la fin du livre, les femmes se proposent d'aller sur la lune pour danser avec Vuyazi, la princesse insoumise : *Nous sortons Vuyazi de sa position statique et dansons avec elle (...) le monde est à nous, le monde loge tout entier dans chaque coeur de femme.*

Quant au roman de Mariama Bâ, Ramoutoulaye perd irrémédiablement son mari polygame, mais lorsqu'elle va toute seule dans le cinéma elle découvre le plaisir de la liberté. Elle survivra à sa douleur et elle s'aperçoit que *Rien n'est plus beau qu'un poisson à la sortie de l'eau, avec son oeil clair et frais, ses écailles dorées (...) et ses beaux reflets bleutés.*

¹⁵ *Id. Ibid.*

L'acte d'écrire n'est pas innocent ; il constitue une tentative d'éveiller les lecteurs, de construire la mondialisation. A ce propos, Homi Bhabha considère : « Vivre dans le monde inconfortable, trouver ses ambivalences et ses ambiguïtés mises en oeuvres dans la maison de la fiction, (...) c'est aussi affirmer un profond désir de solidarité sociale. ».¹⁶

REFERENCIAS

AGUALUSA, J. Eduardo, “*África renascida*” in JL, nº959, de 4 a 17 de Julho de 2007.

CHIZIANE, Paulina, Niketche. *Uma história de poligamia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

CHIZIANE, Paulina, *Le parlement conjugal*. Une histoire de polygamie, France, Actes Sud, 2006.

Cité par BAHRI, Deepika, “*Le féminisme dans/et le postcolonialisme*” in LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial*. Une introduction critique, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

MARIAMA BÂ, *Une si longue lettre*, France, Éditions Privat/ Le Serpent à Plumes/ Motifs, 2005.

OWEN, Hilary, “*A narração da nação em Niketche - Uma História de Poligamia de Paulina Chiziane* in Pires Laranjeira, Maria João Simões e Lola Geraldes Xavier (org), *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos, Cinco Nações*. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Novo Imbondeiro e ILLP – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

Priyamvada, Lire l’histoire subalterne in LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial*. Une introduction critique, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

SPIVAK, Gayatri C., “Can the Subaltern Speak?” in ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The post-colonial Studies Reader*, Routledge, Londres et New York, 1995.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, Paris, Éditions Payot, 2007

Voir LEITE, Ana Mafalda, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 08 de junho de 2011

¹⁶ *Id. Ibid.*

MULHER E ESCRITURA: PRODUÇÃO LETRADA E EMANCIPAÇÃO FEMININA NO BRASIL

Constância Lima Duarte (UFMG)

Por que a ciência nos é inútil? Porque somos excluídas dos encargos públicos. E por que somos excluídas dos cargos públicos? Porque não temos ciência (*Nísia Floresta*, 1832).

RESUMO: Este ensaio apresenta um panorama de como o feminismo influenciou a produção da escritora brasileira nos séculos XIX e XX. Pensamos feminismo como toda ação realizada por uma ou mais mulheres, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos ou a equiparação de seus direitos com os do homem. Dividimos as influências do feminismo na cultura brasileira em quatro momentos de mudanças ideológicas ou sociais para as mulheres: 1830, 1870, 1920 e 1970. Com isso, ressaltamos o quanto esse movimento contribuiu para a modernização do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: feminismo, literatura brasileira, história das mulheres.

ABSTRACT: This essay presents an overview of how the feminism influenced the production of Brazilian writers in the XIX and XX centuries. We believe feminism is any action undertaken by one or more women, which has as objective the expansion of civil and political rights or the assimilation of their rights with the masculine ones. We divided the influences of feminism in Brazilian culture in four moments of ideological or social changes for women: 1830, 1870, 1920 and 1970. Thereby, we emphasize how this movement has contributed to the modernization of Brazil.

KEY-WORDS: feminism, Brazilian literature, history of women.

As reflexões que aqui proponho são fruto de um projeto intitulado “Literatura e Feminismo no Brasil: trajetórias e diálogos”, que ora desenvolvo. A ideia é antiga, e creio que sempre esteve no meu trabalho, pois, sempre que investigava o percurso das mulheres na literatura, tentava vislumbrar aspectos comuns com a história do movimento feminista, e representativos de um possível diálogo entre eles.

Começo esclarecendo o que entendo por feminismo. Na maioria das vezes, feminismo é compreendido apenas como um movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras, como o voto, por exemplo. Prefiro pensar em “feminismo” em um sentido mais amplo, como toda ação realizada por uma ou mais mulheres, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos ou a

equiparação de seus direitos com os do homem. Somente assim será possível valorizar os momentos iniciais desta luta — contra os preconceitos mais primários e arraigados — e considerar as primeiras mulheres como precursoras e legítimas feministas.

E, após ler e reler as escritoras, e pensar na trajetória da literatura de autoria feminina concomitante à do movimento feminista, quero sugerir a existência de, pelo menos, quatro momentos comuns nessa trajetória. Com certeza, eles não aconteceram isoladamente, nem independentes uns dos outros. Ao contrário, se complementam como se o seguinte fosse a continuação do anterior, que veio antes apenas para preparar o terreno... Também gosto de pensar nestes momentos como ondas, que se formam de maneira difusa, se avolumam até o clímax, para então refluir numa fase de aparente calma.

As décadas em que estes momentos-ondas teriam obtido maior visibilidade, isto é, em que estiveram mais próximos da concretização de suas bandeiras, seriam 1830, 1870, 1920 e 1970. Ou seja, foram necessários cerca de cinquenta anos entre um e outro, com certeza ocupados por um sem número de pequenas movimentações e de nomes de mulheres. Em cada um deles, para efeito de ilustração, identifico algumas escritoras.

Primeira onda: ensinando o bê a bá

Ora, sabemos que, nas primeiras décadas do século XIX, as mulheres brasileiras, em sua enorme maioria, viviam enclausuradas em preconceitos e imersas em uma indigência cultural inacreditável. A herança moura trazida nas caravelas resistia e impunha uma vida de reclusão, ignorância e submissão. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra senão o direito à educação: aprender a ler, a escrever e ter noções de aritmética. A maioria das pessoas achava que bastava à menina saber bordar, cozinhar, tocar piano. A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então havia apenas uns poucos conventos que guardavam as meninas para o casamento, escolas particulares nas casas das professoras, e a opção do ensino individualizado, preferido pelas famílias de mais posses. E foram as primeiras ‘mulheres educadas’ de então que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, abrindo escolas, publicando livros,

enfrentando a opinião corrente que insistia em dizer que mulher não necessitava aprender ler e muito menos escrever.

O nome que se destaca é o de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, e que residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro, antes de se mudar para a Europa. Seu primeiro livro — *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832 — foi também o primeiro entre nós a tratar dos direitos das mulheres à instrução, e ao trabalho, e a exigir que elas fossem respeitadas e consideradas seres inteligentes. Em cada capítulo pode-se quase ouvir os ecos dos famosos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges (1745-1793), publicados em 1791 na França, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem, que excluía as mulheres. Inspirando-se em pensadores como Mary Wollstonecraft, Poulain de la Barre e Sophie, Nísia identifica na herança cultural portuguesa as causas do preconceito e ridiculariza a ideia dominante da superioridade masculina.

E aqui está a marca diferenciadora deste momento: a nossa primeira onda (mais que as outras) vem de fora, de além mar, não nasce entre nós. E Nísia Floresta é importante porque traduziu nos dois sentidos: colocou em língua portuguesa o clamor que vinha da Europa; e fez a tradução cultural das novas ideias para o contexto nacional, pensando na mulher e na história brasileira.

Em 1832, eram raras as mulheres brasileiras *educadas* e, em menor número ainda, as escritoras. A mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), as gaúchas Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), eram algumas dessas exceções hoje conhecidas. Mesmo entre os chamados “jornais femininos”, apenas existiam uns poucos periódicos dirigidos por homens atentos às mudanças do comportamento social, e que se apressavam em oferecer publicações especialmente *pasteurizadas* para o público feminino.

Segunda onda: ampliando a educação e sonhando com o voto

A segunda onda surge por volta de 1870, e se caracteriza principalmente pelo surgimento espantoso de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, em diversas cidades do país. Considero-a, por isso, menos literária e mais jornalística. E são muitos

os nomes de periódicos. Início com *O Sexo Feminino*, dirigido pela incansável Francisca Senhorinha da Mota Diniz, que circulou em 1873 na cidade de Campanha (MG), e em 1875 na Corte. Com a proclamação da República, seu nome foi mudado para *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, e o jornal passou a defender com mais ênfase o direito ao estudo e ao trabalho, e a denunciar o regime de escravidão que muitas mulheres viviam. E tivemos outros, como o *Jornal das Damas*, de 1874; o *Echo das Damas*, de 1875, *A Mulher*, de 1881, que era publicado em Nova York por duas estudantes brasileiras de Medicina, e *A Família*, de Josefina Álvares de Azevedo.

Todos estes periódicos foram importantes instrumentos na conscientização das mulheres, pois divulgavam o que ocorria nos outros países, faziam circular os textos entre si, davam notícias de livros, da abertura de escolas, e apoiavam as iniciativas das companheiras. Enfim, criaram, concretamente, uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual.

Dentre tantas mulheres desta época destaco Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), autora de romances, de contos e de textos favoráveis ao divórcio, ao voto e ao ensino superior. Com um discurso inflamado, ela questionava a construção ideológica do gênero feminino e exigia mudanças radicais na sociedade. O jornal que dirigiu, chamado *A Família*, destacou-se principalmente pelo tom combativo e o firme questionamento da exigência da tutela masculina na vida das mulheres. Como os anteriores, foi também testemunha da resistência feminina e um potente amplificador de vozes que ousavam romper o preconceito e insistiam em afirmar sua presença no mundo. Em 1878, Josefina Álvares conseguiu encenar sua peça *O voto feminino*, no Teatro Recreio, mais tarde publicada em livro, o que faz dela uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto e à cidadania no país. Ao longo do ano de 1877 ela havia viajado por vários estados, como Pernambuco, São Paulo e Bahia, fazendo palestras e divulgando seu jornal, enquanto lançava uma campanha nacional a favor do sufrágio. Nesta empreitada, conquistou tanto adeptas para suas causas, como inimigos rancorosos que a perseguiram implacavelmente através da imprensa.¹

O Rio de Janeiro, como capital do Império e centro intelectual do país, concentrou o maior número de periódicos feministas, mas as demais regiões também tiveram seus periódicos, nem por isso menos significativos, como *O Corimbo*, de Porto Alegre, das

irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro. Como o jornal teve uma vida surpreendentemente longa — foi publicado de 1884 até 1944 —, encontra-se em suas páginas a produção literária de várias gerações de escritoras e escritores. Os editoriais, geralmente assinados por Revocata Melo, costumavam trazer veementes apelos a favor do voto, à educação superior e à profissionalização feminina. O Corimbo foi incansável na mobilização das mulheres e na divulgação dos avanços em outros países, sempre incentivando as conterrâneas a fazerem o mesmo.

Também a revista *A Mensageira*, que circulou na capital paulista de 1897 a 1900, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, esteve no cenário nacional, tanto por sua ampla distribuição como pelas ideias que defendia e as escritoras que nela colaboravam. Praticamente em todos os seus números encontra-se a defesa da educação superior e textos divulgando o feminismo. Movida por uma mesma força e um mesmo idealismo, esta imprensa terminou por criar, concretamente, uma legítima rede de intercâmbio intelectual, e por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina.

Terceira onda: construindo a cidadania

Com toda esta preparação é de se esperar o tamanho da onda que se segue. O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres que se organizam e clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e de trabalhar também no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. Bertha Lutz (1894-1976), formada em Biologia pela Sorbonne, torna-se uma das mais expressivas lideranças na campanha pelo voto feminino e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil. Incansável nos discursos inflamados e na publicação de textos, Bertha Lutz fundou, com outras companheiras, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que se disseminou em praticamente todos os estados e resistiu por quase cinquenta anos.

Outras mulheres também devem ser lembradas, como Leolinda Daltro, que criou em 1917 o Partido Republicano Feminino e liderou uma passeata de mulheres no Rio de Janeiro, chamadas *sufrajettes* pela imprensa, para reivindicar o direito ao voto; e Maria Lacerda de Moura (1887-1945), que era adepta do amor livre e da educação sexual, e

considerava a instrução condição indispensável para que a mulher pudesse transformar sua vida. Seu livro *A mulher é uma degenerada?* (1924) teve três edições seguidas, tal a repercussão e a polêmica que alcançou nos meios letrados do país.

No campo literário, as escritoras feministas se destacavam. Em 1921, Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975) conquistava o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras, com o livro *Rito pagão*, e era saudada pela imprensa, principalmente a mais interessada, como um “triunfo da intelectualidade feminina brasileira”, tal o ineditismo que representava. Rosalina Lisboa tinha sido educada em sua própria casa por professores estrangeiros, e desde cedo colaborava em revistas literárias defendendo a participação da mulher na política, e a igualdade de direitos entre os sexos. Participou do Congresso Feminino Internacional, em 1930, em Porto Alegre, como representante da Paraíba, e foi a primeira mulher a ser designada pelo governo brasileiro para uma missão cultural no exterior, no caso, Montevidéu, em 1932.

Também Gilka Machado (1893-1980) publicou, em 1918, um livro de poemas eróticos, *Meu glorioso pecado*, logo considerado um escândalo por afrontar a moral sexual patriarcal e cristã. Como poucas escritoras de seu tempo, Gilka promoveu a ruptura dos paradigmas masculinos dominantes e contribuiu para a emancipação da sexualidade feminina. Ao vencer um concurso literário do jornal *A Imprensa*, então dirigido por José do Patrocínio Filho, teve seu trabalho estigmatizado e considerado “imoral” por críticos mais conservadores. Além de poetisa talentosa, participou dos movimentos em defesa dos direitos das mulheres, principalmente ao lado de Leolinda Daltro, com quem criou o utópico Partido Republicano Feminino, em 1910, quando ainda era remota a ideia do voto, sendo sua segunda-secretária. (Não custa lembrar que as primeiras brasileiras que votaram foram as norte-riograndenses, em 1927. As demais, apenas em 1932).

Outra inesquecível foi Ercília Nogueira Cobra (1891-1938) que, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, 1922, lançou seu primeiro livro, *Virgindade inútil – novela de uma revoltada*, dando início a uma obra polêmica que discute a exploração sexual e trabalhista da mulher, e provocando muita crítica entre os contemporâneos. Ercília publicou, ainda, *Virgindade anti-higiênica - Preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil e anti-higiênica – novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931), sendo detida várias vezes pelo Estado Novo,

por suas ideias.

Fora do eixo do Rio de Janeiro, Mariana Coelho se impõe como a ‘Beauvoir tupiniquim’, como a chamou Zahidé Muzart, em seu estudo sobre a feminista paranaense. Mariana Coelho publicou *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*, em 1933, que representa uma lúcida contribuição à história intelectual da mulher brasileira. Além de revelar enorme erudição, pois transita com desenvoltura por diversos campos do conhecimento, ao fazer a retrospectiva do movimento feminista na Europa e no Brasil a autora inaugura uma espécie de feminismo-pacifista, que ainda hoje surpreende.

Impõe-se também falar de Rachel de Queiroz, grande nome da literatura brasileira, que por décadas manteve um público atento e renovado, tanto para seus romances como para sua extensa produção no campo da crônica jornalística. Como outras mulheres, Rachel colocou-se na vanguarda de sua época ao penetrar no mundo das letras, na redação dos jornais e na célula partidária, espaços entranhadamente masculinos. A estreia em livro, ocorrida em 1930, com o romance *O Quinze*, que trata do drama dos flagelados e de agudas questões sociais, provocou tal impacto nos meios literários que houve até quem duvidasse de sua identidade, como confessou o escritor Graciliano Ramos:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois, conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural.¹

Não era para menos. Na narrativa de *O Quinze*, por exemplo, ao lado de homens fragilizados pela exploração antiquíssima e à catástrofe da seca, a personagem feminina exhibe traços de emancipação e prefere viver sozinha, ‘pensando por si’, do que aceitar um casamento tradicional. Em *João Miguel*, são as mulheres do povo que rejeitam a reificação, se entregam à libido e reagem ferindo à faca os homens que as abandonam

com filhos pequenos. Elódia Xavier, em estudo sobre a trajetória ficcional da escritora, afirma, a propósito de *As três Marias*, que as personagens representam vários aspectos da condição feminina “como a repressão sexual e a falta de perspectivas existenciais”, e que, ao tomarem contato com a realidade “se defrontam com a monotonia e a estreiteza do casamento burguês, como ‘destino de mulher’, citando Simone de Beauvoir.”¹ Mas, apesar de tantas personagens roubando a cena ficcional e também de sua própria trajetória de vida, Rachel de Queiroz nunca vai admitir a legitimidade do movimento feminista. E, ironicamente, vai caber a ela, em 1977, inaugurar a Academia Brasileira de Letras.

Termino com Adalzir Bittencourt (1904-1976), advogada, escritora e feminista, que organizou no Palace Hotel do Rio de Janeiro, em 1946, a Primeira Exposição do Livro Feminino, obtendo muita repercussão na imprensa. No ano seguinte, ela repetiu o evento em São Paulo, na Biblioteca Mário de Andrade, reunindo mais de mil livros de quinhentas e sessenta escritoras. Os jornais registraram que pelo menos cem escritoras estiveram presentes, e o enorme sucesso de público. Durante os quinze dias da Exposição, foram realizadas palestras sobre a mulher na história e na música, sobre o divórcio, o papel da imprensa, e a literatura de autoria feminina, entre outras. Adalzir Bittencourt foi uma incansável divulgadora da causa da mulher, sempre preocupada com a construção da memória feminina brasileira.

Quarta onda: ainda construindo a cidadania

E chegamos aos anos setenta. Enquanto em outros países as mulheres se uniam contra a discriminação e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas, pois a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, a favor da redemocratização, da anistia e melhores condições de vida. Mesmo assim, ao lado de tudo isso, as mulheres discutiram o direito à sexualidade, ao prazer e ao aborto.

É o momento da onda mais exuberante, que altera radicalmente os costumes e torna as reivindicações um senso comum. Novamente surge uma imprensa dirigida por mulheres. Em 75 é fundado o jornal *Brasil Mulher*, porta-voz do Movimento Feminino pela Anistia; e, em 76, surge o periódico *Nós Mulheres*, que se assume enquanto

feminista e circula por quase três anos. Mais tarde, em 1981, em São Paulo, era criado o *Mulherio*, por iniciativa de feministas ligadas à Fundação Carlos Chagas, que alcança enorme prestígio nos meios universitários.

Dentre tantas, Rose Marie Muraro (1930) se destaca, por sua coerência e os inúmeros títulos que publicou, inclusive em pleno regime militar. Em 1975, Rose fundou com outras companheiras o Centro da Mulher Brasileira, que pode ser considerada entidade pioneira do novo feminismo nacional.

No campo literário, algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia no Brasil. Em 1981, a escritora lançava o livro *Sala de armas*, composto de contos aparentemente distintos mas que se estruturavam em torno dos encontros e desencontros amorosos. Mais tarde, Nélida tornou-se a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras, e apenas bem recentemente declarou-se feminista. Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, muitas outras.

E, ao longo dos anos 80, um movimento bem articulado no meio acadêmico promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher na universidade brasileira, como já ocorria nos Estados Unidos e na Europa, através da criação de dezenas de núcleos de estudos, de grupos de estudo, e da organização regular de seminários, colóquios e congressos. São estes encontros sistemáticos que vão impulsionar as publicações e propiciar o surgimento de inúmeras teses e dissertações sobre o tema, legitimando definitivamente esta linha de pesquisa entre nós. Aliás, uma das mais profícuas e atuantes dos últimos tempos, em qualquer área que se observe.

Conclusão

A partir dos anos noventa, à medida que a revolução sexual era assimilada à vida cotidiana, as bandeiras feministas sofrem com a gradual acomodação da militância e o arrefecimento de uma história que começava a ser escrita.

Há quem defenda, inclusive, que estes seriam tempos “pós-feministas”, pois as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das mulheres na construção social dos novos tempos. Se o prefixo “pós” pretende significar uma fase posterior ao feminismo — que estaria ultrapassado e fora de moda — não posso concordar com a expressão. Apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que lembremos do salário inferior, da presença desigual de mulheres em cargos de direção e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física. Ou então, o que dizem os fundamentalistas do Vaticano, que condenam o feminismo contemporâneo por "equiparar homens e mulheres e ignorar as diferenças biológicas entre os sexos".

Com certeza vivemos outros e novos tempos: as jovens escritoras já não consideram necessário vincular sua obra com questões específicas das mulheres, e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. E nós ficamos aqui, à espera da próxima onda, mesmo sem saber que formato e que dimensões ela poderá ter.

REFERÊNCIAS

COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*. Org. Zahidé L. Muzart. 2 ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

DICIONARIO Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado. Org. Schuma Schumacher e Érico Vital Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DUARTE, Constância Lima. *Nisia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN, 1995.

_____. Feminismo e literatura no Brasil. In *Revista Estudos Avançados da USP*. n. 49. vol. 17, set./dez. 2003. p. 151-172. (Dossiê Mulher, Mulheres).

MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011
APROVADO EM: 09 de junho de 2011

Notas:

1 Josefina Álvares de Azevedo publicou *A mulher moderna: trabalhos de propaganda* (1891); *Galeria ilustre: Mulheres célebres* (1897); *Retalhos* (1890). Sobre a autora, recomendo *O florete e a máscara*, de Valéria Andrade Souto-Maior, (Florianópolis: Editora Mulheres, 2001).

1 Cf. RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980; p. 137.

1 Cf. “Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz”, In *Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. (Org. DUARTE, C.L.) p. 86.

LITERATURA, LOUCURA E AUTORIA FEMININA: MAURA LOPES CANÇADO EM SUA AUTORREPRESENTAÇÃO DA ESCRITORA LOUCA

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

RESUMO: Este artigo analisa a obra *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, na qual se apresenta uma perspectiva feminina sobre a insanidade a partir da autorrepresentação de uma escritora louca. Além de peça de inegável qualidade estética, a obra em estudo carrega em si uma elevada carga de subversão porque lida com a desestruturação da estabilidade do universo patriarcal e põe em questão não apenas os pressupostos da lógica racional, mas sobretudo os valores literários canonizados, ao acolher e legitimar a voz de uma minoria durante muito tempo silenciada. Ao extrapolar o espaço da interioridade e atingir o campo da cultura, a obra se reveste de valor literário e político.

PALAVRAS-CHAVE: autorrepresentação literária, literatura brasileira, criação literária, loucura e literatura.

ABSTRACT: This article analyzes the work *Hospício é Deus* (1965), by Maura Lopes Cançado, in which it is presented a feminine perspective about the insanity from the self-representation of a mad writer. Beyond the undeniable aesthetic quality, the work is extremely subversive because it deals with the deconstruction of the patriarchal universe stability and puts in question the presupposing values of the rational logic, and the canonic literary values, when receiving and legitimizing the voice of a minority silenced during so much time. Thereby, when the work surpasses the space of the interiority and reaches the field of the culture, it acquires a politician and literary value.

KEYWORDS: literary self-representation, Brazilian literature, literary creation, madness and literature.

Muitas escritoras brasileiras contemporâneas, como Lya Luft, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, entre outras, criam em suas obras várias personagens que mergulham na experiência trágica da loucura como resposta a um conflito familiar, social ou existencial. Se nelas a loucura é representada a partir de um olhar que a vê do exterior, ou seja, é uma interpretação da condição de louca no universo representado na obra, em *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, pode-se ler uma versão da loucura por dentro. Produzida por uma mulher rotulada socialmente como louca, a obra, que se encontra à margem do padrão literário oficial, apresenta uma perspectiva feminina sobre a insanidade.

Hospício é Deus é escrito em forma de diário, cobrindo o período de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960. A narradora-personagem projeta-se no texto

como uma mulher adulta, exercendo a profissão de jornalista, com textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil*, e com o propósito de tornar-se escritora, especialmente de contos. Natural da cidade de São Gonçalo de Abaeté, no estado de Minas Gerais, casou-se aos 15 anos, teve um filho, criado pela avó, e um ano depois seu casamento estava desfeito. Encontra-se na condição de interna no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, situado no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Até o momento da narração, é a terceira vez que se interna nesse tipo de instituição, autorizada por seu médico após insistente pedido dela. Internada a primeira vez aos 18 anos em um confortável sanatório particular, durante uma crise de depressão, também a seu pedido e com conivência do médico, a narradora parece em curso com o que o antropólogo social Erving Goffman identifica como “carreira moral”¹ de um doente mental.

Em todos os dados objetivos, coincide a trajetória da narradora-personagem com a da autora da obra (MENDES, 2008, p. 4). Daí a impressão de que o diário possui um caráter autobiográfico, e isso não contraria a afirmação de que o eu do discurso constitui uma representação ou ficcionalização do eu da escritora, isto é, a autora cria a personagem Maura Lopes Cançado¹, enredando o leitor na sua teia de palavras, imagens, decepções, medos, desespero: “Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parecia haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou. – Onde? Sou o marco do esquecimento” (HD¹, 210).

Como num prólogo, as páginas iniciais do diário apresentam um mergulho no passado da personagem, realçando fatos de sua infância e seus sentimentos em relação a eles. No relato de sua formação pessoal, atribui à remota infância – de onde recompõe sua formação psicológica – a gênese de sua loucura. A imaginação exacerbada, a insegurança e o medo constante da morte, do escuro, das chuvas e das pessoas ocupam papel central em sua formação psíquica, que remonta às concepções morais íntimas em choque com dificuldades e obstáculos que enfrenta a fim de chegar à maturidade. A sexualidade reprimida e o temor religioso levam-na a um profundo complexo de culpa que lhe provoca atitudes extremas, como a de deitar-se no chão e gritar desesperadamente, como se a expulsar de si “algo escuro, indefinível, insuportável” (HD, p. 25). Essa extrema sensibilidade com a qual ela não sabia lidar já seriam indícios

de sua personalidade exigente e levam-na a perceber-se uma menina “excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha”, “uma candidata aos hospícios onde vim parar” (*HD*, p. 20).

Na autoanálise que faz por meio da escrita, a narradora enraíza sua personalidade egocêntrica na superproteção da família e, com isso, na incapacidade de lidar com sentimentos adversos e frustrações, aliadas a uma excessiva importância dada a tudo que adviesse de sua pessoa. Construiu de si uma autoimagem extremamente positiva, alguém que, na infância, tornou-se “objeto de atenção de toda família, (...) orgulho de [seu] pai” e alvo da admiração de todas “as pessoas, mesmo as desconhecidas, [que] jamais deixavam de [lhe] prestar atenção” (*HD*, p. 13). Por outro lado, se sua trajetória inicia-se plena de afeto, atenção e cuidados, logo se esboroa com a entrada na adolescência e um casamento precoce, precipitado e efêmero, que lhe desqualifica com a condição inaceitável e desprezível, para o contexto social repressor dos anos 1950 e 1960, de mulher divorciada¹. Então sua situação cômoda e privilegiada na vida familiar se inverte: projetando-se no espaço social, é julgada, desprestigiada e desqualificada, havendo mesmo o relato da sensação de ter sido, de algum modo, traída ou abandonada por aqueles que, na infância, sustentaram e deram curso à construção de sua personalidade extravagante, exigente. Mais que sua nova e inconveniente condição proporcionada pela separação conjugal, o preconceito e os valores morais entendidos por ela desde então como absurdos e insensatos, incompreensíveis e revoltantes, destroem-na socialmente.

À frente do tempo histórico do espaço provinciano onde vivia, de pensamento independente, já leitora de filósofos como Nietzsche e informada sobre os acontecimentos mundiais, a narradora julga-se, após desfeito o casamento, na condição de pessoa livre e emancipada. Por isso, recebe atordoada e insegura o desrespeito e o desprezo como punição por infringir as normas de conduta moral feminina. A imaturidade e o desejo de autopreservação impedem-na de romper com a necessidade imperiosa de atenção e a submissão aos julgamentos sociais; daí a frustração, o sentimento de insuficiência e a inadaptação ao mundo.

Na infância e adolescência, o desmedido e constante desejo por tudo que não possuísse e a imediata insatisfação e desprezo com o obtido, e com tudo mais ao seu redor, amenizam-se com o refúgio nos devaneios de uma imaginação exacerbada:

“Ainda o que me davam parecia pouco. Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha...” (*HD*, p. 19). Na vida adulta, porém, os sonhos são substituídos pelo mergulho em um estado de total descompromisso e irresponsabilidade, representado como loucura. Logo, o enlouquecimento significa um modo de estar sozinha e livre de qualquer compromisso com a lógica masculino-repressiva dominante, escapando-se ao dever de desempenhar o papel da mulher, tal como ele se desenhava então.

Se o descontrole emocional, as reações impulsivas, as agressões gratuitas às pessoas, os acessos de raiva e a mudança de humor, passando de um extremo a outro, são suficientes para denunciar a perda de sua capacidade de discernimento, sua escrita – excessivamente lúcida, crítica, bem articulada, com um vocabulário apurado e preciso – é capaz de camuflar sua “patologia psíquica”. Seu absoluto domínio sobre sua ficção só concorreria para a confirmação de uma loucura patológica caso esta pudesse se justificar como “um mal nobre sem o qual a criação não seria genial” (BERRY, 1991, p. 130). Mas, de fato, também há a loucura “que torna o homem ainda mais solitário e diferente dos seres comuns” (*id.*, *ibid.*), que se instaura como uma modalidade de purificação, de grandeza com que a narradora procura dominar sua tendência autodestrutiva.

Sua escrita traduz-se como uma bem sucedida experiência literária de enfrentamento da angústia e depressão, enquanto os desregramentos que comete colocam-se mais no campo de uma moral social (um desejo de “anarquizar com as convenções”, segundo seu médico, Dr. A.) do que propriamente de uma doença mental ou de uma linguagem desviante. Contudo, diante da dificuldade dos especialistas médicos em rotular o mal-estar que acomete a escritora, é também a escrita que traz à tona a palavra “esquizofrenia” – enunciada pelo escultor e amigo Amílcar de Castro – para a possibilidade de um diagnóstico psiquiátrico: “– Leia, Amílcar, vê se gosta. Não ligue aos rabiscos, que são de dona Auda. Era a página do diário em que converso comigo mesma. Ele leu atentamente, – Mas isto é esquizofrenia pura. Foi dona Auda quem escreveu? – Não, eu” (*HD*, p. 221).

A narradora constrói de si própria uma imagem dúbia, instável, volúvel. Ao longo da narrativa, estados de espírito contraditórios se alternam e se mesclam, como confirmação de sua instabilidade emocional: ao mesmo tempo em que critica e procura desacreditar, agredir e rejeitar a moral burguesa, a sociedade em que se formou e o

sistema psiquiátrico, ela busca desesperadamente ser aceita por esse mundo e se pune por não conseguir se adequar a seus padrões: “Considero-me uma paciente de ‘elite’, com direito a exigir a mesma condição do terapeuta” (*HD*, p. 205). Contudo, por apresentar um comportamento que não condiz com as expectativas de sua classe social, ela é rejeitada no colégio interno, nos hotéis familiares onde busca viver em Belo Horizonte e nos espaços de circulação comuns às pessoas da elite socioeconômica.

Mas a sociedade que a reprova é, em outras ocasiões, também rejeitada pela narradora, que elege para si o universo do hospício como seu espaço próprio, como a idealização de um mundo onde a loucura é a possibilidade de transcendência das limitações materiais. É ao mundo real concreto, com tantas restrições, convenções, preconceitos, que ela dirige toda sua descrença. Instaura, com isso, um movimento de transição em sua existência, rumo ao distanciamento do mundo social e ao encontro de sua interioridade, o que a lança ao desespero, sentimento esse considerado por Kierkegaard (2002, p. 25.) como intrínseco ao ser humano. Desespero que só pode ser sentido por aquele que, na busca do autoconhecimento e de sentido para sua existência, mergulha o mais fundo em si mesmo e vê que não pode se libertar do seu eu, o que a personagem capta com nitidez ao comentar: “Percebo uma barreira em minha frente que não me deixa ir além de mim mesma” (*HD*, p. 44). E dessa introspecção, o sujeito vem à tona pela escrita, conscientizando para si a essência de seus desejos, emoções, de sua presença e história.

Então a personagem busca o hospício como um lugar fora do mundo e a loucura como uma proteção contra esse mesmo mundo onde fracassa em todos os seus movimentos por autonomia e liberdade. O hospício é, assim, uma oportunidade de introversão e encontro consigo própria: “O que me traz para aqui? [...] Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui – mas vim. [...] Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor não absorve – translúcida” (*HD*, p. 77). Mas, paradoxalmente, esse mundo desejado, romanticamente idealizado, e transmutado no espaço físico do hospício vai ser repudiado como espaço hostil, porque lugar do convívio indesejável com pessoas aquém de seu nível social, cultural, intelectual. Outro exemplo da dubiedade de seu discurso é que, mesmo após repudiar a violência com que as internas são tratadas no manicômio, ela defende que algumas delas mereçam realmente ser castigadas, devido a

seu comportamento irascível. Já em outras passagens, ela descreve terna e poeticamente as cenas das loucas dançando livres e alucinadas nos pátios e telhados.

Ainda que sua maior crítica seja à moral da elite burguesa mineira, da qual participa como membro e como intelectual, e inevitavelmente assume os valores, a obra ecoa a visão de mundo dessa classe. Debatendo-se entre seu mundo particular – a partir do qual extrai seus parâmetros de elocução – e a consciência das deficiências desse mundo, a visão que a narradora constrói do hospício coloca a maioria daquelas personagens em perversa situação de inferioridade: “As mulheres são geralmente burras e sou inteligente” (*HD*, p. 149). A discriminação continua na divisão das internas em doentes mentais e loucas e, a partir disso, da formulação de seu próprio conceito de loucura. Nessa separação, as doentes mentais encontram-se em nível abaixo das loucas, que são aquelas que ela acredita terem alcançado um estágio espiritual elevado; aquelas que, já tendo superado a esfera material do mundo, ingressaram em um estado de completa inocência, grandeza, liberdade, dignidade (*HD*, pp. 36-7).

Minguados os recursos da herança que a mantinham em caras casas de saúde, a narradora se vê a compartilhar o mesmo espaço degradante em que são empilhadas as loucas miseráveis das classes populares. A experiência do internamento nesses locais lhe permite distanciar-se de sua identidade social e lhe dá base para comparação de sua vida atual com a anterior à entrada naquele hospício. A ideia de fracasso provém da consciência de que ela não se considera uma pessoa comum, mas alguém cuja superioridade intelectual, social e econômica seria capaz de lhe garantir um lugar privilegiado em todas as instâncias sociais, inclusive nas instituições por onde passasse. Seu passado interfere em sua representação já que é a partir da perspectiva de uma mulher pertencente à elite socioeconômica e cultural que ela se posiciona, e faz questão de marcar seu lugar de fala: “A família de papai, Lopes Cançado, tem grande prestígio financeiro, social e político em nosso Estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as ‘boas’ famílias mineiras” (*HD*, p. 17); “Papai: Sempre ouvi dizer que muitas de suas fazendas lhe eram desconhecidas por estarem distantes. Filho de família rica, gastou toda sua herança quando jovem, casando-se depois com mamãe e recomeçando a vida...” (*HD*, p. 14); “Somos descendentes de nobres belgas, parece-me” (*HD*, p. 18). Entretanto, o elevado status social e financeiro não a livra de lacunas que lhe parecem

abissais: “Minha necessidade de afirmação se dava nas vinte e quatro horas do dia” (HD, p. 28); “Sofria de carência afetiva, era desleixada e indisciplinada” (*id.*, *ibid.*).

Ligada à sua classe de origem, letrada, com formação superior à média da época, confessa não saber dialogar com pessoas de nível intelectual e social inferior ao seu. Ela própria se distingue socialmente, distinção que se reflete na própria linguagem a ser utilizada com as funcionárias do hospício, supostamente inferiores: “Sou escritora, minha família é rica e importante – esta mulher não serviria para cozinheira da minha casa. Devo impor-me. Como? Em que língua falar-lhe?” (HD, p. 47). E assim ela segue julgando o mundo e as pessoas com rigor e severas exigências, quando não com desprezo e humilhação. Mas a loucura se torna traço homogeneizador dos indivíduos quando atinge um grau crônico, que a narradora julga “santificação”. Por outro lado, esse estágio, que já foi tido como “degradação última e absoluta inocência” (FOUCAULT, 1993, p. 158), quando visto de fora se mostra desesperador, tanto que a narradora o compara à descrição do inferno de Dante na *Divina Comédia*, e, por isso, ela o teme como um ponto para o qual avança:

Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Mas esta mulher, rasgada, muda, estranha, um dia teria sido beijada. [...] Não aceito nem compreendo a loucura. [...] Estou desesperada. Sempre fico assim quando vou lá. Tenho medo. Não frequento o pátio, e sempre que estou aqui gozo de regalias que as outras nem ao menos conhecem. Mas até quando vai durar isto: Até quando estarei livre do pátio? (HD, p. 226).

Com o passar do tempo e a constatação de suas diferenças em relação às demais internas, ela reconhece se beneficiar de um sistema de privilégios dentro do hospício: “Minha condição no hospital é especialíssima; nenhuma doente goza das regalias que gozo” (HD, p. 256). E assim reafirma sua superioridade sobre as demais, pelos atributos que todos lhe reconheceriam: beleza, sensualidade, ousadia, inteligência, perspicácia, erudição.

A partir de sua autorrepresentação, o leitor pode visualizar a estranha figura de uma mulher louca, bela, sedutora, a tudo percebendo com profundidade e agudeza de espírito. Imagem altamente favorável, exceto pelo fato de constantemente também vislumbrá-la a agredir guardas e colegas, a se despir publicamente ou se dirigir acintosamente às diversas personagens, em um comportamento que contrasta paradoxalmente com o alto conceito que a narradora constrói de si própria. O desejo de

total libertação, mas principalmente de atenção e compreensão, culmina com a tentativa de suicídio. Para a narradora, a morte física bem poderia solucionar definitivamente toda a angústia, já que a morte espiritual, representada pela loucura, parece tê-la tornado ainda mais lúcida, uma lucidez que chega a ultrapassar a compreensão racional:

Avanço, cega e desnecessária – não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu?? Não importa. Quem poderia julgar-me? [...] Obrigada a marchar como os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem [...] passarei, sem conseguir minha identificação. E não serei jamais alguém, freqüentei um tempo errado (*HD*, pp. 241-2).

Dessa forma, sua loucura consiste em estar no mundo e não poder absorvê-lo nem compreendê-lo. A escrita tem papel crucial nessa jornada de autoconhecimento. Ela constitui, assim como a loucura, uma tentativa de superação do vazio interior, da angústia e do desamparo. A experiência do suicídio e o desejo de autodestruição são postergados, uma vez sublimados pela transposição dessas imagens para a experiência literária. A consciência de sua loucura como material e espaço de criação leva a narradora a identificar-se com grandes artistas loucos: Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Dostoievski, e com filósofos como Gide e Nietzsche (*HD*, p. 149). Ademais, a todo momento, ela se reafirma como escritora que precisa cuidar de sua literatura e que conhece a força literária de sua escrita. Formula conceitos sobre estética, moral, ética, e registra suas reflexões acerca da criação e da crítica literária, de obras e autores consagrados. Fatos literários e artísticos da época são invocados com frequência. Figuras que sobressaem na literatura brasileira, como Assis Brasil, Ferreira Gullar, Maria Alice Barroso e outros que participam do movimento literário concretista à época tornam-se personagens de sua narrativa, registrando seu convívio intenso com o mundo literário.

Maura Lopes Cançado se narra na condição de personagem de uma experiência trágica sobre a terra: a de não pertencer a este mundo e a nenhum outro e nisso reconhece a inutilidade de uma fala contínua, esvaziada de sujeito. E se “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: [uma vez que] pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância” (FOUCAULT, 1988, pp. 10-1), também na escrita literária a narradora reafirma a consciência da ineficácia de seu discurso, a impossibilidade de, como insana, fazer com que sua palavra seja recebida e validada diante da autoridade hospitalar. Por

isso, revela: “Mas como chegar a ele, se não me ouve, me encara como psicopata – e pronto?” (HD, p. 99). O que corresponde, simbolicamente, à consciência de que também no sistema literário sua obra não virá a ser aceita, já que socialmente ela também não se afirma como mulher, descasada, no contexto sociocultural da época.

Diante dessa resistência, a escrita é, para ela, o espaço sagrado de que precisa cuidar: “meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com pessoas” (HD, p. 186). O trabalho com a palavra impõe-se como uma exigência interior, de modo que sua maior luta consiste em equilibrar esse movimento ao mesmo tempo de entrega (“Meu conto ‘O Sofredor do Ver’ está me custando. (...). É o conto que mais tem exigido de mim. Considero-o muito cerebral. Talvez seja minha obra prima” – HD, pp. 86-7) e de resistência (“Até quando seria escritora em potencial? Até quando, se não escrevo? Apenas um futuro me acenando brilhante? [...] Por que não me deixaram também escritora? Esta consciência me mata. Não quero nada, não desejo nada” – HD, p. 260).

Ao falar a partir de sua tumultuada experiência do internamento espontâneo em uma casa de reclusão de loucas e transformá-la em matéria literária, a autora traz a voz socialmente rejeitada e apartada da alteridade para o centro de reflexão. Ela faz questão de marcar no discurso seu lugar de fala e sua condição de interna no sistema psiquiátrico, a partir dos quais se supõe que tenha legitimidade para abordar aquela realidade: “Aqui estou de nôvo nesta ‘cidade triste’, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento” (HD, p. 43).

Também afirma seu poder de decidir o destino a dar à sua escrita e o direito a formalizar no texto seus embates mais íntimos, o que é uma estratégia discursiva que busca dar confiabilidade ao discurso da narradora. De sua loucura, contudo, fica a sugestão de uma normalidade hipertrofiada, uma extrema lucidez que lhe permite vislumbrar em sua escrita não apenas um espaço de interação entre interlocutores (BAKHTIN, 1997, *passim*), mas sobretudo a consciência do poder de dar acesso, como uma porta-voz, à experiência daqueles que passaram para uma realidade inacessível ao

indivíduo comum: “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parecem fazê-lo para elas mesmas” (HD, p. 43).

Embora admita sua contumácia em falar de si própria, e sua escrita se volte obsessivamente para o eu, reconhece que sua condição de escritora exige que dê conta, em um âmbito mais amplo, do sofrimento humano situado aquém dos limites dos muros do hospício. E mesmo que se afirme como egocêntrica, megalomaniaca e doente do eu, ela se trai ao verbalizar o desejo de homenagear cada interna com um conto, desde que isso pudesse melhorar um pouco a condição de cada uma, como o fez com Auda, no seu “Introdução a Alda”, o qual despertou a atenção de todos para o drama da colega.

Sua consciência da condição de escritora emerge nessa autodeterminação de escrever por aqueles que não escrevem, falar pelos que não falam, enfim, tentar reconstituir um pouco daquela realidade que, pensa ela, “só o cinema será capaz de mostrar” (HD, p. 275). Ainda que, em muitos momentos, ela se movimente desconfortavelmente entre uma elite letrada – que detém o poder de fala e encarna o discurso ideológico dominante – e a classe marginalizada, acaba se reconhecendo como uma consciência que fala à margem da sociedade, e, dessa perspectiva, ela pode dar voz àqueles que, de outro modo, não teriam como se manifestar.

Mas a consciência da importância de sua voz, embora titubeante ante a incerteza de futuras repercussões de seus registros, não reduz sua escrita ao nível de um documento, que se quer colado à história cotidiana. Não obstante narre no diário, com forte carga literária, sua vivência no mundo do hospício, a personagem se consome em busca de uma maior estetização e ficcionalização de sua realidade por meio da prosa poética dos contos que escreve. Os contos que está produzindo, depois publicados na coletânea intitulada *O sofredor do ver*, retomam cenas, fatos e experiências de seu livro de memórias e os transpõe para um novo gênero, pleno de metáforas, imagens, de conteúdo estético.

O engajamento da escritora apresenta ainda maior vigor quando ela critica os avanços de uma medicina que se preconiza como moderna, mas que, para se sustentar, precisa apoiar-se na prática da violência contra seres humanos indefesos, incapazes, inclusive respaldando-se no poder da força bruta para agir contra os mesmos: “Sempre

aparecem homens, guardas ou doentes, seguram as doentes mais agitadas, torcem-lhe os braços para trás, dão-lhes gravatas, deixando-as roxas, sem respiração. As guardas [...] puxam-lhes os cabelos, ajudando a empurrá-la para o quarto-forte” (HD, p. 67).

À medida que a narradora vai desvelando a realidade do hospício, vem à tona a voz daquela que observa descrente o médico, que lhe aparece como o homem cientificamente fracassado, ainda que esteja buscando colocar em prática os mais recentes avanços da vanguarda médica. Ao falar de um dos médicos do hospício, a narradora registra a descrença no profissional ao definir como desrespeito o sentimento que lhe provocou a aproximação do especialista, que “entrou, [e] se pôs a ouvir interessado. Depois deu uma risada e exclamou: ‘– Esta é PP. Não há dúvida!’. PP quer dizer Personalidade Psicopática. Não entendi a sigla, mas senti naquêle médico, no seu ar irreverente, mesmo deboche, profunda falta de respeito à minha pessoa” (HD, pp. 56-7).

Ela não apenas compreende sua posição de marginalizada nesse contexto, mas lhe importa, sobretudo, desvelar a irracionalidade da estrutura de poder que se desdobra na realidade diária de médicos e guardas que desempenham funções complementares, na punição do louco por seu desequilíbrio psicológico, quando esse deveria ser resguardado e protegido:

Maltratavam as doentes, usavam de palavras irrepetíveis. Uma vez vi uma guarda bater numa doente catatônica. Foi no banheiro, à noite, na hora do banho. A guarda bateu ajudada por uma doente, Euza. Bateu principalmente na cabeça, dando-a de encontro à parede. Nair, Eva e eu vimos horrorizadas. A doente morreu no outro dia. Não sei se no laudo médico constou como causa a agressão. Mas ela morreu no dia seguinte à agressão. Contamos à inspetora, dona Alice Ramos Corrêa (HD, p. 276).

Nesse sentido é que *Hospício é Deus*, ao narrar o desconforto da personagem no mundo trágico da reclusão, discute também a literatura como espaço de viabilização das tensões psicológicas e filosóficas e de repúdio à confiança ilimitada nos recursos do sistema psiquiátrico para o tratamento da loucura.

Além da radiografia do sistema psiquiátrico que é possível se fazer a partir da visão marginalizada da narradora-hospiciada, o diário reconstitui a trajetória de uma carreira de interna psiquiátrica, registrando a dor da solidão, da culpa, da vergonha, do abandono e do medo presente na experiência solitária e singular da loucura. Num movimento emancipatório, a narradora expressa sua rejeição aos rótulos e o temor em se

tornar número de estatísticas, colocando-se como um ser humano integral e sujeito de sua loucura: “Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor. A ficha tem a finalidade de acrescentar mais uma psicopata para a estatística [...] Sou apenas um número a mais na estatística” (*HD*, pp. 57-8). Esse gesto integra a loucura às experiências humanas como um estado que pode afetar a cada pessoa em qualquer situação da vida e ao qual ninguém está imune. E, ainda que a loucura permaneça como motivo de temor e ansiedade e como um fenômeno resistente à compreensão e explicação, ela não pode ser uma perturbação afastada do convívio humano.

Mesmo vivendo suas últimas e mais longas internações em hospitais públicos, e justamente por ter conhecido e vivido também em sanatórios particulares (“freqüentada por pessoas agradáveis, a Casa de Saúde era belíssima, elegante. No grande ‘hall’, jogávamos sinuca, bilhar, ping-pong e cartas. Eu me vestia com muita elegância” – *HD*, p. 151), sua condição privilegiada faz com que experiencie a alteridade da louca manicomizada de modo diverso da maioria dos loucos das camadas populares: “Agora, compreendo que o dinheiro suaviza tudo: até a loucura” (*HD*, p. 154). E ainda que a loucura seja um traço comum às personagens do hospício, as diferenças intelectuais, sociais e econômicas distanciam aqueles seres pretensamente iguais, o que faz com que a obra acabe por possibilitar discutir acerca da legitimidade da voz que fala para representar o sofrimento de uma multidão de indivíduos empilhados nos pátios de hospícios, cuja afinidade é, na maioria das vezes, a mesma origem social.

Contudo, além dessa origem, também os valores de classe, etnia, raça e gênero impregnados nos discursos que configuram a alteridade do indivíduo louco dão a ver a complexidade existente na construção das identidades. Em que pesem essas múltiplas posições identitárias, a realidade do internamento acaba por igualar indivíduos que passam a ter como denominador comum e preponderante a visão pelo mesmo como o outro da razão, aquele a quem o estigma faz com que deixe de ser considerada uma “criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída” (GOFFMAN, 1988, p. 12).

E a narrativa se finda com as páginas do diário sendo amassadas pelas colegas invejosas. A destruição iminente do diário sugere que a dicção da narradora é recusada naquele ambiente já que ela não é capaz de representar com propriedade e legitimidade as suas companheiras, julgando-se “muito mais do que tudo que [a] cerca”, “deveras

mais do que tudo que [lhe] foi dado conhecer – e desprezar” (HD, p. 241). Uma estratégia narrativa que metaforiza a impossibilidade mesma da narradora em falar, ao menos na linguagem centrada, racional, lógica em que o faz, por suas iguais de infortúnio. Sorte melhor que a do diário também não cabe à própria narradora que encerra sua narrativa já fora do hospital, abandonada pelo médico a quem se afeiçoara, sem ter para aonde ir e sem saber o que sobrevirá a ela...

Se, conforme Foucault, a loucura significou, para muitos artistas, o apagamento total do pensamento e discurso (1993, pp. 505-30), para a autora-narradora, o drama psíquico emerge como possibilidade de sua atualização na criação artística. Com essa solução para a autorrepresentação da experiência e da realidade do indivíduo louco, a obra revela um espírito de denúncia e um caráter emancipatório. Produzindo em um universo dramático, a narradora encaminha seus profundos embates com o mundo e com sua subjetividade numa perspectiva diferente de tantas outras, conservadoras, perceptíveis na instituição e na sociedade que emergem do diário. Sua postura em relação à condição de louca denuncia tantas formas de marginalização criadas dentro do próprio hospício, e acaba por propor uma reflexão sobre valores e crenças *excludentes* e estigmatizantes em relação ao indivíduo louco. Esse texto, mergulhado no internamento e na exclusão, propicia o conhecimento mais direto e próximo da realidade do louco, enquanto a aproximação com o eu da escrita promove um contato com sua subjetividade, descortinando o véu da loucura e deixando a claro a humanidade do louco.

Além de peça de inegável qualidade estética, a obra em estudo carrega em si uma elevada carga de subversão porque lida com a desestruturação da estabilidade do universo patriarcal e põe em questão não apenas os pressupostos da lógica racional, mas sobretudo os valores literários canonizados, porquanto a escrita de uma minoria durante muito tempo silenciada traz em si, virtualmente, uma transgressão. E, atualizada na linguagem artística, a expressão do louco reveste-se de um valor político, pois extrapola o espaço da interioridade e atinge o campo da cultura (FRAYZE-PEREIRA, 1985, p. 101).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERRY, Nicole. *O sentimento de identidade*. São Paulo: Escuta, 1992.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965.

_____. *Sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MENDES, Karla Renata. “A literatura intimista e a denúncia em Maura Lopes Cançado”. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/pet/publicacoes.html>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

TELLES, Norma. “Cidade triste”. *Fazendo Gênero 8: Corpo, violência e poder*. Florianópolis, 25-28 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST14/Norma_Telles_14.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2010.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 15 de junho de 2011

CANTOS-POEMAS DE RESISTÊNCIA: A CULTURA NEGRA NAS SALAS DE AULAS BRASILEIRAS

Prof. Dr. Edivaldo Conceição Santos (Pós-Crítica)

“Buscar o sentido e os significados [Do/no texto literário] é buscar o homem, é buscar-se enquanto “eu” e enquanto “o outro” é procurar e é fazer, ou refazer – a própria história” (CINTRÃO, 2003, p.12).

A literatura, oral ou escrita, pode, nos universos de sua abrangência, visibilizar contradições, paradoxos, individualidades, subjetividades, além de outras manifestações de saberes que emergem do ser humano. Por tudo isso, termina sendo também um instrumento didático relevante e, por vezes, libertário. No entanto, são pertinentes as críticas ao ensino dessa disciplina em sala de aula. Uma delas recai sobre as práticas abusivas e tradicionais da visibilidade historiográfica e sociológica por parte de alguns professores em sala de aula; ressalte-se, tanto em universidades quanto em escolas públicas. Espaços que deveriam, em princípios, primar por ideais libertários, mas que também praticam a reprodução dos modelos de ensinos homogêneos, autoritários e inibidores da criatividade humana, conseqüentemente, minimizando os sentidos mais amplos que os textos e os homens, nesse trânsito, se permitem.

Essa prática comum de ensino em sala de aula, além de alijar os saberes individuais de que os alunos são portadores, alija também os das diversidades culturais existentes entre os povos, pois solapa desses últimos as grandezas e riquezas que deles emanam e vivenciam cotidianamente.

São inúmeros os exemplos de perseguição e violência que a história educacional registra para com aqueles que estiveram submetidos a atos dessa natureza. As histórias de vida de alguns professores e alunos que não aceitaram e não aceitam formas violentas de negação de suas identidades, sobretudo quando estruturadas nos currículos, são um fato. Diga-se de passagem, tais currículos apresentam-se como agentes vivos das formas de dominação e visíveis nos estragos que causam a uma parcela considerável da população e dos povos que não são visibilizados como devem em suas histórias e culturas. As provas mais elementares dessa situação-problema que o cotidiano das

instituições escolares nos oferta são as demissões e outras mazelas regimentais que ocorrem no universo escolar, diferentemente, claro, de como Selma Guimarães Fonseca (2008, p.107) compreende a escola e a educação. É dela a seguinte informação: Para nós, a escola tem a responsabilidade não só de ampliar a compreensão do mundo, mas de formar indivíduos aptos a participar e intervir na realidade. Portanto, a educação é vital na busca da felicidade, do bem comum, nas relações humanas, na promoção do humanismo. Educar é um ato de liberação, socialização, formação e transformação dos homens. É um direito do cidadão para o exercício da cidadania.

Nessa relação cultura e reprodução de currículos, lidar, portanto, com a questão da cultura é perigoso. Primeiro, porque no âmbito das relações internacionais entre os povos, ela firma valores que se querem apagados pelos países dominadores; segundo, porque nesse universo, o cidadão pode ser sujeito das suas próprias histórias e não objeto delas; terceiro, porque nesse mundo globalizado, as referências libertárias para os sujeitos podem ser utilizadas como armas de combate a todas as formas de dominação que incomodam o sistema. Enfim, possibilidades amplas de interação, pois lida diretamente com sujeitos e conhecimentos.

Nesse sentido, o saber didático e político do que seja cultura, ideologia e classe é muito importante quando aplicados em sala de aula. Essa tríade de saberes e como ela se constrói nesses espaços através de práticas tradicionais ou pós-modernas de ensino, não só ajudariam os alunos a compreenderem os problemas que os constroem, bem como ajudariam a construir relações mais solidárias de respeito ao outro. No filme, por exemplo, *Entre os Muros da escola*, do diretor Laurent Cantet, os conflitos étnico-culturais em uma sala de aula da periferia de Paris são visíveis em várias cenas que resultam deles.

Todo esse conflito, resultado ainda de heranças colonizadoras fundadas em modelos subalternos, começa por negar o outro e os saberes desse outro. Isso fica claro não só nas relações cotidianas entre dominados e dominadores, bem como no próprio filme em outras cenas típicas de sistemas e de professores que ignoram as diferenças sócio-culturais existentes no seio da sociedade local.

Esse “alijar” o outro do seu modo de ser, esteja ele dentro ou não do seu país, muito embora seja uma prática concreta nos modelos de sociedade em que tais

comportamentos violentos se fundam, é também uma forma de reproduzir relações de dominações culturais. Questões essas já amplamente estudadas por Bourdieu ao analisar as relações de dominações culturais nas escolas francesas e, por outros autores, em outros espaços, a exemplo de Raymond Williams, Edward Said, entre outros.

No caso da Literatura Brasileira produzida por autores negros e não-negros, a cultura de matriz africana e o seu ensino ainda são vistos em algumas escolas como um “fardo” a ser carregado por alguns professores. Tal comportamento é resultado ainda dos muitos anos de silêncios impostos na sociedade brasileira ao povo negro e suas manifestações artísticas e culturais.

Dessas violências cometidas contra esse povo, agrega-se, ainda, no âmbito da formação dos professores, as carências e saberes necessários para lidar com temas dessa natureza em sala de aula. Tema esse tão vivenciado entre os povos formadores da sociedade brasileira, mas, ao mesmo tempo, alguns deles ainda invisibilizados no processo da educação formal.

Em meio a esse cenário controverso e de tensões, tentou-se apagar, dessa cultura, as suas representações mais significativas nesses espaços, ficando evidenciados tão somente os cerceamentos e impossibilidades do homem negro contar as suas histórias, exceto aquelas que as suas memórias e desejos não permitiram ser apagadas.

Contemporaneamente, os esforços para ultrapassar os grandes períodos de silêncio impostos aos autores negros, começam a ruir. Tal prática está evidenciada pelo esforço pessoal e de algumas instituições em trazer nomes importantes de autores negros para a sala de aula das escolas brasileiras. Esse movimento, diria, ainda conflituoso, desconstrói o que houvera antes sido deliberado pela classe dominante. Nesse sentido, apoiada pelas escolas, através da utilização de livros didáticos discriminadores, racistas e equivocados, bem como pelos currículos escolares de base eurocêntrica, cristã, hétero e branco, em cujas premissas e textos assentam-se as exclusões. Claro, além das subjetividades que norteiam as compreensões humanas. Mesmo porque, os alunos são diferentes uns dos outros, idem, portanto, para as suas histórias, só que as escolas fingem que não veem isso.

É de DAYRELL a seguinte reflexão:

Os alunos chegam à escola marcados pela diversidade, reflexo dos desenvolvimentos cognitivo, afetivo social, evidentemente desiguais, em virtude da quantidade e qualidade de suas experiências e relações sociais, prévias paralelas à escola. O tratamento uniforme dado pela escola só vem consagrar a desigualdade e as injustiças das origens sociais dos alunos. (p.140)

No bojo das lutas dos negros contra as invisibilidades e a favor da afirmação de sua cultura, valores, identidade, cidadania, etc., antes, portanto, da existência de Lei da 11645/08, cujo teor determina o ensino obrigatório da História e da Cultura Afro-brasileira e Africana e Indígena em sala de aula da nação brasileira, os negros já praticavam sua cultura nos terreiros de candomblés, à revelia, portanto, das instituições que os mantinham de fora do processo legal e civilizatório da nação brasileira.

É bom ressaltar que a Lei referida no parágrafo anterior é louvável, mas ela vem para a cena brasileira em decorrência das lutas constantes dos negros do Brasil para tornarem-se cidadãos com direitos e deveres de um brasileiro comum, mas que conhecem as tramas das relações de poderes. Evidentemente que essas reivindicações, *a posteriori*, fundam-se nos exemplos dados por outros movimentos artísticos e sociais que aconteceram dentro e fora do país.

No caso brasileiro, a referência maior dessa luta é dada pelo herói negro Zumbi dos Palmares no século XVI, Revolta dos Búzios (XVIII), Rebelião dos Alfaiates na Bahia (XVIII), Rebelião Malê também na Bahia (XIX), além de tantas outras referenciadas pelo historiador João José Reis no livro “Rebeliões Escravas no Brasil; A História do Levante dos Malês em 1835 em que destaca o papel revolucionário dos escravos brasileiros em luta pela liberdade. Registre-se, ainda, o papel da Imprensa Negra Brasileira (XX), o papel exemplar de Abdias do Nascimento fundador do TEN – Teatro Experimental do Negro (XX), as atuações do Movimento Negro Unificado Brasileiro (XX) além de movimentos culturais de resgate, atuação política e afirmação de expressões culturais que se queriam apagadas na sociedade brasileira. Uma luta, portanto, contrária às práticas racistas ainda presentes nesta mesma sociedade.

Além disso, os exemplos dados pelos grupos culturais como Ilê Ayê, Muzenza, Oludum, Araqueto, na Bahia, bem como outros exemplos oriundos de outros estados

brasileiros são importantes por manterem acesa a chama das igualdades nas diversidades dos povos. Povos esses, subalternizados pelas culturas hegemônicas.

Para além desses movimentos artísticos e culturais nascidos em terras brasileiras, outros gestados fora dos limites desse país reforçam a luta dos negros para afirmação da sua cultura. Um exemplo típico vem da luta dos negros pela independência do Haiti (XIX) sob o jugo do colonizador americano; do movimento artístico denominado New Negro ou “Negro Renaissance” nos Estados Unidos, surgido no Harlem (XX) e gestado nos exemplos da luta de libertação do povo escocês, à época colonizado pela Inglaterra, (século XX), além de outros movimentos como o Black Power norte-americano, O “Negrismo” cubano; o Indigenismo no Haiti; o movimento da Negritude na Europa da década de trinta do século XX. Este último, ressaltou-se, liderado por homens como Senghor, Damas, Aimé Césaire, bem como em outras negritudes espalhadas no mundo, nos exemplos antes dados pelo pensador negro W.E. Dubois no século XX nos Estados Unidos, além de outros escritores como Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright.

Toda essa movimentação de fluxo e refluxo de idéias passadas e presentes alimentará e servirá para fortalecimento de outras formas de expressões artísticas como a literatura pós-colonial, resultado das vozes de autores negros e de autores brancos que em suas humanidades fazem-se presentes no cenário literário e artístico contemporâneo, tanto dentro quanto fora da África.

Tais textos, é bom que se diga, refletem, remetem, espelham, transgridem e denunciam as violências cometidas sobre o continente africano muito antes do século XVI e, até hoje, alimentadas pela cultura negativa do espetáculo midiático em que o capital dos ricos determina o que o povo pode e não pode ver.

Enfim, toda essa história das lutas e saberes dos negros e de brancos que já deveriam ter estado em sala de aula e que deveriam ser parte integrante do capital acumulado da formação dos professores para atuarem junto aos alunos e, em função de um ensino de qualidade, respeito ao outro, ainda não estão, apesar dos PNCs trazerem as seguintes orientações estéticas, políticas e étnicas:

Como expressão de identidade nacional, a estética da sensibilidade facilitará o reconhecimento e valorização da diversidade cultural brasileira e das formas de

perceber e expressar a realidade própria dos gêneros, das etnias e das muitas regiões e grupos sociais do País. (BRASIL, 1999, p.76).

No bojo dessas orientações, bem como os exemplos que vêm das vozes dos negros e de autores brancos que os tematizam em seus cantos-poemas, são extremamente importantes, pois não só reivindicam uma sociedade mais justa, mais digna, mais solidária, mas também porque denunciam as condições brutais em que os negros foram obrigados a deixarem seus países de origem por mares e travessias que se confundiram com suas lágrimas, além de estar coladas com os modos de vida do ser-negro.

Nesse sentido, portanto, sons e letras de canções-poemas, velhas e atuais veiculam informações que remetem relações de pertencimento da cultura local e, quiçá, universal. Tal recurso didático-libertário, em sala de aula, só redimensionaria o que, de certa forma, os negros já vivenciam em suas práticas culturais, ou seja: o espetáculo da vida. É de Ferreira (p.10. 2001) a seguinte afirmação:

Muitas vezes é mais eficaz perpetuar um pensamento transmitido verbalmente pelo canto que pela escrita no papel (...). A Música, o som ordenado, assim como é uma linguagem universal também é uma linguagem por meio da qual uma idéia é mais bem difundida ao longo dos tempos: mesmo sem escrever quaisquer sinais gráficos que representasse os sons que cantavam.

Com base nesses saberes, é que os PCNs atribuem, ainda, à escola um papel fundamental quando sobre ela se pronuncia:

A escola deve assumir a valorização da cultura de seu próprio grupo e, ao mesmo tempo, buscar ultrapassar seus limites, propiciando a crianças pertencentes aos diferentes grupos sociais o acesso ao saber, tanto no que diz respeito aos conhecimentos socialmente relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional, como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade. Para tanto, é preciso que a escola esteja enraizada na comunidade (PCNs- Fundação social da Escola - Ensino Médio).

Todo esse potencial da escola e textos circulando dentro desse espaço devem estar a serviço dos povos em suas desigualdades culturais, além de ter no professor o agente capaz de fazer a vida acontecer.

Ressalte-se ainda que, um ensino dessa natureza, produziria outras formas de construções culturais e relacionamentos, aqui pensados como especiais, sobretudo quando politizados com o fim de praticar outros comportamentos que se fundem nas convivências das cores, das raças, das questões de gênero e de fronteiras como possibilidade da construção de um mundo melhor. Além disso, essas canções podem ser contra as lógicas destrutivas que presidem o mundo contemporâneo, pelas críticas corrosivas que os autores engendram contra as engrenagens que estão a serviço do capital.

Ao produzirem e cantarem suas canções, os negros, simultaneamente, as revestem designos lingüísticos importantes para corroborarem para não deixar a língua de suas origens morrerem. Essa forma de legitimação, além das que são mostradas através dos ritos dos terreiros de candomblé, encontram-se em muitos compositores brasileiros, dentre eles Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros. Mesmo porque, a força cósmica, de que a música e a língua são portadoras em diversas manifestações culturais, está preservada através de muitas gerações pelo povo-de-santo pobre da Bahia que sempre primou pelo desvelo e cuidados conscientes ou inconscientes, mas que foram e são fundamentais para a preservação do patrimônio lingüístico-cultural-identitário dos negros na Bahia e, a escola, espera-se, deve dar continuidade a esse trabalho poético.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília: Ministério da educação, 1999.

CINTRÃO, Sylvia H. O Contágio-Social da Literatura . IN: *Água Viva: Revista de Estudos Literários*. Nº 2 . Brasília: Jan/Jun 2003. p.11-18.

CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2004 (Coleção Primeiros Passos;13).

CHIAVENATO, Júlio José. *O Negro no Brasil: Da Senzala à Abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.

CUNHA Jr. Henrique. As Estratégias de Combate ao Racismo. Movimentos Negros na Escola, na Universidade e no Pensamento Brasileiro. In MUNANGA, Kabengelê (org.). *Estratégias e Políticas de Combate a Discriminação Racial*. São Paulo: Edusp, p.147-156. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

DAYRELL, Juarez Tarcisio. A Escola como Espaço Sócio-Cultural. IN Juarez Dayrell (org) *Múltiplos Olhares sobre Educação e Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p.136-161.

FERREIRA, Martins. *Como Usar a Música na Sala de Aula*. 5ª Ed. São Paulo: Loyola, 2002.

FREIRE, Paulo. *A importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam*. 44ª Ed. São Paulo: Cortez, 2003.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil; A História do Levante dos Malês em 1935*. São Paulo: Companhia das Letras.

TORRES SANTOMÉ, Jurjo. As culturas Negadas e Silenciadas no Currículo: IN: *Alienígenas na sala de aula: Uma Introdução aos Estudos Culturais em Educação*. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) 6ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p.159-177. (Coleção Estudos Culturais em Educação).

ZILBERMAN, Regina. A teoria da Literatura e a Leitura na Escola. IN: *A leitura e o ensino da Literatura*. São Paulo: Contexto, 1988. p.121 a 137.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 02 de junho de 2011

UMA ESCRITA DAS MEMÓRIAS DO CÁRCERE: DEVIR COM A HISTÓRIA, DEVIR COM KAFKA

Jairo de Oliveira Ramos

RESUMO: Trata-se, primeiramente, de estabelecer uma interpretação enviesando uma potência teórica das *Memórias do cárcere*, procurando pensar uma possível construção conceitual dessa obra para possibilitar, além de uma crítica da linguagem, devires que circulam pelo grafismo magro, pelas “pontes” e “abismos” que se ramificam na malha narrativa. Por isso, o enlace entre ficção e história sem os seus aprisionamentos discursivos e disciplinares, mas “umbilicados”, possibilitam experimentar, nas *Memórias do cárcere*, um labirinto ficcional, uma polissemia intertextual, arruinando tudo que é sólido e rijo. Posteriormente, pensar a ficção kafkiana enquanto ferramenta interpretativa para descentrar o texto de Graciliano na medida em que desenhe outra cartografia cultural nas linhas das *Memórias do cárcere*.

PALAVRAS-CHAVE: memória, devir, história, ficção, prisão.

ABSTRACT: We, firstly, establish an interpretation through a theoretical bias of the power in *Memórias do Cárcere*, seeking a possible conceptual construction to enable, beyond a criticism of language, potentializing possibilities of becoming moving by graphics meager, by "bridges" and "depths" branches in hosiery narrative. Therefore, the bond between fiction and history without their inprisonment in discursive and disciplinary proceedings, but "tied up", allow experimentation in *Memórias do Cárcere* a labyrinthic fiction, a polysemy intertextual thus ruining everything that is solid and tough. Subsequently, thinking fiction “kafkaesque” as a tool for decentering interpretative text by Graciliano in so far as to draw other cartograph in the lines of “*Memórias do Cárcere*”.

KEY WORDS: memory, devir, history, fiction, prison.

Uma poética nas dobras das *Memórias do Cárcere*

Considerar a palavra poética como agenciamento da *dobra*¹, ativa uma percepção de que o pensamento contemporâneo e a arte ficcional não traduzem um retorno à essência, mas mobilizam uma poética do labirinto, uma dinâmica intertextual. Desse modo, *Kafka* ajuda-nos a pensar as *Memórias do Cárcere*² na condição do descentramento caracterizador de uma diferença. Pois, não existe texto em si mesmo, mas entrecruzamentos de fios que se ramificam em outros, chegando a intensificar os

¹ Ver Gilles Deleuze, no livro, *A dobra: Leibniz e o barroco*.

² RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* [supervisão e posfácio pelo professor Wander Melo Miranda]. 44ªed. Rio de Janeiro: Record,2008. Todo esse trabalho com suas citações, comparações e análises partem desta versão publicada.

sentidos e o tempo de tal modo que ele se contorce e espalha-se deixando vozes, risos e construindo leitores que se embarçam nestes fios. Por isso, a intensificação da ficção *kafkiana* nas *Memórias do Cárcere* passa por um *Coup de Dés* de Mallarmé³; passa por uma *Alice no País dos espelhos* de Lewis Carrol; percorre *corredores e galerias* de Franz Kafka⁴; enfim, o acesso do (devir) *poeta* na malha narrativa intensifica o real, saqueia e conjura os arquivos, re-vifica a memória transformando-a em poema, ilumina trilhas nunca percorridas pelos “panoramas” e “dimensões regulares”. Torce o tempo de tal modo, que sua linha reta passa a ser fraturada pela *diferença*. Cria-se um mapa *kafkiano* nas *Memórias do cárcere*:

Eu ainda uso os desenhos do antigo comandante. Aqui estão eles - puxou algumas folhas da carteira de couro-, mas infelizmente não posso os pôr na sua mão, é a coisa mais preciosa que eu tenho. Sente-se, eu os mostro ao senhor desta distância, assim poderá ver tudo bem. Mostrou a primeira folha. O explorador gostaria de dizer algo aprovador, mas enxergava apenas linhas labirínticas, que se cruzavam umas com as outras de múltiplas maneiras e cobriam o papel tão densamente que só com esforço se distinguiam os espaços em branco entre elas. – Leia -disse o oficial. -Não consigo - disse o explorador. - Mas está nítido - disse o oficial. - Muito engenhoso - disse evasivamente o explorador. – Mas não consigo decifrar nada. – Sim - disse o oficial rindo e guardando a carteira. - Não é caligrafia para escolares. (KAFKA, 1996, p.19-20)

Um mapa em Kafka é como uma esponja. Possui múltiplas fissuras, entradas e saídas que descentram uma a outra, ao contrário do decalque, que realiza o eterno retorno do mesmo. “Um mapa é uma questão de ‘linhas labirínticas’ que inverte a cena comum, enquanto que o *decalque* remete sempre a uma presumida ‘competência’” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.22)⁵. Por isso, o que Kafka realiza nas *Memórias do cárcere* é instaurar uma máquina literária que a qualquer momento pode se desmanchar, porém é uma máquina literária cartográfica das multiplicidades sem entrada privilegiada, numa agilidade impressionante. Combinando, parando, correndo. Por isso, que estas linhas do mapa se cruzam “umas com as outras de múltiplas maneiras e cobriam o papel tão densamente que só com esforço se distinguiam os

³ MALLARMÉ, Stéphane. Mallarmé. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

⁴ Ler O processo de Franz Kafka.

⁵ Ver Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto Rizoma.

espaços em branco entre elas”⁶. Assim, esse mapa *Na colônia penal* possibilita pensar quaisquer *linhas tortas*⁷ nas *Memórias do cárcere*, numa linha de fuga molecular da palavra, que encontra e agita os centros de poder espalhados nos fatores sociais, desmontando o mito informativo para problematizar os imperativos da linguagem, o exercício do poder e suas correias de ordenação que podem ser literários ou jurídicos. Nesse sentido, trata-se de percorrer as *Memórias do cárcere* enquanto labirinto “muito engenhoso”⁸ de intensidades, enquanto

traço intensivo, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens se destaca e a hegemonia do significativo é recolocada em questão. Semióticas gestuais, mímicas, lúdicas, retomam sua liberdade e se liberam do ‘decalque’, quer dizer, da competência dominante da língua do mestre - um acontecimento microscópico estremece o equilíbrio do poder local (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.24-25).

Multiplicar os gestos, os rostos, descentrar os homens, desterritorializar sons mesmo sob o risco e a força da reterritorialização dos órgãos de linguagem carcerários ou dos guardas que treliçam seus cassetetes entre os ferros da grade. Assim, não fazemos do pensamento literário uma potencia dos verbos *revelar* ou *descobrir* nesse deslizamento entre Kafka e *as Memórias do cárcere*, pois estes verbos não se adequam a uma máquina *kafkiana* de proliferação de sentidos. Até porque, não há nada a *revelar* ou *profundidade* a ser alcançada - *Platão não entra nesse jogo* - mas uma relação entre superfície e profundidade no nível em que Nietzsche pensa com *Zaratustra*⁹: não se idealiza a profundidade, até porque, esta é apenas um embotamento da linguagem. Uma ruga de superfície, um ir e vir de palavras que podem dobrar-se.

Devir na construção da memória

Nos versos de Primo Levy em *Se isto é um homem*¹⁰, a memória, a realização do real com a ficção atinge a dimensão de documento de barbárie. Para Levy, isto se deve à indignidade em se dizer “*é um homem*” após o enraizamento do *Eros* nazi-fascista na subjetividade humana e suas máquinas de tortura proliferadas não somente nas

6 Na colônia penal, p.20.

7 RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

⁸ Idem, p.20

⁹ Cf. Friedrich Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

¹⁰ LEVY, Primo. *Se isto é um homem*. Trad. Simonetta Cabrita Neto. Lisboa: Estórias Editorial Teorema, S/D.

cercanias da Europa durante as duas guerras mundiais, como também na malha cotidiana do ocidente. Por isso, numa crítica contundente à perseguição e autoritarismo aos judeus pelo reich nazista, Walter Benjamim, no ensaio *Sobre o conceito de história*¹¹, pontua que o trabalho crítico parte do pressuposto de um horror característico com a cultura, até porque ela é marcada pelo aviltamento dos corpos que há muito tracejam e/ou é relegada a ruminação nas páginas e monumentos históricos de uma história triunfante, quiçá de vencedores. Nesse aspecto, Benjamin pontua que

Nunca um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.(BENJAMIM,1994,p.225)

O que se pretende situar em Walter Benjamim e Primo Levy com relação às *Memórias do Cárcere*? Perceber que a criação literária e a criação histórica não podem passar desatentas pela crítica da linguagem sem flagrar a violência das metáforas na sua relação com o que se acredita que é real. Nesse sentido, a literatura e a história não podem estar “desertas” a estas premissas. Por isso, para não caírem nesses desertos, faz-se fundamental movimentar o enlace entre ficção, memória, pensamento, teoria da história e da literatura, conjugando uma crítica aos Auschwitzs onde quer que eles rebentem, abrindo mão da experiência individual para dizer de um rebento de multiplicidades.

Flagrar esta violência nas *Memórias do cárcere* privilegia-se pensar esta obra numa relação inteiramente diferente que a dos filósofos da história. Ou seja, está muito mais próximo da descontinuidade nietzscheana¹² no processo criador das *Memórias do cárcere* do que a linha pré-socrática de Parmênides e o hegelianismo que venha a entranhar-se na escrita da história. Ao mesmo tempo, pensar as *Memórias do cárcere* um labirinto ficcional arruinando tudo que é sólido e rijo estando mais conciliado com *Alice no país dos espelhos*, de Lewis Carrol¹³, com o *Coup de dés* de Mallarmé¹⁴ e os

¹¹ BENJAMIM, Walter. *Sobre o conceito de história* in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹² Ver o ensaio de Michel Foucault *Nietzsche, a genealogia e a história* no livro *Microfísica do poder*.

¹³ CARROL, Lewis. *Alice no país dos espelhos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

corredores e portas contíguas de Kafka¹⁵ do que a *profundidade do pensamento platônico*¹⁶. Nesse efeito, maquirar as *Memórias do cárcere* com a história diz da possibilidade de um escritor tornar-se passagem com outras passagens. Experimentar nas *Memórias do cárcere* a história e a literatura enquanto peregrinos numa sala de espelhos, mesmo sabendo do ceticismo dos *Heresiarcas de Tlön* flagrados em seus esconderijos nas *Ficções* de Jorge Luís Borges¹⁷.

O que no faz pensar nas *Memórias do cárcere* enquanto rebento de multiplicidades conjugando história e literatura? Trata-se, primeiramente, de perceber, com Gilles Deleuze, que “escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida, quer dizer, é um processo, passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p.11.)¹⁸. Assim, um “terreno comum” que faça passar os circuitos entre a série histórica e a série literária é o acionamento do *devir* em suas construções¹⁹. Por isso, o ato de *escrever* é um *tornar-se e sempre a fazer-se* como condição de força da escrita, inclusive como expresso nas primeiras páginas das *Memórias do cárcere*: “Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze (...) Fisicamente estamos em repouso. Engano. O pensamento foge da folha meio rabiscada”.²⁰

Nesta linha de pensamento, Jacques Derrida²¹ pontua que para ter um entendimento da “identidade” de quem escreve é preciso, antes de tudo, que se compreenda o modo como o escritor espaceja pela folha em branco a linguagem. Ao espalhar as palavras ele cria outra dimensão da compreensão do tempo e do espaço que

¹⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹⁵ KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. **Modesto Carone**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

¹⁶ Ver Platão na coleção *Os pensadores*.

¹⁷ Jorge Luís Borges. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1972. Trata-se, no empenho crítico a que se propõe este trabalho de dissertação e sua relação com Kafka de afirmar as *Memórias do cárcere* num aprendizado por vezes inspirados em contos como Tlön, Uqbar, Orbis Tertius e As ruínas circulares. Este mesmo pensamento vale para os platônicos e os heresiarcas da crítica literária com seus quartéis ideológicos que estão sempre à espreita com a *usina* da multiplicação de sentidos, do trânsito literário e os devires da escrita que proporciona uma instabilidade entre os conceitos e valores impostos aos homens.

¹⁸ Ver Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica*.

¹⁹ Mais adiante, neste capítulo, trabalharemos a relação desta série histórica e literária com o devir.

²⁰ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 44ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.12-13.

²¹ Ver *Da Gramatologia* de Jacques Derrida.

nos é legado como texto. Nesse aspecto, esse capítulo não vem dialogando com o sujeito da fala que é responsável pelas *Memórias do cárcere*, mas sim com as palavras escritas no devir espacejado na escrita. Nessa perspectiva, penso que este devir pode estar apresentado nas *Memórias do cárcere* quando o narrador pontua que:

Desgosta-me usar a primeira pessoa (...), além disso, não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueiar-me-ei para cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se”.(RAMOS,2008,p.15-16).

Aliado a este esgueiramento nos “cantos obscuros” da palavra, Michel Foucault, em *A prosa do mundo*, salienta que a relação entre palavra e coisa, ao contrário do que se pensava no renascimento em sua *Convenientia* em que “a palavra embotava, nomeava a coisa, designando a semelhança e aquilo que realmente o signo significava, e, por conseguinte, em dispor o mundo como um encadeamento de analogias e representação, a linguagem como escrita material das coisas” (FOUCAULT,1990, p.63) passa, agora, a interrogar pela análise do sentido e da significação. Nesse modo, operando um conceito de linguagem enquanto arte de “fazer signo”, Michel Foucault²², ao se apropriar da leitura de *D.Quixote*, percebe a literatura como espaço do pensamento crítico da linguagem e do descentramento da palavra pontuando especificamente:

As semelhanças por signos romperam sua antiga aliança, as similitudes decepcionam, condizem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica; não são mais o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira.(FOUCAULT,1990,p.64)

Neste aspecto, dialogando com esta perspectiva entre *palavra e coisa*, a narrativa das *Memórias do cárcere* acentua o seguinte em seu processo de produção:

Muitos desses antigos companheiros distanciaram-se, apagaram-se. Outros permaneceram junto a mim, ou vão reaparecendo ao cabo de longa ausência, alteram-se, completam-se, avivam recordações meio confusas- e não vejo inconveniência em mostrá-los”(RAMOS,2008,p.13).

Ora, se Michel Foucault expressa que “as similitudes decepcionam” e o narrador das *Memórias do cárcere* afirma a escrita como solo de operações que “alteram-se,

²² FOUCAULT, Michel. *A prosa do mundo*. In: *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.Salma Tannus Muchail. 5. ed.São Paulo: Martins Fontes,1990.

complementam-se” ou de “reaparecimentos” significa que a composição das Memórias do cárcere pode ser afirmada em dobraduras, em rostos desenhados na “areia da praia”²³, seguindo a intensidade da escrita imantada pelo devir da lembrança e do esquecimento com estes “rostos” se desmanchando no ar pelo vapor das forças dos regimes de sujeição ou mesmo se ligando a devires que intensificam a memória por proliferação de sensibilidades inauditas ao império da razão. Nesse sentido, retomando Michel Foucault em *As palavras e as coisas* pensar o processo de criação das Memórias do cárcere pode significar um

longo grafismo magro como uma letra que acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas, é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas (FOUCAULT, 1990, p.60).

Além de *Memórias do cárcere* dialogar com a crítica da linguagem elaborada por Foucault em seu jogo de des-aparecer das palavras com o avivamento de “recordações confusas” diz também de um processo afirmativo da linguagem atravessada por intermitências, por relações de força. Nesse aspecto, entendendo melhor essa visão crítica com a linguagem, podemos considerar o ensaio *A filosofia na época trágica dos gregos*²⁴, de Friedrich Nietzsche. Para o filósofo, o “princípio da razão” estaciona-se numa *continuidade* entre a linguagem e as coisas, num pacto pacífico e incondicional entre elas, proporcionando ao pensamento a condição de que a linguagem seria a expressão adequada e específica de todas as realidades. Essa premissa encontra-se no seio do pensamento *pré-socrático* de Parmênides. Este, segundo o filósofo alemão, funda “o domínio lógico gramatical como lugar por excelência do pensamento, sendo que é na linguagem que ele encontra a segurança, a estabilidade capaz de demonstrar sua crença no ser. O mundo das intermitências, como devir, é o lugar do erro; somente o pensamento pode demonstrar o que é” (MOSE, 2005, p.147)²⁵. Por isso, Nietzsche se

²³ ONFRAY, Michel. *Além do rosto de areia. In: A política do rebelde: um tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. “Os rostos de areia” é uma premissa em que o filósofo Michel Onfray fundamenta uma crítica ao alicerce da filosofia, seja pela metafísica platônica, seja por um cristianismo embrutecedor, seja pelos auspícios do logos.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na época trágica dos gregos. in: Coleção Os pensadores: Pré-Socráticos*. Trad. Carlos A.R. de Moura. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 1999. p.127-138.

²⁵ MOSE, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. “Não acrediteis nestes olhos estúpidos”, diz ele (Parmênides), “não acrediteis no ouvido barulhento ou na língua, mas examinai tudo com a força do pensamento”. Esta supervalorização do

refere à entrada de Parmênides no pensamento grego como sendo o “não-grego como nenhum outro nos dois séculos da época trágica” (NIETZSCHE, 1999, p.127).

Nessa relação de pensamento, o trabalho da crítica da linguagem perpassa a afirmação de que nomear é, antes de tudo, “impor identidade ao múltiplo, ao móvel, é forjar uma unidade que a pluralidade das coisas não apresenta” (MOSE, 2005, p.148). Portanto, proporcionar o movimento às palavras parte da desautorização de todo e qualquer imperativo da verdade como signo fundador.²⁶

Nessa linha de pensamento, pensemos: “a literatura não reflete a realidade, ela inventa”. O que não significa que ela nega o real, ao contrário, ela aumenta as possibilidades de se imaginar/experimentar/tensionar/fraturar este real, como diz o *Cronópio* Júlio Cortázar²⁷. Por isso, essa invenção do real significa o valor crítico na malha narrativa, por estremecer a calma da linguagem de Parmênides e o profundo de Platão para pôr no palco a violência das metáforas, como quer Nietzsche. Desnatura a cultura, como quer Silviano Santiago. Fissura “a opressão da gramática, da sintaxe e da lei”²⁸, como quer o narrador de *Memórias do cárcere*.

Pensando uma passagem de *Memórias do cárcere*:

Confundia o real e o imaginário, os olhos protegidos pela aba do chapéu. Despertava, fumava, distinguia o estafermo e o fuzil, imaginava, olhando-os de perto, vendo a carranca e o brilho do metal, que haviam sido ali postos para amedrontar-me. Recurso infantil: conjecturei crianças barbadas, ingênuas e maliciosas. O pobre homem devia estar cansado. Seria o mesmo do começo ou teria vindo outro durante os cochilos? havia-me escapado a substituição. Também me escapavam próximos rumores possíveis: gemidos do vento nas árvores do pátio, a marcha lenta da ronda. Realmente não me lembro de árvores nem da ronda (RAMOS, 2008,p.69).

Confundir o real e o imaginário; “conjecturar crianças barbadas; ser o mesmo do começo ou teria vindo outro durante os cochilos”; “realmente não me lembro nem da

pensamento, e conseqüentemente rejeição dos sentidos, vai ser responsável pela dissociação brutal entre os sentidos e a capacidade de produzir abstrações. Parmênides encorajou segundo Nietzsche, a “cisão inteiramente errônea entre espírito e corpo que, sobretudo desde Platão, pesa como uma maldição sobre a filosofia. O que a filosofia termina por fazer é construir um universo de conceitos, de abstrações, de proibições, irracional, com os instintos, com as paixões, com o corpo” (MOSE,2005,p.146-154).

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

²⁷ CORTÁZAR, Júlio. *Para uma poética*. __in: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva,2006.(Debates;104/ dirigida por J.Guinsburg). p. 85-101.

²⁸ *Memórias do cárcere*,p.12.

árvore nem da ronda” apontam premissas fundamentais do exercício de compreensão das *Memórias do cárcere*. Em outras palavras, não somente o narrador desconfia do próprio escrito e do senso da realidade, mas a presença do leitor que, ao invés de uma certeza, defronta-se com interrogações na tentativa de ampliar a sua percepção crítica sobre algum horizonte. Por isso, retomando Walter Benjamin²⁹, “pensar historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224). Nesse entendimento, o que seria esse “momento de perigo” nas *Memórias do cárcere*? Para isso, pensemos numa passagem em que é possível discutir essa interrogação:

Ainda quase a dormir, vi-me arrastado pela multidão que fervilhava com rumor, dobrando cobertas, enrolando esteiras. Andei à toa, maquinal, ignorando o motivo da agitação: acordei, a memória funcionou, o grito adquiriu sentido (RAMOS,2008,p.428).

Penso que o grito “parte de um perigo”, o perigo de flutuar num sono pétreo, em que “gritos da multidão” não possam fissurar o tampo das “cobertas” que insistem em aumentar suas dobras para emperrar o “maquinal” da memória. Para não deixar a diferença vir á tona e os discursos dos “guardas e dos milicos” continuarem a preponderar em seus monumentos e aparelhos penais³⁰. Com efeito, o fervilhar aquece a potência rebelde da memória, em que a diferença escorre pelas frestas e derrete o gelo das placas da memória, mesmo que para isso tenha que “gritar” para rachá-lo e fazer proliferar essa multidão encarcerada em suas pulsões coletivas. Assim, perceber esse “momento de perigo” nas *Memórias do cárcere* significa que a usina da memória não se detém a métodos apriorísticos de investigação na dependência da experiência vivida que visem a satisfazer expectativas previsíveis de configuração textual por um manto da razão, em detrimento do sensitivo e do instinto. “Nesse aspecto, “o grito”, “o maquinal”, em meio à “dobradura das cobertas”, faz deslocar nosso olhar de toupeira com a memória sobre os grandes monumentos culturais para movimentar nossa atenção naquilo que se ergue a partir do precário e de onde nem se imaginava existir resistência

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In ___ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p.71.

às formas de poder que também deixaram de ser territorializadas para infiltrar-se nas malhas do cotidiano e nas formas subjetivas.

Nesse propósito, a ação de recordar, nessa narrativa, é uma atividade de “esgueirar-se pelos cantos”, “colocar-se à margem do texto”, ser escrito por ele, ser tomado pela palavra para que a linguagem em sua relação sensitiva com a memória possa realizar uma atividade efetiva de socialização com as minorias³¹ vilipendiadas nos cárceres, sendo pelo “fervilhar” e não pelo “gelo” estes encontros. Enfim, este “fervilhar”, este interstício diz de uma tessitura de vozes; do reencontro com o outro(s); do confronto com o presente da escrita e do agora por vir; sem eternizar a memória ou monumentalizá-la, como bem pondera Jacques Le Goff³².

Liberar o passado do esquecimento não é repiti-lo, tampouco torná-lo um objeto frio de racionalização, imune ao afeto de quem lembra e de quem lê a lembrança - daí a crítica radical do Jacques Le Goff, quando acentua que a monumentalização da memória decorre de um tipo de história “como ela foi” negligenciando a capacidade de a cultura ressignificar esta memória em seu favor na contemporaneidade, e, por conseguinte, trazer a leveza ao invés do pesado fardo da tradição - por isso, a impossibilidade de um distanciamento rigoroso do narrador de *Memórias do Cárcere* e os entrecortes da tessitura narrativa “sulcos negros”, “nevoeiro mental”, “espessa névoa”³³ implica apontar um falso problema a separação entre sujeito de enunciado e sujeito de enunciação, como quer a crítica mais apressada. Em muitas situações, a distinção retórica entre sujeito de enunciado e sujeito de enunciação torna-se imprudente mantê-la. Nesse sentido, podemos pensar uma passagem da narrativa no sótão do navio *Manaus*:

Agora me ligava a feitos mais ou menos ignorados, esquecera casos a que dera muita importância. Não os esquecia realmente: jogava em um desvão, onde se empoeiravam, cobriam de teias de aranha; ressurgiam, sobrepunham-se ou subpunham-se aos outros, afinal se nivelavam, misturavam todos e já não era possível saber o que estava dentro ou fora de mim. (RAMOS, 2008, p.43)

No antes que vem à tona no presente da escrita como um *agora* retroativo - “agora me ligava” - “afirma tanto a dualidade inerente ao registro temporal quanto a da voz

³² LE GOFF, Jacques. *Memória* __In: *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994, p. 423-483.

³³ *Memórias do cárcere*, p.104.

narrativa que, em razão da referida postura do narrador ante o narrado, entrelaça o escritor Graciliano Ramos personagem dos feitos vivenciados ao Graciliano Ramos encarregado de narrá-los. A distinção entre passado e presente, interno e externo, que remete à relação entre modelo empírico e sua encenação autobiográfica não se colocam em termos rígidos excludentes” (MIRANDA, 2008, p.687). Assim, nos embaraçamentos desse novelo, no ato de jogar em “um desvão onde se empoeiravam” com “teias de aranha”, trata-se de considerar³⁴.

a escrita memorialista do escritor, a perspectiva do cárcere mobiliza a retrospectiva de segmentos pretéritos anteriores ao período de encarceramento que, ao serem presentificados, provocam inter-relações possibilitando ao tecido narrativo uma complexidade e uma ressonância temporal mais ampla do que se poderia presumir (MIRANDA, 2008, p.688).

Nessa “ressonância temporal”, que pode alcançar uma paisagem mais extensas, faz-se pertinente retomar Walter Benjamin. Para ele existe algo próprio da modernidade capitalista em seu sentido singular. Ela teria afetado as subjetividades a ponto de as deixarem quase afônicas; nela, possivelmente, só o ato de uma emergência messiânica poderia “brechar” o pensamento utópico de uma restauração do tempo-histórico pela memória que iria fissurar a casca encastelada dos fatos. Com isso, essa redenção messiânica não seria o Messias, no seu sentido corriqueiro, o “porta voz” das gerações que leva o rebanho adiante com a “boa nova”; trata-se, segundo Benjamin, “de um toque por um sopro de ar que foi respirado antes, de ecos de vozes que escutamos mesmo com seu emudecimento, de um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p.223)³⁵. Assim, fissurar a “casca reificada dos fatos” é possibilitar uma qualidade libertadora da memória na sua relação com o presente que sempre pode inventar trazer à tona outras vozes.

Nesse entendimento, Beatriz Sarlo considera que³⁶ “a experiência perde sua dizibilidade no torvelinho das vivências e dos hábitos repetidos. É possível dar sentido a esse torvelinho, mas apenas se a imaginação cumprir seu trabalho” (SARLO, 2007, p.30). Trata-se, segundo a teórica argentina, de uma qualidade não só do historiador,

³⁴ Cf. Wander Melo Miranda. *Posfácio*. In __ Graciliano Ramos. *Memórias do Cárcere*. 44ª Ed. Rio de Janeiro, Record, 2008.

³⁵ Ver Walter Benjamin no ensaio *Sobre o conceito de história*.

³⁶ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

mas também de um trabalho de escuta da linguagem, quiçá poético³⁷. De subir nos óculos para enxergar horizontes, como num quadro de René Maigritte: “a imaginação faz uma visita”. Tal ato rompe com aquilo que a constitui na proximidade e se distancia para dramatizar reflexivamente a diferença. A condição desta diferença parte da premissa de que a imaginação desloca-se do próprio território ou, como sugere Walter Benjamin em *O narrador*, “é a ótica do viajante que suporta o deslocamento, que abandona o país de origem, explorando posições desconhecidas em que é possível surgir um sentido de experiências desordenadas, contraditórias e, em especial, resistentes a se render à idéia simples demais de que elas são conhecidas porque foram suportadas” (BENJAMIN, 1994, p.197-221).³⁸

Seguindo esse contexto, a linguagem liberta a condição muda da experiência, desfaz seu imediatismo gratuito ou de seu esquecimento e a sintoniza em narrativas intensas. Assim, retomando Beatriz Sarlo³⁹:

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p.41)

É nesta potencialidade de a imaginação visitar uma terra estrangeira que ela aprende (ou nos ensina?) que a história jamais poderá ser totalmente narrada e jamais terá um selo final, sendo sua força essa contingência que permite deslocamentos, proporciona a intensificação do real e das experiências, seja em territórios diferentes ou em saltos no oceano subjetivo do ser, até porque, como pensa o *narrador* benjaminiano, “a idéia de eternidade sempre teve na morte a sua fonte mais rica” (Benjamin, 2004, p.207). Nesse aspecto, a situação de estar incompleto não é uma falha ou um sintoma de fraqueza, mas uma qualidade, uma trilha para “experenciar” a multiplicidade dos processos.

³⁷ Idem.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* __in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.197-221.

³⁹ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Vale pensar que existe uma intensa ligação entre *o narrador Leskov* e o tecido narrativo das *Memórias do cárcere*, pois, como relata o filósofo alemão:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem pra cima e para baixo nos degraus da sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens- é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1994,p.215).

Que ligação é essa? Será se existe uma ligação com a produção narrativa da escrita da história? Tem a ver com a criação literária? Para Wander Melo Miranda, em relação à construção das *Memórias do cárcere*, existe um “exercício obsessivo e artesanal da linguagem e a lucidez na escolha dos procedimentos narrativos usados impedem a subserviência do texto à realidade imediata e à gratuidade lúdica, tecendo novos caminhos para a criação literária” (MIRANDA, 2008, p.681). Nesse aspecto, encontrar “uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens” numa “experiência coletiva” ou um “profundo choque da experiência individual” pode significar um movimento “para cima e para baixo” em que o manuseio da narrativa intensifique a experiência humana, seja com “os pés nas nuvens ou com as asas no solo”, mas na perspectiva que encontre uma coletividade ou um choque individual que abra o corpo, marque um encontro com uma multiplicidade e “a morte, não represente nem um escândalo nem um impedimento”.

Com efeito, não é esta atividade - exercício artesanal da linguagem, aguçada reflexão textual, escolha dos procedimentos narrativos - que o historiador/narrador procura dar inteligibilidade no escarcéu de arquivos e documentos? Não é a busca desta composição narrativa que uma escrita da história/a escrita de um romance/a escrita de um poema processa quando confronta a *Ordem do Discurso* adentrando, como diz o Michel Foucault, “nos interstícios da linguagem”, “sendo tomado pela palavra”? Não é no solo do incerto e/ou verdade contingente da narrativa histórica que se configura a crítica à cientificidade do pensamento histórico? Não é no espacejamento da escrita que a criação literária/histórica sai do lugar comum e cria outro espaço de crítica da realidade, desnaturalizando a cultura?

Nessa perspectiva, pensar tais interrogações não significa cair no solo do indizível e/ou esvaziar a função crítica da história. Nada disso. O jogo não é gratuito. Uma composição/produção da narrativa em *Memórias do cárcere* indica a entrada de “um narrador extravasando o discurso histórico em seu desejo de legitimação e ao mesmo tempo, a emergência de uma radical desconfiança, as linhas possíveis de uma resistência e da produção de um contra-discurso” (MOREIRA, 2002, p.113). Desse modo, como expressa o narrador no início das *Memórias do cárcere*:

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. (RAMOS,2008,p.12)

A invenção de uma trama

Pensemos na *invenção* de uma *trama* em *Memórias do cárcere*. A palavra *trama* se destaca para operar um corte transversal na temporalidade histórica, como uma análise espectral atravessando a escritura. Assim, como pensa Paul Veyne⁴⁰, a trama na escrita da história não pode esmerilhar sua descrição num mapa factual, antes “multiplicar as linhas que o atravessam” (VEYNE, 1998, p.44).

Com isso, ao invés de uma história que enxerga o fio cronológico dos acontecimentos ou um sentido a ser revelado, trata-se de experimentar, nas *Memórias do cárcere*, um mapa factual associado à crítica de Paul Veyne à noção de fato: “um fato não é um ser, mas um cruzamento de itinerários possíveis” (VEYNE, 1998, p.45). Nesse pensamento, que itinerários são possíveis nas *Memórias do cárcere*?

Procurei observá-los onde se acham, nessas bainhas que a sociedade os prendeu(...)Formamos um grupo muito complexo, que se desagregou. De repente nos surge a necessidade urgente de recompô-lo. Define-se o ambiente, as figuras se delineiam, vacilantes, ganham relevo, a ação começa. Com esforço desesperado arrancamos de cenas confusas alguns fragmentos. Dúvidas terríveis nos assaltam.(RAMOS,2008,p.15)

Tal itinerário seria pensar a construção das *Memórias do cárcere* na superação da visão de três forças reativas que circulam o discurso histórico. Ou seja, ao invés da

⁴⁰ Ver Paul Veyne no livro, *Como se escreve a história*.

premissa *hegeliana* da espontaneidade do espírito, prefere-se a intensidade do trecho que afirma as relações de força “procurei observá-los onde se acham, nessas bainhas que a sociedade os prendeu”; prefere-se “dúvidas terríveis nos assaltam” ao invés de uma *teleologia* que encarcera a dispersão, o acaso, a descontinuidade e a mudança repentina do rio da história em suas histórias diferenciais. Prefere-se “de repente nos surge a necessidade urgente de recompô-lo” do que a *causa e efeito* que enclausura a vida num binarismo embrutecedor.⁴¹ Por tudo isso, as *Memórias do cárcere* é um exercício de pensamento contra a alfândega empestiada de guardas, inspetores, juízes e toda sua rede infinitesimal de acoplamento das subjetividades que fazem da ciência um espaço de doença à medida que separa a história e a literatura daquilo que podem em sua potência rebelde: intensificar a vida, afirmar o devir.

Se a história, segundo Paul Veyne⁴², é fundamentalmente associada à noção de conhecimento por meio de documentos em que a narrativa lhe dá inteligibilidade pela reunião, seleção, interpretação destes documentos “fazendo com que um século caiba numa página” (VEYNE, 1998, p.18), isto não nega que a narrativa contenha o veio da fabulação. Nessa força, acenando com Hayden White⁴³:

A concepção em que a ficção é concebida como representação do imaginável e a história como representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável (...) a construção textual e a manipulação dos documentos e arquivos, passam antes de tudo, por inevitáveis construções poéticas elencadas na narrativa e, como tais, dependentes da modalidade da linguagem figurativa utilizada para lhes dar o aspecto de coerência” (WHITE, 2001, p.115).

Certamente que Hayden White afirma um jogo tropológico (metáfora, ironia, sinédoque) com as armações do trágico, cômico, romanescos que perfazem uma forma

⁴¹ A crítica de Paul Veyne a essa escrita da história *hegeliana, teleológica e de causa e efeito* é salutar, pois, permite a narrativa histórica num encontro “florido” com a literatura. Neste sentido, além de estabelecer um ceticismo à cientificidade histórica permite encontros e atravessamentos na história que antes eram inviáveis para um paradigma histórico fundamentado na dialética hegeliana ou binarismo de causa e efeito, ou fim da história que desembocaria no comunismo. Por isso, que Paul Veyne e suas tramas nos levam a pensar malhas intensas com uma literatura menor.

⁴² Ver Paul Veyne em *Como se escreve a história*. p.18.

⁴³ WHITE, Hayden. *O texto histórico como artefato literário* in: *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo, 2001. pp.98-116. “Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas realmente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” (WHITE, 2001, p.98.)

literária. Aprendemos a ver *como* trágico, *como* cômico a partir de como se narra determinado “amarramento” de acontecimentos. Assim, esse artifício dos tropos com “empréstimos” da intriga literária não fica circunscrito ao espaço da composição narrativa, mas fortalece a realização da narrativa histórica apesar do ceticismo do preconceito ocidental, que acredita que o empirismo documental é o único meio de acesso ao conhecimento da realidade histórica. Por isso, penso que a construção da narrativa das *Memórias do cárcere* está muito mais aliada a essa relação “tropológica” do que a uma frieza empirista. Até porque, não se trata aqui de negar a experiência de Graciliano Ramos no cárcere, mas que ele intensificou a narrativa desta experiência com armações da intriga literária e sua intrínseca relação com os tropos retóricos. Nesse modo, como expressa o narrador nas primeiras páginas de *Memórias do cárcere*: “Também me afligi a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil (RAMOS, 2008, p.11).

O que seria a ficção transitando nestes depoimentos? Acredito que ela circula não somente no que se refere aos aspectos tropológicos da criação narrativa, como pontua Haydem White. Nem se circunscreve por liberar potencialidades obliteradas no passado histórico, como pensa Paul Ricoeur. Antes, realizam a abertura das⁴⁴

sensibilidades para o acesso à palavra livre, aquela que a palavra se liberta das suas funções sinalizadoras, ”o que é”. De sua cova signo-sinal- natural, biológica ou técnica-. Ora, paradoxalmente, só a inscrição-embora esteja longe de fazê-lo sempre- tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arrancando-a ao seu sono de signo, palavra contingente, no emaranhado de significações possíveis “ (DERRIDA, 1971, p.26).

Nesse sentido, por que não ler os arquivos históricos como tropos de um poema? Por que não utilizar uma poesia para infiltrar e perfurar os estômagos das traças que de tanto corroer as letras dos arquivos mostra um corpo obeso? Por que não utilizar a poesia como *corpo sem órgãos*⁴⁵ na interpretação das fontes, documentos e das narrativas ficcionais? Será que esse *corpo sem órgãos* da poesia não abriria uma linha de fuga na hegemonia do olho fazendo os outros sentidos ganhar passagem e poderem embaralhar-se? Será que um texto não despertaria de seu sono mórbido quando fosse

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁴⁵ Ver Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Como criar para si um corpo sem órgãos*.

interpretado por esse *corpo sem órgãos* que cheira com o estômago, vê com a pele, respira com o ouvido, tateia com a lágrima?

Pensemos uma passagem das *Memórias do cárcere*:

Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, expondo o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Nas as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e dão hoje impressão de realidade. (RAMOS, 2008, p.15)

Embora não se trate de modo algum de apontar a “descontinuidade” entre o passado “real” e o mundo “irreal”- “essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis”- a questão é justamente mostrar de que maneira o imaginário coloniza o “ter sido”- “nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, expondo o que notei, o que julgo ter notado”- sem com isso enfraquecer seu intento realista - “Outros devem possuir lembranças diversas (...) mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se,complementam-se e dão hoje impressão de realidade”. Enfim, entrelaçar lembranças alheias com “as minhas”, afirma que a inteligência histórica se potencializa com imaginário, ganhando relevo na montagem da narrativa num movimento de “*rumo a... nunca é um aqui*” (PAZ, 1991, p.217) ⁴⁶. Talvez por isso, nessa escrita como *ponte*, ao deixar as *Memórias* ser escrita por potências que colonizam seus sentidos, seu imaginário, sua subjetividade, Graciliano Ramos pontue o seguinte:

As minhas palavras soavam-me aos ouvidos como se fossem pronunciadas por outra pessoa. Doidice rir em semelhante inferno. Ou então me sensibilizara em demasia, os horrores que estivera a desenvolver tinham existência fictícia. (RAMOS, 2008, p.106)

Considerando as palavras que visita os “ouvidos como se fossem pronunciadas por outra pessoa”, lhe “sensibilizando em demasia”, significa não negar o empírico, mas torcer este empírico como torce uma “roupa encharcada”, fazendo os arquivos descerrarem suas gavetas pelo acesso da palavra poética e seu intrínseco devir. Por isso que o método histórico da descontinuidade nietzscheana - A história, segundo Foucault⁴⁷, “nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo que estamos em

⁴⁶ PAZ, Octávio. Pensamento em branco. In: *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

⁴⁷ Ver Michel Foucault em *Nietzsche, a genealogia e a história*.

vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos” (FOUCAULT, 2005, p.26) – ganha amplitude no processo criador das *Memórias do cárcere*:

Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parece conveniente. (RAMOS, 2008, p.140)

Nessa linha de pensamento, qualquer anterior diz não de uma fraqueza pelo fato de não atender aos métodos rígidos de uma pretensa objetividade científica, ao contrário capta uma inventividade fundamental na criação literária, quiçá histórica. Por isso, que a ficção nas *Memórias do Cárcere* passa por um *Coup de dés* de Mallarmé⁴⁸ – “posso andar da direita e para a esquerda como um vagabundo”. Passa por uma *Alice no país dos espelhos* de Lewis Carrol⁴⁹ – “como se enxergasse pelos vidros de um pequeno

⁴⁸ Cf. Stéphane Mallarmé. *Mallarmé*. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991. *Un coup de dés* expressa uma intensa agressividade poética. Não tenho o desejo de realizar, aqui, uma decodificação erudita quanto à complexidade deste poema. Tenho a pretensão, apenas, de seguir algumas trilhas deste agressivo *Un coup de dés*, até porque, ele parece transgredir as rígidas convenções que colonizam a prosódia. Um *Un coup de dés* não realiza versos, mas jatos de texto dispersos na página como pontos de gotas de tinta. Por conseguinte, a unidade da página expressa na verdade a duas páginas, em que palavras e linhas entrecruzam-se podendo brotar dobras infinitas do texto. Stéphane Mallarmé estaria confundindo não somente a unidade do verso, mas também a escritura e a página pela polissemia de vozes que vai emergir na folha. A distorção proporcionada pela atividade com os brancos do papel é ainda mais agressivo. Compor com a folha em branco, como faz Mallarmé no *Un coup de dés*, afirmaria, de certo modo, a um avesso da escritura pela pluralidade de vozes. E é nessa polissemia, nessa dobra do texto que possibilita a multiplicidade de vidas que penso as *Memórias do Cárcere* numa constelação mallarmeana. Ou seja, Não é salutar ao pensamento esvair as coisas e o pensamento pela palavra. A literatura iria transpirar um malogro ao considerar o esgotamento de uma idéia num verso. Por isso, para Mallarmé, a relação é inteiramente às avessas: mostrar o informe, o fugidio, o que parece apresentar-se para além da escritura no verso.

⁴⁹ CARROL, Lewis. *Alice no país dos espelhos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. A poética dos espelhos trata-se de inverter para multiplicar. E isto está associado a uma literatura menor que transita nas *Memórias do cárcere*, na medida em que uma multiplicidade brota na superfície do texto, no encontro com o coletivo, sempre um rumo à, nunca é um aqui. Assim, Alice, penso, é uma relação infantil do pensamento que multiplica e borra o quadro do real e seus enquadramentos com texturas absurdas, enfim não tem nada da senilidade que adoce o pensamento, e aqui, nessa relação, não tem nada a ver com a faixa etária.

binóculo, ampliarei insignificâncias”. Percorre *corredores e galerias* de Franz Kafka⁵⁰ - “saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos”- enfim, o acesso do *poeta* intensifica o real, iluminando trilhas nunca percorridas pelos “panoramas” e as “dimensões regulares”.

Devir com Kafka: acontecimentos e rizomas

Como se configura a noção de história em Franz Kafka num encontro com as *Memórias do cárcere*?

A pergunta inicial que orienta esta reflexão faz movimentar certas imagens e algumas noções como labirinto, fabulação, acontecimento, palimpsesto, todas empenhadas numa maquinaria de produção de sentidos para uma micropolítica cotidiana. Por isso, acionar Kafka nas *malhas das letras* das *Memórias do cárcere* significa liberar não só o tempo do seu aprisionamento cronológico-linear-irreversível, como também fazer da ficção literária uma possibilidade de emergir em outros textos recalcados pela violência epistêmica⁵¹. É o caso do texto das *Memórias do cárcere*, interpretado pelo revisionismo da estrutura e super-estrutura marxista, por seus aprisionamentos da causa e efeito da década de 30 e até pela retórica da crítica literária que não percebe seu componente intertextual, suas obliquidades, seus labirintos, sua *Biblioteca de Babel* e pontos de encontro.

Sendo assim, potencializar o que parece não possuir história é, antes de tudo, reencenar as marcas da violência no corpo do texto ou no coração do tempo, com “cheiro de vidro e corte” “num eterno retorno em diferença como possibilidade de produzir acontecimentos” (MOREIRA, 2002, p.119)⁵².

⁵⁰ KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. Companhia das letras, São Paulo, 2008. Sempre ao lado, não em pirâmide. Há sempre uma galeria à espreita nas *Memórias do cárcere* se assim pensamos com Kafka. Uma proliferação das séries e um agenciamento do desejo que muda de intensidade no transcorrer da narrativa ou do navio *Manaus* para a colônia penal de *Ilha grande* com as *Memórias do Cárcere*.

⁵¹ Por muito fizeram do real uma cartografia de análise da ciência, como se fosse um laboratório, que se digam os positivistas. Que se digam um marxismo embrutecedor. Que se digam as lógicas policiais do pensamento para com as vidas.

⁵² MOREIRA, Osmar. *Folhas venenosas do discurso: Um diálogo entre Oswald de Andrade e João Ubaldo*. Salvador: UNEB, Quarteto, 2002.

Pensemos algumas passagens da *Metamorfose*⁵³, *O processo*⁵⁴ e *Na colônia penal*⁵⁵, de Franz Kafka:

Ao acordar certa manhã, após noites intranquílias Gregor Samsa viu que tinha se transformado em um inseto monstruoso. (KAFKA, 2008, p.13).

Alguém devia ter caluniado Josef K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã. A cozinheira da senhora Grubach, sua hospedeira, que todos os dias às oito horas lhe trazia o desjejum, não se apresentou no quarto de K. (Kafka, 2005, p.37).

Na noite de ontem o capitão quis verificar se o ordenança cumpria seu dever. Abriu a porta às duas horas e o encontrou dormindo todo encolhido. Pegou o chicote de montaria e vergastou-o no rosto. Em vez de se levantar e pedir perdão, o homem agarrou pela s pernas, sacudiu-o e disse: “atire fora o chicote ou eu o engulo vivo!”. São estes os fatos (Kafka, 1996, p.15).

A que nos interessam estas passagens? Ampliar a noção de acontecimento. Estas narrativas de Franz Kafka anunciam a quebra da rotina; a repetição dá lugar a um desvio. É o caso de Josef K., que sem esperar ou ter feito qualquer injustiça foi surpreendido na espera de seu desjejum por dois inspetores da justiça. Gregor Samsa, que acordou transformado num escaravelho. É o ordenança, que ao invés de prestar reverência/obediência se rebela diante do capitão lhe sacudindo as pernas. Nesse aspecto,

parece ser perigoso acordar, iniciar um novo dia, começar um novo segmento do tempo, porque esta pode vir acompanhado da descontinuidade, pode tornar-se um bloco de temporalidade esquizo, pode enunciar o múltiplo onde antes só havia a linearidade, o contínuo (ALBUQUERQUE, 2004, p.13)⁵⁶.

Enfim, Kafka parece um anti-historicista não somente ao abrir um bloco de temporalidade descontínuo, mas por praticar a raridade e a fratura onde só havia o mais do mesmo.

⁵³ KAFKA, Franz. *A metamorfose /O veredicto*. Trad. Marcelo Backes. *L&PM* Pocket, Porto Alegre, 2008.

⁵⁴ KAFKA. *O processo*. Trad. Torriero Guimarães. São Paulo, Martin Claret, 2005.

⁵⁵ KAFKA, Franz. *Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁵⁶ Ver o ensaio de Durval Muniz de Albuquerque intitulado: *No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final*.

Para Paul Veyne⁵⁷, “os fatos humanos são raros, não estão instalados na plenitude da razão, há um vazio em torno deles para outros fatos que o nosso saber nem imagina”(VEYNE,1998,p.239-240). Então, mobilizando o pensamento de Paul Veyne com Kafka significar estar ciente dessa raridade, dessas zonas “vazias”. Porém, em Kafka existe a conexão desses fatos como séries que se proliferam em outros processos que neles estão implicados; intensifica-se o agenciamento imbricado na existência.

As narrativas de Franz Kafka possuem personagens/sujeitos sem holofotes, que se metamorfoseiam e desmancham-se na malha narrativa e/ou processo histórico. Esses sujeitos sem holofotes ou grandes brilhos são construções sociais, e que a qualquer momento podem ser ocupados por algum nome, algum rosto. Que razão tem saber como se denominam os dois guardas que vêm prender Josef K., até a denominação do inspetor que o interpela inicialmente, ou do juiz que se recusa a interrogá-lo pelo fato de se apresentar depois do horário marcado na primeira audiência e, até, quem é o carrasco que o sufoca e lhe crava a faca no peito no capítulo final⁵⁸? O que interessa, aqui, são os locais de personagem/sujeito em que eles se encontram, locais e postos nos quais a sociedade concebe saberes e exerce poderes: inspetor, juiz, operário, funcionário público, secretária, artista. São estes os locais em que personagens/sujeitos distribuem-se na trama narrativa e fazem acionar seu processo.

Nesse raciocínio, numa sociedade de razão burguesa especificada pela queda do *status* aristocrático do nome e do sangue, pelo anonimato do indivíduo, o que se apresenta não são a soberania e a magnitude do herói épico ou trágico da idade clássica ou da idade média. Uma sociedade tida como *moderna*, é uma sociedade vista aqui como uma sociedade das massas, de sujeitos múltiplos e coletivos, solitários, embaralhados na multidão, no *El acoso* da burocracia, alienados no capital e no maquinismo. Nesse sentido, apesar de serem acossados pela malha burocrática não são menos capacitados em proliferar uma linha de fuga ou criarem mutações em sua teleologia de vida. Porém, realizam essa mudança não em um instante extraordinário, mas sem saberem ao certo que alterações possam ocorrer em seus destinos com um gesto simples e até impensado. Na palavra que foge e gesto impensado. Nesse aspecto, em relação a Josef K., se ele não se apresentasse atrasado na audiência o processo

⁵⁷ Ver Paul Veyne no ensaio intitulado: *Foucault revoluciona a história*.

⁵⁸ Ver *O Processo* de Kafka, páginas 40, 45, 71 e 253.

poderia ir “para a gaveta”⁵⁹. Se o comandante não houvesse proporcionado alimentação ao condenado e este não houvesse vomitado no momento de sua execução o rumo dos acontecimentos poderia seguir sua lógica *Na colônia penal*⁶⁰. Então, pensando Durval Muniz de Albuquerque⁶¹, em relação à obra de Kafka e à escrita da história:

A história não é como um castelo, com sua torre central, de onde um sujeito soberano a pode visualizar em seu devir e pode tomar as decisões que vão mudar seu rumo. A história é como um labirinto de corredores e portas contíguas, aparentemente todas semelhantes, mas que dependendo da porta que o sujeito escolhe abrir, pode estar provocando um desvio, um deslizamento para outro porvir (ALBUQUERQUE, 2004, p.21).

Pontuemos essas passagens:

Amanhecia. Uma das paredes laterais do galpão fechava-se, inteiriça; havia na outra janela altas, inatingíveis. Por uma larga porta víamos, através das barras, das cercas de arame. Abriu-se, as filas moveram-se, marcharam, entram no curral, volveram à esquerda, transpuseram a cancela e , engatadas em linha extensa, ondulam no pátio...andávamos lentos, em fundo silêncio, os bruços cruzados...Baixei a cabeça, vi um pãozinho redondo sobre a tábua; no líquido frio boiavam cadáveres de moscas...retirei-as, bebi o caneco de água choca.Entramos em forma, voltamos, cabisbaixos e de braços cruzados.Convenci-me enfim de que éramos novecentas pessoas; a curiosidade esfriou e derramou-se.(RAMOS,2008.p.343)

Que idade tem o senhor?-calcule. – Sessenta e cinco disse o interlocutor sem vacilar.- Por aí, pouco mais ou menos, concordei num abatimento profundo. Sessenta e cinco anos. Andava em quarenta e três e meses (...)A morte se aproximava, surripiava-me de chofre vinte e dois anos; o resto iria sumir-se, evaporar-se(...)A gente mais ou menos válida tinha saído para o trabalho, e no curral se desmoronava o rebotalho da prisão, tipos sombrios, lentos, aquecendo-se ao sol, catando bichos miúdos. Os males interiores refletiam-se nas caras lívidas, escaveiradas (...) Na imensa porcaria, os infames piolhos enfrentavam nas carnes, as chagas alastravam-se, não havia meio de reduzir a praga. Deficiência de tratamento, nenhuma higiene, quatro ou seis chuveiros para novecentos indivíduos. Enfim não nos enganava. Estávamos ali para morrer.(RAMOS,2008,p358.)

Levaram-me a uma das formalidades inevitáveis da burocracia das prisões (...)provavelmente não existia razão: éramos peças do mecanismo social- e nossos papéis exigiam alguns carimbos. A degradação se realizava dentro das normas.(RAMOS,2008, p.414)

Os tamancos deixados no cubículo 50, no Pavilhão dos Primários, faziam-me falta. É estúpido mencionar isso; contudo não conseguimos

⁵⁹ Idem, p.71.

⁶⁰ Ver Franz Kafka *Na Colônia Penal*, páginas 23, 24 e 25.

⁶¹ Ver Durval Muniz de Albuquerque no ensaio: *No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final*.

prescindir lá dentro de tais insignificâncias. De fato, não eram insignificâncias. Os sapatos duros e estreitos magoavam-me os calos; seria bom juntar aos pés inchados pedaços de madeira presos com tiras de panos. Os tamancos me dariam folga, relativa liberdade. (RAMOS, 2008, p.415)

O que pensar nessas passagens enquanto proliferação das séries nas *Memórias do cárcere*? Não seria aí a série dos sapatos? Série das cabeças-baixas? Série das indumentárias? Série dos alimentos? Trata-se de abrir um campo de imanência que vai funcionar como segmentos contíguos da máquina prisional, por vezes precipitando uns nos outros e tomando uma dimensão de máquina. Por isso, a série dos tamancos- “os tamancos deixados no cubículo 50”- a série dos alimentos- “vi um pãozinho redondo sobre a tábua”- a série dos insetos - “cadáveres de moscas”- série dos animais “ a matilha impudica”- série das doenças - “as chagas alastravam-se, não havia meio de reduzir a praga”- série do tempo - “Que idade tem o senhor? - calcule. – Sessenta e cinco”- série das caveiras - “Os males interiores refletiam-se nas caras lívidas, escaveiradas” - série da burocracia - “Levaram-me a uma das formalidades inevitáveis da burocracia das prisões” - série da contabilidade - “no curral se desmoronava o rebotalho da prisão, quatro ou seis chuveiros para novecentos indivíduos” - série da cabeça baixa - “andávamos lentos, em fundo silêncio, os braços cruzados, baixei a cabeça” - realizam um agenciamento mortífero numa rede coextensiva de forças que imantam nas linhas das *Memórias do cárcere*. Assim, urge pensar uma lei não piramidal, mas as leis brotando de “uma porta para outra”, por séries contíguas e não por verticalizações e distância. Por isso as séries estarão entrelaçadas a tal forma e conteúdo de expressão ao funcionamento da máquina. Porém, ela não existiria sem essa contiguidade das séries que se atravessam como “tocas de formigas” ou caminhos de “piolhos” na carapinha.

Nesse raciocínio, as séries, num regime disciplinar, constituem aquilo que Foucault⁶² chamou de anatomia disciplinar: “a disciplina é uma anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 2003, p.97). Detalhes que “de fato não são insignificâncias”, ou seja, estas séries estão num agenciamento que visam, acima de tudo, ao morticínio: “a morte se aproximava, surripiava-me de chofre vinte e dois anos; o resto iria sumir-se, evaporar-se”, até porque, “não nos enganava. Estávamos ali para morrer”. Com isso, a

⁶² Ver o livro *Vigiar e punir* de Michel Foucault.

série burocrática está engrenada com uma pulsão de morte da instituição prisional e seus “carimbos”, pois há uma economia e uma administração que entrelaçam a Prisão.

Ora, quanto o Estado vai repassar por cada indivíduo preso? O quanto a sociedade gasta para manter esse espaço extralegal que fundamenta o aparelho jurídico? Este aparelho jurídico que executa as leis que historicamente protegem a propriedade privada e os “bons costumes” da moral burguesa que não param de proliferar discursos da existência da delinquência e da loucura para legitimar a continuidade da instituição policial? Por fim (ou início), a instituição prisional não é um gasto, nunca foi, ela é um espaço da jogatina, já que, se a considerarmos como construção historicamente estratégica, ela sempre fundamentou os discursos da jurisprudência conciliados com a normatização da sociedade, seus regimes punitivos justificados e a lucratividade da burguesia em detrimento do “surrupimento da vida”. Por isso, uma série da burocracia está relacionada com a feitura de uma cartografia social, como uma cartografia social está imbricada na série burocrática da Prisão. Ou seja, trata-se de “peças do mecanismo social”, de uma degradação “dentro das normas”⁶³.

Na série dos alimentos, por exemplo, ela está imbricada com a série da burocracia perfazendo “a bóia sórdida”. Ou seja, a repulsa do alimento pálido - “bebi o caneco de água choca”- ou a sua ingestão insossa e degradante significa o poder da dimensão social que atravessa a alimentação no cárcere. Por isso, além de proliferar a esqualidez do corpo com inanição ou apostar na sua dormência (a ironia e o adjetivo destes alimentos por parte da narrativa enfatizam ainda mais a estarmos à espreita com essa série) investe-se principalmente no esvaziamento das rebeldias políticas, pela fome. Nesse aspecto, esta série do alimento estará ligada à política punitiva, na medida em que a gorda saúde dominante do disciplinamento passa a prevalecer no cárcere e na vida. Enfim, estão em jogo, na série dos alimentos nas *Memórias do cárcere*, a razão gulosa e um inconsciente faminto.

Fabulação menor

⁶³ Essa relação com a normatização disciplinar da sociedade e as prisões, enfim, sua economia simbólica (quanto se gasta? quanto se lucra?) é primorosamente trabalhada no livro *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* da historiadora francesa, Michelle Perrot.

Além das séries e acontecimentos provocarem outra interpretação nas *Memórias do cárcere*, o que mais, de produtivo, podemos pensar nessa relação? A fabulação de uma língua menor. Por isso,

a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu. (...) Não há literatura sem fabulação, o que significa que a função fabuladora não consiste em imaginar um eu, ao contrário, ela atinge dimensões, eleva-se até esses devires ou potências (DELEUZE, 1996, p.14).

Aliado a um pensamento, podemos pensar a literatura enquanto delírio na relação entre a narrativa kafkiana e as *Memórias do cárcere*. Nesse sentido, segundo Deleuze⁶⁴: “Não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças, pelas tribos, e que não habite a história universal” (DELEUZE, 1997, p.16). Com efeito, esse delírio movimenta-se entre a doença e a saúde, por isso, “o delírio é uma doença, a doença por excelência, quando ergue uma raça que se pretende pura e dominante. Mas ele é a medida de saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida, que não pára de se agitar sob as dominações, de resistir a tudo o que o esmaga e aprisiona” (DELEUZE, 2008, p.16). Por isso, estes devires, estas séries, em Kafka, fazem funcionar uma multiplicidade da língua, das minorias que se rebelam face aos sufocamentos, quiçá aos esmagamentos nazifascistas que assolaram o século XX na Europa e na América latina, ou aos regimes totalitários que ainda prevalecem em países da África e da Ásia. Nesse modo, a importância de ficar “à espreita” com as contiguidades, com a justiça e seus inspetores que batem na porta de Josef K., ou com o fascismo larvar que pode vir à tona e multiplicar-se como manchas de óleo ao mar. Assim, “não existe uma língua mãe, mas a tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.16)⁶⁵.

Nesse aspecto, pensar Kafka nos registros das *Memórias do cárcere* nos aproxima de agitações nas *cartografias infernais da miséria*⁶⁶, até porque, “uma língua não se

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34,1997.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix Guattari. *Rizoma*. __in: *Mil Platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Ed.34, 1995, Vol. 1.

⁶⁶ ONFRAY, Michel. *A política do rebelde: um tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.p.60. “Espalhar-se como manchas de óleo”, penso aqui nessa “cartografia infernal da miséria” no traço do filósofo Michel Onfray. Ele diz o seguinte a este respeito: “A que, então, se assemelhará hoje uma cartografia da miséria? Não uma miséria metafísica, limpa, transfigurada pela filosofia que a definiria como falta ou penúria existencial, inadequação entre o ser e o ter, antinomia radical entre a aspiração e a posse, impossibilidade total de gastar que suporia o

fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência” (DELEUZE, 1995, p.16). Ora, quantas invasões, quantas colonizações, vilipendimentos, barbáries se edificaram em torno desta tomada de uma língua dominante nas Américas e Áfricas? Quantos povos destribalizados tiveram suas línguas decepadas? Quantas vezes o patriarcalismo reproduziu o papel do Estado no seio familiar? Quantas vezes ficaremos *diante da porta da lei* envelhecendo com o passar das estações? Quantos massacres do Carandiru teremos que presenciar? A cultura enquanto documento de barbárie, como pensa Walter Benjamin, perpassa *na e com* linguagem na medida em que ela se impõe como língua hegemônica. Kafka bem soube disso. É fundamental este exercício nas *Memórias do cárcere*, é vital este exercício na literatura, pois, como pensa Silviano Santiago⁶⁷, no rastro dessa afirmação política da língua: ”falar, escrever, significa falar contra, escrever contra” (Santiago, 2000, p.20).

Falar de minoração da língua passa necessariamente pela noção de multiplicidade rizomática. Desse modo:

As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse ainda que fosse para abortar no objeto e para “voltar” no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade) (...) um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade de que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.16).

Ora, não existe melhor método de compreender/experimentar a obra de Kafka se não por este método *rizomático*. As galerias do *processo* - da sala do pintor Titorelli para o tribunal. Do tribunal para o manicômio - do manicômio para o escritório. O caminho do *castelo* - quanto mais se aproxima, mais se distancia e vice-versa - os

confinamento na preocupação única de uma economia de si mesmo ou de uma pura e simples sobrevivência, mas a miséria encarnada, a miséria encarnada, a miséria suja que tem nomes: mendigo e desempregado, delinquentes e trabalhadores temporários, aprendizes e empregados, operários e proletários, aquela que roda a bolsa com as prostituídas, dorme sob a ponte com os vagabundos, deita-se no leito com os prisioneiros, assombra o sono e a noite das pessoas sem trabalho (...) chamo de maldito aquele que não tem mais nada além de si próprio e vive exclusivamente à maneira dolorosa das necessidades vitais e animais: comer e beber, primeiro, dormir depois, se proteger das intempéries da vida. Nada mais.” (ONFRAY, 2001, pp.63-64).

⁶⁷ SANTIAGO, Santiago. O entre-lugar do discurso latino americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.20.

personagens mudam de configuração à medida que realizam este movimento.⁶⁸ Com efeito, uma premissa rizomática da obra de Kafka não faria funcionar uma melhor análise nas *Memórias do cárcere*? Não à toa a narrativa das *Memórias do cárcere* desfaz a divisão de sujeito de enunciação e sujeito de enunciado. O eu narrador é abolido da narrativa. A identidade narrativa é fissurada para dar passagem às multiplicidades. Inexiste a arborescência nas *Memórias do cárcere* ou núcleo pivotante, até porque a proliferação das séries é imanente na malha narrativa. Não à toa o narrador esgueira-se pelos cantos. Dialoga-se um *Processo* de Kafka com o *Processo* de Graciliano Ramos - qual a acusação? Qual o processo? O porquê da prisão?⁶⁹ - Talvez, seja por isso que o narrador desconfia dos que estão ao seu lado não somente pelo fato de estar encarcerado num regime de sítio e de perseguição como o Estado novo - um espião? Um condenado? Um carrasco? Um juiz? - mas fundamentalmente por intensificar uma realidade administrada e poluída por um *Eros* burocrático e fascista⁷⁰. Assim, as personagens de Kafka e Graciliano mudam de acordo com as dimensões da malha narrativa e sua possibilidade de agenciamento. Inclusive os próprios autores, que se tornam agenciamentos, diluem-se no labirinto dos escritos. E tudo isso correndo-se

o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito- tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.18).

Seguindo os fios desse rizoma, eis o que Franz Kafka pontua em sua produção literária *Carta ao pai*:⁷¹

As coisas que me vêm ao espírito se apresentam não por sua raiz, mas por um ponto qualquer situado em seu meio. Tentem então retê-las, tentem então reter um pedaço de erva que começa a crescer somente no meio da haste e manter-se ao lado (KAFKA, 2004, p.23).

⁶⁸ KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁶⁹ “Ora, doutor, para que tantas minúcias? Como é que o senhor vai preparar a defesa se não existe acusação? O advogado estranhou a minha impertinência. Em que país vivíamos? Era preciso não sermos crianças.-Não há processo.-Por que é que o senhor está preso?-sei lá! Nunca me disseram nada.”(RAMOS,2008, pp.660-661).

⁷⁰ “Absurdo julgar que histórias simples, produtos de mãos débeis e inteligência débil, constituíssem arma. Não me sentia culpado. Que diabo! O estudo razoável dos meus sertanejos mudava-se em dinamite.” (RAMOS, 2008, p. 661). “Surpreso e inquieto, perguntei a mim mesmo por que me enviavam àquela prisão. Deviam estar ali, supus, as criaturas forçadas a cumprir sentença, e ainda não me haviam dito uma palavra a respeito dos meus possíveis crimes. Tinham-me obrigado longos meses a rolar para cima e para baixo; aplicavam-me agora uma condenação enigmática.”(RAMOS, 2008,p.550)

⁷¹ KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

Nesse aspecto, se o paradigma do pensamento “foi o *logos*, o filósofo-rei (...) o tribunal da razão (...) é porque o Estado tem a pretensão de ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.36). Então, o autor tcheco intensifica a criação “por um ponto qualquer situado em seu meio”, sem criar raízes, mas retém uma erva para que ela possa multiplicar-se, proliferar-se, pois não se trata de começar, nem terminar, mas fazer desse meio - o que não significa a média ou meio termo - um lugar da velocidade, um lugar para roer as margens, construir travessias para ir de uma dimensão a outra dos registros, deslocar-se de uma linha diferenciada para outra. Nesse sentido, é essa relação *entre o meio* com seu *rizoma*, com seu *agenciamento*, com seus *devires* que penso Kafka com as *Memórias do cárcere*. Talvez seja neste meio que Silviano Santiago fabula *Em Liberdade* de Graciliano Ramos. Possivelmente, é o mesmo - em singularidade é claro! - o que Orson Wells faz com o cinema em *The trial*; rizomatiza Kafka. Chico Science com as *lamas e caranguejos* de Recife. José Saramago com o *Ensaio sobre a cegueira* do ocidente. O que Naná Vasconcelos realiza com a sonoridade tribal-menor-africana, fazendo emergir a multiplicidade de sentidos na baqueta e cabaça do berimbau, para a invenção de uma Bahia que falta. É o que as lentes de Nelson Pereira dos Santos operam com o cinema novo, em *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*. É Basquiat com suas pinturas minorando o inglês. Enfim, saudações aos *Gregors Samsas* do mundo inteiro!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2006.
- ANDERS, Günther. *Kafka pró e contra: os autos do processo*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BAKUNIN, Michail. *Deus e o Estado*. São Paulo: Imaginário/Nusol/Soma, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edílson Darci Heldt. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1972.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Demônios a teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Júlio. *Histórias de cronópios e famas*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. de Luiz Orlandi. São Paulo: Campinas, 1991.

_____. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Como criar para si um corpo sem órgãos*. in: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. Editora 34, 2003.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordação da casa dos mortos*. Trad. de José Geraldo Vieira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1971.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. Nietzsche, Freud e Marx. In: *Theatrum philosophicum*. Trad. de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987.

_____. *Vigiar e Punir*. Trad. de Raquel Ramalhet. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo, Editora brasiliense, 1981.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ÍTALO, Calvino. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

KAFKA, Franz. *A metamorfose /O veredicto*. Trad. de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

_____. *Carta ao pai*. Trad. de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *Na colônia penal*. Trad. de Modesto Carone. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O Castelo*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O processo*. Trad. de Torriere Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2005.

KROPOTKIN, Piotr. *A questão social: o humanismo libertário em face da ciência*. Rio de Janeiro: Editora Mundo Livre.S/D.

_____. *As prisões da Europa*. Rio de Janeiro: Ed. Imaginário-nusol.S/D.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LENIN, Vladimir Ilitch. *Esquerdismo, doença infantil do comunismo*. Trad. de Luiz Fernando. São Paulo: Símbolo, 1978.

LEVY, Primo. *Se isto é um homem*. Lisboa: Editorial Teorema, S/D.

LOPES, Cássia. *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges*. Salvador: Secretaria de cultura e turismo, Fundação cultural, EGBA, 1999.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Um sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

_____. *Redenção e utopia: judaísmo libertário na Europa Central*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia das letras, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MALATESTA, Errico. *Anarquia*, São Paulo: Imaginário-NUSOL/Soma, Coleção escritos anarquistas, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos. Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2ºed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOREIRA, Osmar. *Subalternos agrestes e seus cordéis encantados*. IN *XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessitura, interações, convergências*. USP, São Paulo, Brasil. 13 a 17 de Julho de 2008.

_____. *Folhas venenosas do discurso*. Salvador: UNEB, Quarteto. 2002.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na época trágica dos gregos*. in: *Coleção Os pensadores: Pré-Socráticos*. Trad. Carlos A.R. de Moura. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 1999. p.127-138.

_____. *A Origem da Tragédia: Proveniente do espírito da música*. São Paulo, Madras, 2005.

_____. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

- _____. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ONFRAY, Michel. *A política do rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- PASSETTI, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PAZ, Octávio. *Pensamento em branco. in: Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PÉLBART, Peter. *O corpo, a vida, a morte. in: Kafka, Foucault: sem medos*. Org. Edson Passetti. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PERROT, Michelle. *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottman. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- PRADO, Marcos. *Estamira*. Documentário. Brasil: Rio filme/Zazem produções Audiovisuais, 2006. Duração 115 min.
- QUINTANA, Mário. *Quintana de bolso: rua dos cataventos & outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros Heróis*. 7.ed. São Paulo, Martins, 1970.
- _____. *Angústia*. 10.ed. São Paulo, Martins, 1968.
- _____. *Infância*. 3.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
- _____. *Linhas Tortas*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Memórias do cárcere* [supervisão e posfácio pelo professor Wander Melo Miranda]. 44ªed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Vidas Secas*. 4.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
- RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabri e o anarquismo contemporâneo*, São Paulo: UNESP, 2000.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo II). Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Loyola, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora Unb, 2002.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 2007.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 03 de junho de 2011

LITERATURA MARGINAL E CULTURA DA PERIFERIA: UMA ANÁLISE DA OBRA *CAPÃO PECADO*, DE FERRÉZ

Vanessa Bastos Lima
Roberto Henriques Seidel

RESUMO: Este trabalho propõe uma discussão do movimento da Literatura Marginal contemporâneo (iniciado na década de 90), que tem como um de seus grandes expoentes o escritor Ferréz. A partir deste trabalho, vamos conhecer e analisar o que intenciona e objetiva o movimento da literatura marginal, conceituar e diferenciar cultura marginal de outras formas de cultura. E, através do estudo do romance *Capão pecado*, escrito por Ferréz, vamos conhecer um pouco da história do protagonista Rael, discutir e refletir sobre questões como a formação de múltiplas identidades e o descentramento do sujeito na obra em tela, a partir da crise do sujeito pós-moderno, provocado pelo contexto situacional de cada indivíduo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Marginal Contemporânea, Cultura marginal, Ferréz.

ABSTRACT: This paper proposes a discussion on the movement of contemporary “Marginal” literature (started in the 90s), which has as one of its greatest exponents the writer Ferréz. From this work we know and analyze what is the intent and objective of marginal literature movement, conceptualize and differentiate marginal culture from other forms of culture. And, through the study of the novel *Capão Pecado*, by Ferréz, we know a bit about the stories of the protagonist Rael, discuss and reflect on issues such as the formation of multiple identities and the displacement of the subject in the work *Capão Pecado*, from the crisis of the subject postmodern, caused by the situational context of each individual.

KEY WORDS: Contemporary Brazilian Marginal Literature, Marginal Culture, Ferréz.

INTRODUÇÃO

No Brasil nos anos 70, iniciado por autores de classe média alta, surgiu a primeira referência a um tipo de literatura, que recebeu o rótulo genérico de “marginal”, porque dizia respeito a obras que foram publicadas de maneira alternativa, representando um momento em que o Brasil estava dominado pela ditadura militar. Em geral, quando se traz a debate o tema “literatura marginal”, inicialmente falamos da tentativa de aproximar a poesia dos¹ aspectos coloquiais da linguagem, de buscar também formas alternativas de produção artística e de fazer frente à alienação provocada pela mídia. Esses eram os objetivos principais da “literatura marginal”, ou melhor, da “poesia

¹ FERRÉZ, Terrorismo literário. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

marginal” da década de 70. Atualmente, desde os anos 90, o projeto de *literatura marginal*, que tem como um de seus principais expoentes o escritor Ferréz, apesar de, por um lado, não se distanciar tanto da “literatura marginal” surgida na década de 70, principalmente nos quesitos combate à alienação e na inauguração de uma nova linguagem nas obras literárias, por outro, os prefácios de Ferréz para a série da *Revista Caros Amigos* (2001, 2002, 2004), bem como o prefácio à obra coletiva (FERRÉZ, 2005)¹, 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, aquilo 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).

Podemos conceituar, a partir do movimento proposto por Ferréz, entre outros nomes da literatura contemporânea, como literatura marginal aquela que objetiva dar

voz aos grupos excluídos da sociedade brasileira. Segundo Érica Peçanha Nascimento, os autores da literatura marginal:

[...] querem denunciar a violência — principalmente a policial —, o alcoolismo nas famílias, a força do tráfico e a falta de perspectiva dos jovens. Por outro lado, buscam valorizar aspectos positivos da periferia, como solidariedade, o modo de falar e as gírias características, além das manifestações culturais que estão surgindo nesses lugares (NASCIMENTO, 2009, p. 1).

A literatura marginal vem crescendo, ocupando seu espaço e conquistando, cada vez mais, leitores de diferentes classes sociais, como da classe média, classe alta e, é claro da periferia, pois, como o próprio Ferréz se 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 temática, quanto em termos ideológicos.

Nesse contexto, a obra *Capão pecado*, de Ferréz, desponta como um destaque exemplar. Esta obra já se faz presente nos grandes círculos literários do Brasil, circulando, inclusive, nos meios literários internacionais. *Capão pecado*, obra que será analisada no presente trabalho, tem por principal objetivo denunciar e formar um pensamento crítico a respeito da realidade da periferia brasileira, utilizando-se de elementos da cultura hip-hop ideológica e do rap. Nessa obra também vamos encontrar presentes algumas demandas sociais que estão inseridas no debate sobre pós-modernidade, como por exemplo, a questão da fragmentação identitária do sujeito dito pós-moderno.

Além disso, vamos poder perceber que esta literatura marginal possui uma escrita bem peculiar, como ressalta Érica Peçanha Nascimento (2009, p. 2):

A análise dessa literatura marginal exige que alguns parâmetros críticos sejam revistos, porque os textos destoam do padrão tido como culto, abusando do uso de gírias da periferia e com regras próprias de concordância, plural e ortografia.

Podemos, então, perceber que a literatura marginal, em especial a obra *Capão pecado*, propõe várias mudanças de paradigmas, em relação à literatura brasileira tradicional, sejam elas relacionadas à linguagem ou ao conteúdo, ou ainda à própria

percepção da realidade nacional, já que tradicionalmente há um consenso acerca do papel da literatura como de grande importância, efetiva e crucial, na formação das identidades coletivas nacionais. Desponta daí a necessidade de também inquirir acerca do que seria cultural marginal.

QUE CULTURA É ESSA?

Cultura é uma palavra originada do verbo latino *colere*, que originalmente significa o cultivo, o cuidado, seja o cultivo do campo — daí, agricultura —, o cuidado com os ancestrais — daí, culto —, seja ainda o cuidado do ensino das novas gerações — daí, puericultura. É claro que, para definir o que seria cultura na contemporaneidade, primeiramente temos que mergulhar no decurso da história, em determinadas épocas na sociedade ocidental, de modo a ter uma ideia mais ampla do que seria cultura.

A filósofa Marilena Chauí (2007), na conferência *Cultura e democracia*, fez um breve historicização a respeito. Segundo ela, a cultura no século XVIII, no ocidente, representava o mesmo que civilização. Com o iluminismo, a cultura passou a ser o padrão ou o critério de análise para definir o grau de civilização de uma determinada sociedade. Cultura então se torna sinônimo de progresso, passando a ser a “régua” para a avaliação do grau de civilização de um povo ou grupo dado. Informa ainda a autora que, no início da formação da disciplina da antropologia, as sociedades passaram a ser avaliadas segundo a presença ou ausência de elementos pertencentes à cultura europeia ocidental e capitalista. Estes elementos eram: o estado, o mercado e a escrita. Daí despontava uma postura etnocêntrica, que validava o imperialismo Europeu. A partir do século XX, de acordo com Chauí (2007, p. 24),

A cultura passa a ser compreendida como o campo em que os sujeitos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas, os valores, definem para si próprios o possível e o impossível [...] os valores — o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto — que instauram a ideia de lei, e portanto, do permitido e do proibido, determinando o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano.

Diferenças entre cultura dominante, cultura popular e cultura marginal

Falar de cultura dominante é falar do processo de relações sociais que divide a sociedade em classes: a dos dominantes — que representa os dirigentes e a elite econômica, a qual dita os padrões culturais; e a dos dominados ou subalternos — daqueles que representam a camada desprivilegiada e de baixa renda da sociedade e que tem sua produção cultural discriminada, ou lhe é ditada pela classe dominante uma cultura a ser consumida. É a chamada classe dominante que detém a maior parte dos meios de produção cultural, por ser detentora de um grande acúmulo de capital. Por isso, é esta classe social que construiu a cultura dominante, dotada de erudição e tida como padrão em relação aos outros tipos de culturas, como em relação, por exemplo, à cultura popular.

O termo cultura popular é dotado de muitas acepções e carrega com ele algumas ambiguidades; porém, analisando algumas definições dicionarizadas do verbete, dentre as primeiras acepções, encontrar-se-á algo que referenda este tipo de cultura como aquela produzida pelo “povo”. Entende-se aí povo enquanto a totalidade de uma sociedade ou região, como o conjunto total dos participantes de uma sociedade, excluindo-se, portanto, os grupos dirigentes e participantes da elite econômica. Desta forma, cultura popular seria algo negativamente visto como o conjunto de práticas culturais inferiores, vindas de camadas econômicas baixas de uma determinada sociedade, opondo-se à noção de cultura dominante anteriormente explicitada.

Podemos então, a partir dessa contextualização, perceber duas abordagens possíveis para o termo cultura popular. Esta pode ser tanto uma expressão de práticas culturais autônomas, com sua lógica própria, e à qual se opõe a cultura letrada, quanto uma expressão de práticas culturais criadas por aqueles que detêm o poder econômico para o consumo da população das classes subalternas da sociedade.

Além da cultura erudita e popular, há também a cultura marginal, que é aquela que não se enquadra dentro dos padrões tradicionais de se produzir cultura. É uma arte do conflito e da provocação, sempre buscando novas formas de expressão e novos olhares num mundo esteticamente voltado para a cultura do belo e do politicamente correto. A cultura marginal tenta aproximar a arte com aspectos coloquiais que possam refletir uma espécie de realidade dotada de crueza e de desigualdade, dando voz a quem não tem voz e incentivando o pensamento crítico.

No Brasil, pode-se considerar que a cultura marginal foi, de fato, instaurada após a Semana de Arte Moderna, sem ter sido feito uso do termo. Mário de Andrade, na obra *Macunaíma*, possibilitou a reflexão a respeito da realidade brasileira, através de seus personagens. *Macunaíma* foi uma obra que fugiu dos padrões românticos e parnasianos valorizados em épocas anteriores. Durante a Semana de Arte Moderna de 22, diversos artistas buscaram romper com os padrões e criar uma arte própria em que se retratasse a realidade brasileira.

Atualmente, os maiores representantes da cultura marginal são os *rappers*. Na literatura, o que diferencia essa nova geração da literatura marginal daquela da década de 70 é o fato de que a produção dessa nova literatura não mais é feita por pessoas sensibilizadas com a realidade da periferia brasileira, mas por pessoas que vivem essa realidade e escrevem sobre ela; portanto, o *locus* da enunciação é outro. Comumente são destacados Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*; Ferréz, autor de *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*, entre outras obras; e Alexandre Buzzo, autor de vários poemas, crônicas e textos; todos eles autores que se enquadram dentro da estética da literatura marginal.

Cultura, mídia e massificação

Na sociedade ocidental contemporânea, os valores culturais estão intimamente ligados à mídia, ao julgamento de valor que esta faz de cada manifestação cultural. A mídia é que determina o que devemos ler, ouvir, comprar ou ver. E este processo denominamos como massificação. O fenômeno da massificação dificulta o processo de democratização dos meios de produções culturais, e é justamente contra a massificação, a alienação, que vem lutando o movimento da literatura marginal.

Ferréz, na tentativa de democratizar o espaço literário e com a intenção de inserir a literatura em espaços abertos de maneira alternativa, realizou uma parceria com a revista de circulação nacional *Caros Amigos*. Três volumes em edições especiais foram publicados dando espaço para a manifestação cultural de vários escritores de literatura marginal. O principal objetivo desta parceria foi transformar esse veículo midiático em um espaço cultural democrático. Ferréz é um autor que entende a carência de políticas sociais democráticas e, pensando nisso, em seus livros, a exemplo de *Capão pecado*, ele

dá espaço para a manifestação de *rappers* compositores de *hip-hop*, e poetas da literatura marginal. Em *Capão pecado*, no intervalo de cada parte do livro, podemos encontrar manifestações da cultura produzida na periferia dos grandes centros, a exemplo da cidade de São Paulo.

Entre a primeira e a segunda parte do livro, o autor apelidado como Ratão vai manifestar-se dizendo:

Sou apenas mais um guerreiro quilombola do exército de ZUMBI contrariando tudo e todos, com metas diferentes, planos loucos, mas ideais gigantescos.

Contra a elite e a favor do meu povo. Contra alienados e a favor dos revolucionários.

“Zé povinho” fica mordido, não entende, aponta julga e condena, mais aí RAP é meu escudo, é minha arma, é questão de vida ou morte.

Não me deixo levar, a Rede Globo até tenta, mas não vai me enganar. Não tô a fim de ver merda de Sandy e Júnior o dia inteiro na TV cantando suas músicas sem conteúdo e ganhando dinheiro com a miséria do povo.

Me fazer de cego, não to a fim, de aturar esta porcaria que domina a mídia televisiva e escrita (RATÃO, 2000 apud FERRÉZ, 2005, p. 41).

Por intermédio da definição de cultura de massa, a partir de Max Horkheimer e Theodor Adorno, explicitada no artigo de Antonio Hohlfeldt (2007, p. 48), entende-se que a mesma é produto de empreendedores capitalistas dirigida para a alienação e reificação das massas, com enorme lucratividade para tais realizadores, na medida em que guia-se pelo gosto das massas, acostumando-se a produtos de baixa qualidade em detrimento das verdadeiras obras do espírito humano, ou seja, a cultura de massa restringe-se à categoria de bem de consumo. A cultura de massa está fortemente vinculada às sociedades tecnológicas, e é veiculada pelos meios de comunicação midiáticos, como a TV.

Neste acima citado, a alienação e a massificação da mídia são duramente criticadas, na personificação dos cantores Sandy e Júnior, tendo como ícone midiático máximo a Rede Globo que, segundo o autor, é a representação dos ideais de elite. Além da crítica aos veículos midiáticos televisivos e escritos, Ratão deixa explícito que tipo de cultura ele representa: a cultura daqueles que querem sair do campo da invisibilidade, ultrapassar os muros da periferia; ele propõe uma revolução. Mas, que revolução seria essa? Uma revolução capaz de derrubar os muros imaginários e culturais que separam a “cultura popular” feita pelo povo da periferia, de outras culturas. Está tácito que há uma

divisão social não acidental, que é reconhecida por Maquiavel em *o Príncipe*, que diz: “toda cidade é dividida pelo desejo dos grandes de oprimir e comandar e o desejo do povo de não ser oprimido nem comandado” (MAQUIAVEL, apud CHAUI, 2007, p. 27). E é justamente contra esta força opressora dos “grandes”, que a literatura marginal vem batalhando.

Abrindo a terceira parte do livro *Capão pecado* está o texto “Se eu quero, eu posso, eu sou”, que diz:

Mas e aí? Fazer o quê? Como diz o TIM:
— Ah! Se o mundo inteiro me pudesse ouvir...
Mas como todos nós sabemos que é muito difícil fazer com que o mundo inteiro nos ouça, nós mandamos um toque daqui, do nosso canto [...] (OUTRAVERSÃO, apud FÉRREZ, 2005, p. 69).

Neste trecho vemos ser reforçada a ideia de que “a voz da periferia”, o grito dos que estão à margem mas que também produzem arte e literatura, seja escutada, mesmo sabendo da dificuldade, a qual é representada pela frase do cantor e compositor Tim Maia.

Ainda sobre a divisão cultural em cultura dominante e cultura popular, Marilena Chauí vai dizer que:

O lugar da cultura dominante é bastante claro: é aquele a partir do qual se legitima o exercício da exploração econômica, da dominação política e da exclusão social. Mas esse lugar também torna mais nítida a cultura popular como aquilo que é elaborado pelas classes populares e, em particular, pela classe trabalhadora, segundo o que se faz no pólo da dominação, ou seja, como repetição ou como contestação, dependendo das condições históricas e das formas populares de organização (CHAUI, 2007, p. 29).

Em sendo a literatura marginal um movimento artístico e cultural realizado pela classe popular e trabalhadora, por orgânicos da periferia, ela tem sua história de luta pautada na contestação dos moldes da cultura imposta pela classe dominante. Cultura imposta essa que é também conhecida por massificação, conforme Chauí (2007, p. 29) ainda o coloca: “[...] é preciso levar em conta como a divisão cultural tende a ser ocultada e, por esse motivo, reforçada com o surgimento da cultura de massa ou da indústria cultural”. Ela ainda vai explicar como os bens culturais são divididos. Primeiramente são separadas as obras “raras e caras”, destinadas ao público mais abastado, a chamada elite cultural; e há as obras “baratas e comuns”, destinadas ao povo

(à massa), aos menos privilegiados. Dessa forma, a indústria cultural separa a elite “cultura” da massa “inculta”. Portanto, não se deve ter a ilusão de que todos têm direitos iguais de acesso à cultura e aos bens culturais. Esta ilusão, inclusive, é derrubada por Ferréz e seus companheiros de literatura marginal. A divisão cultural, assim como a divisão em classes¹, existe e, por isso, a literatura marginal visa lutar por seu espaço de representação artística.

Além de dividir a cultura de maneira preconceituosa e injusta, a indústria cultural faz com que a classe média e alta tenham nojo e medo da cultura de seu próprio país, da cultura principalmente produzida na periferia. No texto “Talvez seja melhor seguir a honestidade”, que está em *Capão pecado* iniciando a quarta parte do livro, percebemos a denúncia da realidade vivenciada na favela:

Bom, falarei sobre um assunto embaçado: é o seguinte, tá ligado; o crime que é noticiado no rádio, jornal, televisão, é sempre diretamente ligado à miséria. Por quê? Porque pondo os pés no chão é bruta a nossa realidade.

[...] Aí como sou preto, vem o preconceito racial, policiais despreparados agredindo, espancando [...] neste momento você lê, muitas famílias pedem socorro. Você já cresce no meio do veneno e chega uma hora em que o desespero é total (NEGREDO, apud FERRÉZ, 2005, p. 109).

Por conta de deflagrar uma realidade de pobreza e na qual a violência está sempre presente, na mídia impera a noção generalizada de que a miséria é causa da violência. Daí, como aponta Marilena Chauí, vemos

as classes ditas desfavorecidas sendo consideradas potencialmente violentas e criminosas. Este é um preconceito que atinge profundamente os habitantes das favelas, estigmatizados não só pelas classes média e dominante, mas pelos próprios dominados: a cidade olha a favela como uma realidade patológica, uma doença, uma praga, um quisto, uma calamidade pública (CHAUÍ, 2007, p. 60).

Complementando as palavras de Marilena Chauí, a favela é vista como um lugar “sem jeito”, de onde nada de bom pode ser esperado, muito menos arte e literatura. No entanto, Ferréz e seus companheiros de movimento literário vêm provar o contrário, como podemos ler no texto “C. R campo de Guerra da nova era”, que inicia a última parte de *Capão pecado*: “O foco de esperança está nos muros grafitados, nos bailes feitos nas quadras das escolas, nos [sic] pipas no céu, e nos movimentos em prol da

cultura, desde fanzines até as organizações que resistem aqui” (GARRET, apud FERRÉZ, 2005, p. 133).

A “esperança” da periferia em aparecer nos jornais de maneira positiva é a arte e os projetos artísticos como a literatura marginal, já que sabemos que a periferia tem sim sua cultura, sendo esta muitas vezes desprezada e/ou meramente ignorada. E que cultura é essa? É a cultura de rua, dos guetos, produzida na favela, e é através dela que se pode conhecer um pouco do cotidiano da periferia das grandes cidades, conhecer seus escritos, sua literatura, seu grito.

ADENTRANDO NA HISTÓRIA DE CAPÃO PECADO

A obra *Capão Pecado* toma como espaço Capão Redondo¹, que é uma favela como muitas espalhadas pelas grandes cidades do Brasil. Lá, diariamente, os moradores presenciam cenas de violência, tanto entre os próprios moradores (entre facções rivais), como também entre os moradores e a polícia. Mas, apesar de estar envolta em um contexto de violência e miséria, existe em vários momentos uma relação de solidariedade e união, como por exemplo, quando alguém da comunidade sofre as consequências da violência a que estão expostos diariamente.

Por ser uma obra pertencente ao projeto de literatura marginal, encabeçado por Ferréz, ela vai mostrar que, como relata Loïc Wacquant (apud BAUMAN, 2003, p. 108): “ser pobre numa sociedade rica implica em ter o status de uma anomalia social e ser privado de controle de sua representação e identidade coletiva” — processo denominado pelo autor de *privação simbólica*, que torna os habitantes da favela, do gueto, verdadeiros párias. Dentro de uma sociedade excludente, há os estigmas e as denominações de caráter pejorativo, que as denominadas por Bauman (2003) como “comunidades poderosas”, impõem aos moradores da periferia, mesmo os que não queiram ter sua identidade construída e representada apenas pelo olhar do “outro”.

Em *Capão pecado* vamos conhecer o outro lado da história da periferia, que muitas vezes não podemos conhecer através da mídia televisiva e jornalística.

A trajetória de Rael

Rael, personagem principal de *Capão pecado*, é um jovem filho único de pais analfabetos, um garoto de origem pobre que, quando criança, mudou-se com a família para o bairro de Capão Redondo. Rael é um garoto que faz amizades facilmente, educado e calmo, bem recebido na casa de seus amigos, pois: “Seu aspecto calmo sempre agradava às mães dos colegas: gordinho, cabelo encaracolado, e óculos grandes e pretos [...]. Tudo isso lhe conferia a aparência de um pequeno cdf” (FÉRREZ, 2005, p. 16). Gostava de ler e de ver seriados na televisão, era do tipo que se esforçava muito no trabalho. Inicialmente, trabalhava em uma padaria, “Atendia aos clientes como sempre com muita educação e um sorriso de orelha a orelha” (Idem, p. 44). Nos fins de semana tomava curso de datilografia. Rael era um filho bastante dedicado à sua mãe, pois separava uma parte do dinheiro que ganhava no trabalho para ajudá-la. Com os amigos era prestativo, companheiro e grato. E, apesar de não se envolver com atividades ilícitas ou praticar atos de violência, ele tinha seu cotidiano marcado por ela: “Suas perdas eram constantes e aparentemente intermináveis; o primeiro amigo a morrer lhe causou um baque e tanto, mas a morte dos outros dois fora menos desgastante [...]” (Idem, p. 18).

Rael, por presenciar muitas histórias trágicas, acabava, assim, como os demais moradores do Capão Redondo, por se acostumar a ver seus entes queridos ou amigos serem mortos pela polícia, ou por traficantes, ou ainda pelo vício das drogas. Depois de passar algum tempo trabalhando na padaria, Rael consegue emprego em uma metalúrgica, na qual Paula, a namorada de seu amigo Matcherros, trabalha. O personagem Rael até então, apesar de residir em um bairro violento, levava sua vida pacatamente; papear com os amigos, jogar videogame, dar umas voltas pelo bairro, ler e ver seus seriados e desenhos prediletos.

Quando começa a trabalhar na mesma empresa em que trabalhava Paula, namorada de seu melhor amigo, Rael, com a convivência e amizade, acaba apaixonando-se por ela. Inicialmente, consciente do mal que poderia lhe acontecer por ter se apaixonado pela namorada do amigo, ele tenta resistir a esse sentimento, até porque ele sabe que a primeira lei da favela é: “nunca cante a mina de um aliado, senão vai subir” (Idem, p. 66).

Rael, por vezes, pensa em se entregar ao sentimento que tem por Paula, e fica confuso, como podemos perceber no trecho: “Não sabia o que faria de sua vida; não sabia se pensava na consideração pelo amigo ou naquele estranho amor.” (Idem, p. 73). Apesar da indecisão, Rael acaba entregando-se ao amor que sente por Paula. Paula e Rael acabam indo viver juntos em uma casinha no fundo da metalúrgica, cedida por seu patrão, seu Oscar, e têm um filho. Tudo parecia perfeito até que

Chegou em casa cedo aquela noite. Alguma coisa estava errada. Aquele dia o marcaria como o mais desgraçado de sua vida. Ele nem conseguiu ler o bilhete por inteiro, caiu no chão chorando. Tinha sido abandonado repentina e inexplicavelmente. Um bilhete uma troca cruel, ele chorava e queria sua mulher e seu filho de volta, mas nada restava na casa, nenhum móvel nenhum utensílio, nada. (Idem, p. 137).

É daí em diante que o leitor de *Capão pecado* vai abandonar a visão romântica do garoto da periferia, que vive feliz em sua comunidade e poderia um dia triunfar, ser reconhecido, e ir morar fora da favela. Rael entra em crise, quando ao mesmo tempo descobre que foi traído e abandonado por sua esposa; arquiteta um plano para matar o amante de Paula, seu chefe Oscar. Rael acaba indo para a prisão e lá é morto.

Ao entrar em crise, Rael acaba por agir de maneira diferente do esperado da sua personalidade, descrita no início do livro, rapaz calmo e educado, que até então nunca tinha praticado nenhum ato considerado ilícito ou violento contra ninguém. Anthony Giddens vai dizer que:

Uma “crise” soa como uma grande perturbação, ou ameaça de perturbação, num determinado estado de coisas — o significado original da palavra, proveniente do contexto médico, referindo uma fase de uma doença que oferecia perigo à vida. Nas condições sociais modernas, porém as crises tornam-se mais ou menos endêmicas, tanto ao nível individual, quanto ao coletivo. Até certo ponto, efeito retórico — num sistema aberto à mudança, contínua e profunda, surgem muitas circunstâncias que podem ser facilmente consideradas como crises, em vários níveis. Existe uma “crise” sempre que as atividades relativas a importantes objetivos na vida de um indivíduo ou de uma coletividade repentinamente aparecem inadequadas (GIDDENS, 2002, p. 171).

O ato de violência cometido por Rael não possibilita mais que ele continue sendo visto pelo leitor como um personagem romântico e, portanto, linear. Por intermédio da crise, provocada pelas decepções vivenciadas por Rael, ele acaba mudando seu comportamento, passando de um extremo para outro, igualando-se a Burgos,

personagem que pertence ao mundo do crime. Então, a partir deste momento de revolta e crise de Rael, há uma divisão entre o Rael visto como herói e “bom moço” da história, e o Rael bêbado, homicida, que morre na prisão, e acaba terminando como tantos outros moradores da periferia. Ele passa a ser mais um na multidão de casos daqueles que inicialmente tentam mudar de vida, “subir na vida” e ter uma espécie de “conformismo autoritário”. A respeito disto, Eric Fromm vai explicar que:

O indivíduo deixa de ser ele mesmo; adota o tipo de personalidade que lhe é oferecido pelos padrões culturais; e portanto, torna-se exatamente igual a todos os outros e ao que os outros esperam que ele seja... esse mecanismo pode ser comparado à coloração que os animais assumem. Eles parecem tão semelhantes ao seu entorno que só podem ser distinguidos dele com grande dificuldade (FROMM, apud GIDDENS, 2002, p. 177).

Rael representa o modelo de bom pai, bom filho e bom marido, trabalhador, que se contenta com a vida que leva. Ele era, até o momento de sua crise, um indivíduo dentro dos padrões culturais e do que esperam que ele seja. Mas Ferréz buscou quebrar esse padrão seguido pelo personagem, quando o fez revoltar-se e não aceitar mais a sua nova realidade de vida. E, ao colocar-se à revelia dos fatos, da traição e do abandono, Rael acaba caindo em mais um ciclo de exclusão. Ele já fazia parte de um ciclo de exclusão apenas pelo fato de viver na periferia; mas quando comete um crime e vai para o presídio, ele entra no rol dos excluídos que moram na periferia, cometeram atos ilícitos e não aceitáveis pela sociedade. Então, podemos dizer que o protagonista pertence a grupos de que, segundo Dench (apud BAUMAN, 2003), não se pode escapar, pois o pertencimento de um indivíduo a um grupo é marcado pelas coletividades mais fortes, sobre as mais fracas, ou seja, Rael pertencia ao grupo dos que vivem na periferia, que é uma coletividade maior, sem deixar sua subjetividade e particularidade como ser humano. Depois ele passa a pertencer ao grupo dos presidiários, que representa uma coletividade mais ampla, coletividade essa subdividida de acordo com os tipos de crimes que cada um cometeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós” (FERRÉZ, 2005, p. 9). Assim inicia Ferréz seu

manifesto em *Terrorismo literário*. Ele avisa que além de outras manifestações artísticas como a capoeira, há décadas atrás marginalizada, agora chegou a vez de demonstrar que a periferia não irá se calar, mostrar sua voz através do poder da palavra escrita, mesmo que muitos digam: “Cala boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (Idem, 2005, p. 9). Ferréz vai mostrar toda a revolta e ferocidade ao responder àqueles que não consideram a literatura feita por moradores da periferia como arte.

Estar na periferia, significa estar distante de um lugar que podemos denominar como “centro”. Nas grandes cidades, quem está na periferia são os moradores da favela, das ruas, dos morros. São aqueles que historicamente pertencem à classe desprivilegiada da população, são os que estão à margem da parcela da sociedade que controla a economia, a política, que detêm um alto poder de consumo e que controlam a mídia e os meios de propagação da arte e da cultura.

E o que propõem aqueles que fazem parte do movimento da literatura marginal?

Propõem a problematização da tradição literária, propõem também o questionamento de critérios de hierarquização e valor cultural, propõem o alargamento daquilo que se considera tradição literária, para que novas obras que representam novos e múltiplos tipos culturais, e de identidade, sejam absorvidas e lhes seja atribuído o valor merecido, sem compará-las aos modelos literários passadistas e homogêneos.

Já que estamos longe de termos uma cultura homogênea, e já que temos uma sociedade multiétnica, e, portanto, plural, como podemos na literatura possuir uma tradição hegemônica, que só inclui escritores da classe média e alta, em sua maioria, e que primam apenas por um tipo de linguagem culta e refinada, pela erudição?

A literatura marginal objetiva uma releitura da tradição literária no Brasil, a qual substitua o singular pelo plural. A literatura marginal, como revela Ferréz, não intenciona seguir o padrão “[...] não é ser o empregado que vira o patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las” (Idem, 2005, p. 9). Esse movimento de literatura não quer o espaço ocupado por “outras literaturas”, ele reivindica o seu espaço e, acima de tudo, a democratização cultural, para que haja espaço para todas as culturas.

A literatura é um espaço privilegiado para manifestações de caráter social, devido à legitimidade artística que ela representa; portanto, faz-se necessário cada vez mais democratizar o fazer e o espaço literário, para que novas manifestações, assim como a literatura marginal, possam ter seu lugar.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BIOGRAFIA do escritor Ferréz. Disponível em: <<http://www.astormentas.com/biografia.aspx?tp=&id=Ferréz.htm>>. Acesso em: 25 out. 2009.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. Salvador: Governo da Bahia, Secretaria de Cultura, 2007. Coleção Cultura é o quê?

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. *Revista Caros Amigos — A cultura na periferia: ato 1*. São Paulo: Ed. Casa Amarela, 2001.

FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 9-14.

GANDINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Jans. (Org.). *Noções básicas de folkcomunicação*. São Paulo: UEPG, 2007.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Novos estatutos de memória na literatura brasileira contemporânea: os “marginais”. In: *Anais Eletrônicos do Encontro Nacional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/LUCIANO_JUSTINO.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2010.

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.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Disponível em: <http://ateus.net/ebooks/geral/marx_manifesto_comunista.pdf.htm>. Acesso em: 2 nov. 2009.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Literatura marginal*. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/resenhasdelivros/132050.htm>>. Acesso em: 13 abr. 2009.

REVISTA Caros Amigos. *Literatura marginal: ato I*. Mar. 2001.

REVISTA Caros Amigos. *Literatura marginal: ato II*. Mar. 2002.

REVISTA Caros Amigos. *Literatura marginal: ato III*. Mar. 2004.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 06 de junho de 2011

A LITERATURA MARGINAL NA INTERNET: O FENÔMENO *FANFICTION* COMO INSTRUMENTO DE DISSEMINAÇÃO E DIVULGAÇÃO DAS/NAS MARGENS

André de Jesus Neves (Pós-Crítica/UNEB)

RESUMO: A literatura, seu foco de discussão e campo de atuação têm sido deslocados e têm permitido novas aberturas nas últimas décadas e, com o surgimento da internet, novas formas de produções literárias, ou ciberliteraturas, têm surgido e ampliado esse campo. O presente texto constitui-se de uma proposta de análise e compreensão do fenômeno *fanfiction*, como produção literária marginal nos espaços virtuais que coloca em xeque e amplia a discussão de autoria dentro de uma abordagem que supera uma série de conceitos estruturadores do pensamento sobre a literatura; analisará, também, o deslocamento do eixo de hegemonia dentro do processo de produção literária. Por *fanfiction* aqui, compreende-se o *hobby* literário, cujo objetivo é (re)escrever histórias baseadas em universos ficcionais – personagens, cenários e acontecimentos – criados por terceiros (fãs) no ciberespaço. Na maioria dos casos, esses escritores de *fanfic* ou *ficwriters* têm como principal inspiração as histórias lançadas pelo mercado da indústria cultural, como livros, filmes, desenhos animados, quadrinhos e seriados de TV. Diante disso, trata-se de uma discussão à luz dos estudos literários e dos Estudos Culturais, buscando compreender a lógica dessa “sub-cultura”, como forma de disseminação de outras obras já postas em evidência pelas academias e mercado cultural.

PALAVRAS-CHAVE: literatura marginal, fanfiction, cultura participatória, ciberliteratura.

ABSTRACT: The literature, its discussion focus and field of performance have been moved and it has been allowed new openings in the last decades and, with the appearance of the internet, new forms of literary productions, or cyberliterature, have appeared and enlarged that field. The present text is constituted of an analysis proposal and understanding of the “phenomenon fanfiction”, as marginal literary production in the virtual spaces while it puts in check and it enlarges the authorship discussion of an approach that overcomes a series of concepts of structures creator of the literature, thought will analyze, also, the displacement of the hegemony axis inside of the process of literary production. For “fanfiction”, here, we understand the hobby literary writing, whose objective is to write and to redraft stories based on universes fictional - characters, sceneries and events - created by third (fans) in the cyberspace. In most of the cases, those fanfic writers or ficwriters have as main inspiration the histories thrown by the market of the cultural industry, as books, films, cartoons, frames and serial of TV. Before that, it is treated from a discussion to the light of the literary studies and of the Cultural Studies, besides looking for to understanding the logic of that “sub-culture”, as a form of spread of other works already in evidence for the academies and cultural market.

KEYWORDS: Marginal literature, fanfiction, participatory culture, cyberliterature.

INTRODUÇÃO

Com o fenômeno da cultura de massa, altamente expressivo na sociedade do capitalismo tardio e notadamente “consumível”, como filmes, seriados de TV, livros,

etc, surge a “cultura de fã”, esse que não apenas se satisfará em buscar novos produtos culturais derivados como vai, ele mesmo, sozinho ou em conjunto com outros fãs, criar novos produtos culturais derivados. Surge então, nesse contexto, dentro de um novo cenário, o do ciberespaço, ou espaço virtual, o alargamento dessa cultura, permitindo o nascimento de uma geração de fãs produtores/reprodutores que deixam de ser meros consumidores da cultura de massa e passam a ter um papel importante na relação com a cultura pop que “consomem”, de meros consumidores passam a ser (re)produtores inconformados com a “originalidade” imposta pelo autor. Neste artigo, pretendo analisar a cultura de fãs e seu papel participatório na (re)produção de obras, reconfiguração de personagens e cenários que, nos últimos anos, ganhou uma grande expansão no ciberespaço, mais especificamente com a categoria *fanfiction*. O presente artigo objetiva, ainda, em primeira instância, fazer uma abordagem ao fenômeno *fanfiction*, como cultura participatória no contexto do ciberespaço e, em segunda, estabelecer uma breve comparação entre estas e outras formas de criação ou divulgação da literatura na Internet, analisando seu papel político dentro de um contexto de marginalidade, de arte subalterna, e, como ele “interage” com alguns dos “princípios básicos” da Teoria da Literatura e Crítica Literária, tais como literariedade ou autoria.

Derivado do inglês, *participatory culture*, o termo cultura participatória é utilizado para designar uma cultura na qual fãs se apropriam de produtos culturais, do conceito de seus personagens e os reproduzem modificando sua história e criando produtos derivados.

Ao analisar a história da literatura, observa-se uma pretensão ao universal, contudo, percebe-se que a partir dos anos 70 houve uma notável abertura para outras formas do fazer literário e a descentralização do foco exclusivamente literário que permitiu que outros focos, antes periféricos, encontrassem lugar na discussão literária, daí então a consagração dos cânones entrou em discussão. Novas questões passaram a ser levantadas, a partir de então, tais como: *a.* Quem deve determinar o que é literatura? *b.* Para quem é literatura e para quem não é literatura? *c.* Quais fatores determinam que um texto apresenta literariedade e outro não?

O sentido de literatura, a ser discutido aqui, aponta para uma cultura como símbolo de resistência e produção de novos significados políticos no contexto da globalização, aponta também para uma extrapolação das supostas respostas aos

questionamentos acima, visto que a literatura no contexto atual requer novas propostas de construção e divulgação. Neste sentido, a noção de cultura e, conseqüentemente, de literatura, é forçada a repensar seus parâmetros e até mesmo sua função social.

É notável que as características e expressões artísticas marginais, periféricas e/ou subalternas, principalmente no que se refere à literatura, têm surpreendido, visto que suas manifestações têm se voltado para temas esquecidos pelas “literaturas canônicas” com uma atenção significativa aos temas da miséria, da fome, das desigualdades sociais e, ultimamente, da violência urbana; tem-se percebido, nesse contexto temático, maior engajamento político e compromisso social do intelectual, neste caso, do escritor.

Contudo, o que passo a descrever e a analisar aqui transpõe esses espaços, pois a abertura no foco das discussões no campo da literatura tem ampliado significativamente os meios de produção e disseminação da mesma e perpassa as questões sociais e, sobretudo, culturais. Nota-se, nesse sentido, que, com o surgimento da internet, a literatura mais uma vez é posta em xeque, quanto ao seu lugar, autoria e valor. Que literatura se inventa nesse contexto volátil, fluido, hipertextual, dinâmico e desterritorializado? Qual é a importância do autor/escritor no contexto da cibercultura? Que novas criações estão surgindo nesse novo espaço? E de que forma a cultura de fã, a cultura participatória, contribui para essas transformações literárias nesse novo contexto?

1. A CULTURA DE FÃ E A LITERATURA NO CIBERESPAÇO

Antes de descrever o fenômeno *fanfiction* pretende-se analisar a cultura participatória no ciberespaço como fruto do desenvolvimento tecnológico aliado a diversas questões culturais. Essa interatividade crescente nos grandes meios tem levado muitos teóricos a repensar seus conceitos sobre o suposto caráter manipulativo e alienante da comunicação de massa e da indústria cultural. Martin-Barbero defende a existência de um deslocamento do eixo de hegemonia dentro do processo comunicativo. Para o autor, compreender a comunicação não se resume apenas a investigar astúcias do dominador, mas também aquilo que no, dominado, trabalha a favor do dominador, isto

é, a cumplicidade de sua parte, e a sedução que se produz entre ambos (MARTIN-BARBERO, 2006).

Tomo como dominador aqui, um conjunto de elementos “estruturadores da ordem”, não só estéticos como também sociais e culturais; construções ideológicas de poder e dominação de cultura, assim como os produtos elaborados e impostos pela cultura chamada “dominante”.

O deslocamento do eixo hegemônico que ocorre da cultura dominante para outras denominadas subalternas não é providencial, mas consequência de resistências no interior de uma arena de tensões entre dominador e dominado, entre as normas e suas rupturas, entre a ideologia e a contra-ideologia, senso e contra-senso, entre o fechamento e a multiplicidade, entre o centro e a marginalidade.

A relação que se dá entre/nessas dicotomias, apesar da oposição, é também uma relação dialógica e de completude, pois não se excluem, completam-se. Uma sobrevive em consequência da outra.

Na contemporaneidade, com a explosão da cultura de mercado, observa-se um crescente consumismo cultural, ideologicamente programado para as massas, contudo essa “cultura pop” transforma-se em matéria-prima para seus usuários/fãs. Eles deixam de ser meramente consumidores e passam a ser co-produtores e/ou (re)produtores dessa cultura, exercendo um papel importante tanto no consumo quanto na disseminação cultural, não apenas como meros consumidores, mas também como intérpretes da cultura que lhes fora imposta, e como transformadores e agentes culturais. A esse respeito Silviano Santiago¹ diz que houve uma democratização cultural, enquanto a arte (hegemônica) entrou em declínio.

Nesse sentido, nota-se que, com o surgimento da web, houve uma grande expansão da cultura de fã, pelo fato de a internet propiciar maior acesso, tanto às obras quanto aos produtos derivados dessas e sua divulgação. O ciberespaço gera, nesse contexto cibercultural, um ambiente de fluxo de produção e trocas, no qual a produção literária encontra espaço para novos escritores de ficção, os *ficwriters*. Dessa forma, a literatura no espaço virtual torna-se um terreno fértil de diálogo entre culturas, cuja diluição e hibridação são inevitáveis. Assim como seus produtos culturais também se diluem, hibridam-se, perdem poder hegemônico e autonomia autoral, como ocorre com

os cânones em relação à cultura de fã; em consequência disso a cultura torna-se participatória e menos hegemônica e centralizada, torna-se democrática no sentido já exposto por Silviano Santiago.

Toma-se aqui, como principal elemento para discussão, dentre os diversos tipos de cultura participatória, a *fanfiction*, cuja explosão no ciberespaço, nos últimos anos, tem alcançado notoriedade. *Fanfic*, fenômeno aqui analisado, é a abreviação do termo em inglês *fan fiction*, ou seja, "ficção criada por fãs", no ciberespaço (blogs e comunidades virtuais), de forma individual ou coletiva. Trata-se de contos ou romances (re)escritos por terceiros, que não fazem parte do enredo oficial do livro, filme ou história em quadrinhos a que fazem referência. Uma das características que une essas expressões culturais e outras relacionadas à cultura participatória é o desejo de se expandir universos ficcionais sem o intuito de lucro.

Essa filosofia de criação aberta e desprezo pelo *copyright* encontrou terreno fértil para expansão no ciberespaço, ou espaço virtual.

Segundo Lima (2009 *on line*), “a essência do virtual é a representação da realidade, simulando um tempo e um espaço, ou melhor (*sic*), uma temporalidade e uma espacialidade especiais, em uma dimensão espectral. Não se trata de uma dimensão paralela do real, pois o real e o virtual se interligam, em diferentes pontos”. Ao tratar da relação entre o literário e o virtual, ele afirma que “o literário – como o virtual – é também representação, embora seja muito mais que isto, pois possui um certo grau de autonomia em relação ao real”.

Como representação, é notável, no contexto da globalização e da cultura midiática, sobretudo da internet, que vivemos também a cultura do simulacro, reportando a Jean Baudillard quando afirma que “livre do real, você pode fazer algo mais real que o real: o hiper-real”; é possível dizer que a liberdade no ciberespaço e na literatura conduz à fuga do real que permite, muitas vezes, a sua recriação como a busca de “uma realidade” desejável, possível, como a eterna busca do Graal.

Nesse sentido, no que se refere à cultura participatória, observa-se que o mundo produzido não é o mundo desejável. Portanto, a ação da (re)criação de uma cultura derivada da cultura que o indivíduo consome, mas não o satisfaz, torna-se necessária, daí o nascimento de um novo simulacro, uma simulação contínua, como uma busca que

não se concretiza, pois “ao contrário da utopia, a simulação começa a partir do princípio da equivalência, da negação radical do signo como valor, parte do sinal de reversão e supressão de qualquer referência” (Baudrillard, 1978, p. 13, tradução nossa)¹.

Para uma compreensão mais acentuada da cultura de fã, *fanfiction*, na internet, num contexto de produção e disseminação cultural da arte subalterna nas margens, no ciberespaço, é necessário entender como ele funciona e/ou opera.

As *fan fictions*, mais conhecidas pelo acrônimo “*fanfic*”, ampliaram o conceito de apropriação das criações alheias pelos fãs. *Fan fiction* pode ser traduzida para português como “ficção de fã”. Sob essa “nomenclatura” reúnem-se essencialmente histórias que fãs escrevem sobre personagens ou universos ficcionais de que gostam, seja de literatura, cinema, quadrinhos ou qualquer outra mídia. Os escritores de *fanfics* são popularmente chamados de fanfiqueiros ou *ficwriters*.

Entre os autores e leitores de *fanfiction*, existem várias pessoas que começaram o seu contato com os textos em *fanzines* (*Fanzine* é uma abreviação de *fanatic magazine*, mais propriamente da aglutinação da última sílaba da palavra *magazine* [revista] com a sílaba inicial de *fanatic*).

Existem sites especializados em *fanfic* como www.fanfic.net e <http://www.fanfiction.net>; seu serviço é gratuito, e basta apenas que o internauta de qualquer parte do mundo faça um rápido cadastro e estará apto para postar seus contos. Esta, porém, não é a única forma de publicar *fanfiction* pela internet. Diversos outros sites, criados e mantidos por incentivadores do *hobby*, recebem trabalhos de outros escritores. Alguns o fazem de forma temática, como os diversos *sites* e *blogs* dedicados a *fanfictions* de Harry Potter, ou o site brasileiro Hyperfan (<http://www.hyperfan.com.br>), que só publica contos sobre personagens de quadrinhos das editoras norte-americanas Marvel e DC. O Hyperfan também se diferencia por sua política: eles contam com colaboradores fixos que escrevem regularmente sobre os mesmos super-heróis, em um universo paralelo onde os personagens das duas editoras, rivais entre si, coexistem normalmente.

Atualmente, é impossível contabilizar quantos são os *sites* dedicados à publicação de *fanfics*, já que centenas de jovens publicam suas histórias de forma descentralizada em *blogs* pessoais, páginas de grupos de amigos ou *sites* dedicados a

“gêneros” ou universos ficcionais específicos. Um dos mais populares *sites* dedicados às *fanfics*, o FanFiction.net, possuía mais de 1,3 milhão de usuários cadastrados em outubro de 2007, dentre os quais muitos brasileiros, segundo dados do *site*, mas mesmo esse não pode ser utilizado como parâmetro único.

Os fanfics são organizados por tipos, classificados por público e faixa etária, conforme descrição apresentada abaixo:

1 - Tipos de Fanfiction

a. Doujinshi

Fanficção japonesa, baseada nos mangás, escritos e desenhados por fãs destas séries, como se fosse uma fanzine de um mangá. O termo deriva de *Doujin* ou grupo literário, que era a forma tradicional de produção, e *Shi*, que significa revista ou distribuição. Alguns podem considerar trabalhos de aficcionados (*fanwork*), para muitos são simplesmente publicações de mangá de pequena tiragem.

Normalmente, o termo usualmente se refere a mangás/fanzines de artistas não profissionalizados, podendo conter tanto histórias originais quanto baseadas em um mangá ou um anime da moda, bem popular. Entretanto, escritores de fanfics que se dedicam a criar histórias inspiradas em animes e mangás classificam seus trabalhos como *doujinshi*, mesmo quando é apenas texto e não possui ilustrações.

O termo *Doujinshi Circle* é utilizado para designar um grupo de artistas que trabalham juntos na criação de uma obra. A *Clamp* começou sua carreira como um *Doujinshin Circle*, contando com 11 integrantes no começo.

b. Mary Sue

Alguns tipos de fanficções são chamadas pelo estilo *Mary Sue*, um formato mais "açucarado" em forma de conto, romance ou novela, melodramática e apelativa. O nome do estilo é uma homenagem à Tenente Mary Sue, uma personagem de *fanfics* de Jornada das Estrelas dos anos 80 que definiu o arquétipo da personagem perfeita altamente idealizada.

Também são chamados Mary Sue (ou Gary Stu, na versão masculina) as *fanfictions* onde o personagem principal é praticamente onipresente, sendo completamente inatingível.

c. Outros Tipos

Darkfic - Fanfic abundante em cenas depressivas, atmosferas sombrias e situações angustiantes. É o contrário das fanfics definidas pelo termo "waffy".

Deathfic - Onde os personagens principais morrem.

Slash - Fanfic cujo tema principal concentra-se na relação (amorosa, de amizade etc) entre dois personagens centrais. "Slash" é a palavra em inglês para "barra". Ex: Aragorn/Boromir, Spock/Kirk, Mulder/Scully. A grande maioria atualmente interpreta o termo como sinalização de relacionamentos homossexuais masculinos.

Femslash - Fanfic com relacionamento homossexual feminino.

Fanon - Indica a presença de idéias já propagadas em outras fanfics e que se tornaram tão populares quanto a obra original.

Lemon - Fanfic com cenas de sexo entre homens (detalhada).

Orange - Fanfic com cenas de sexo entre mulheres (detalhada).

Yaoi - Fanfic com romance entre dois homens.

Yuri - Fanfic com romance entre duas mulheres.

Shonen-ai - Fanfic com romance entre dois homens (leve).

Shoujo-ai - Fanfic com romance entre duas mulheres (leve).

Shotacon - Fanfic com romance entre um homem mais velho com um mais novo.

Lolicon - Fanfic com romance entre uma mulher mais nova e uma mulher/homem mais velho(a) - O termo deriva da estória "Lolita".

Hentai - Fanfic com cenas de sexo (explicitamente).

Citrus - Fanfic de romance adulto, pode ou não conter cenas de sexo.

Canon - Segue o "Cânone". Refere-se a fanfics que sigam fielmente a história, principalmente em termos de *shippers* (casais) e caracterização de personagens.

Oneshot - Fanfic que contém somente um capítulo (one-shot: um-tiro (por ser uma leitura rápida), seja ele curto e postado de uma só vez, ou longo e postado em partes.

Songfic - Quando a fanfic segue acompanhada da letra (e/ou tradução) da música, escolhida pela autora, como trilha sonora. Geralmente seu gênero é drama e são *Oneshots*.

U.A. (Universo Alternativo) - Quando a fanfic se passa num mundo diferente do criado pelo(a) autor(a) original da série, mas utilizando os personagens já existentes na história, na maioria das vezes buscando não alterar as características físicas e psicológicas das personagens.

2 - Tipos de Classificação

G (Livre ou K/K+) - Fic liberada para todas as idades. O site Fiction Ratings subdivide esta classificação em duas categorias: K e K+.

K: Conteúdo livre de qualquer linguagem grosseira, violência e temas adultos.

K+: Conteúdo com menor grau de violência, insinuações de linguagem grosseira e ausência de temas adultos, recomendável para crianças maiores de 9 anos.

PG-13 (NC-13 ou T): Não recomendável para menores de treze anos por conter alguma violência, linguagem levemente grosseira e sugestão de temas adultos. Cenas leves.

PG-15 (PG ou NC-15): Não recomendável para menores de quinze anos por conter cenas de violência, linguagem grosseira e temas adultos leves. Cenas estilo médio.

PG-17 (NC-17, M/MA ou R): Não recomendável para menores de dezessete anos por conter cenas de descrição explícita de violência, uso liberado de forte linguagem grosseira e temas adultos tratados de modo detalhado e explícito. Cenas fortes.

2. O CIBERESPAÇO COMO “NÃO-LUGAR” DO FAZER LITERÁRIO

O termo ciberespaço, desde seu uso pela primeira vez por William Gibson, tem atingido desdobramentos diversos de modo a se tornar um “lugar” da civilização moderna e de operação da humanidade, conforme Lévy (2000, p. 111), ampliando possibilidades na construção de um novo saber ou de um saber derivado, (re)construído como forma de questionamento da originalidade, do cânone e da autoria. Dessa forma

desdobra saberes já constituídos, operando com pressupostos da Teoria e Crítica Literária e gera tensões, visto que a situação nessa busca não é pacífica, nem pode ser; pois, de um lado, constata-se que uma recusa obstinada em admitir a emergência de novos paradigmas literários, em nome de um purismo passadista, torna realmente difícil compreender como se pode refletir acerca das textualidades contemporâneas; de outro, nota-se o esforço de alguns teóricos para entender as lógicas que estão por trás dos hipertextos informatizados, procurando desvendar como eles estão criando novos elementos e em que medida se remetem às reflexões teóricas anteriores acerca do texto literário impresso. A tensão aqui apresentada, já é, há muito, presenciada em outros contextos, mais especificamente nas arenas da *Abralic*, quanto ao lugar da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, ou o lugar desse na Literatura Comparada. Tem-se notado isso com grande ênfase na defesa de um campo especificamente literário expresso no artigo de Leyla Perrone, cuja preocupação reflete uma busca da permanência do poder hegemônico do cânone constituído pela comunidade de letrados. Nota-se, dessa forma, que nesse discurso não há lugar para a literatura subalterna e marginal, sobretudo a produzida no ciberespaço, visto que nessa não há preocupação com as regras impostas pela “comunidade de letrados”, é uma arte marginal que rompe com as imposições da arte hegemônica, aquela que decide pelo cânone, pela literaridade.

Em defesa dessa arte marginal no ciberespaço, Lima afirma que

Para uma compreensão mais aprofundada dessa literatura marginal (marginal aqui no sentido de estar à margem da mídia e do mercado editorial) é preciso que se tenha em mente o contexto de uma sociedade democrática (...), dentro dos moldes dos países capitalistas ocidentais, no ambiente das grandes cidades, na era da comunicação eletrônica e do domínio da mídia financiada pelas grandes empresas multinacionais. Em termos culturais, esse tipo de sociedade parece já reconhecer que existem divergências e não mais se concebe um padrão único de língua, tradições, lazer, religião e arte. Esta sociedade não vive sob a égide de um consenso estético, mas sob o delicado regime da convivência entre as diferenças, em que tensões e rivalidades são normais.

Assim, a literatura produzida nesse ambiente constitui-se uma forma de resistência, de tentativa de deslocamento do hegemônico, de enfrentamentos políticos, visto que questiona a autonomia autoral; constitui-se, portanto, numa literatura menor¹ nos moldes deleuze-guattarianos.

Nesse sentido, Wander Miranda propõe que a Literatura Comparada deve ser tratada como um espaço de travessia, ao mesmo tempo limite e limiar da possibilidade de estudos que os estudos culturais acentuam nos estudos literários. Assim, pode-se notar que, quanto à literatura produzida no contexto do ciberespaço, como lugar de passagem, de travessia para os EC a literatura é enaltecida, visto que seu campo é alargado na forma e no conteúdo, novas formas de divulgação (apesar de questionado o eixo), de divulgação da obra que lhe serviu de “matéria-prima” assim como de propostas de conteúdos esquecidos pelo cânone.

Assim, o tipo de subjetividade que circula hoje depende, como bem sublinha Anthony Giddens, de conexões que os indivíduos estabelecem com os novos horizontes abertos, seja no âmbito da tecnociência, seja no âmbito sociopolítico, seja na inscrição urbana da alta-modernidade. As novas tendências apontam em diversas direções, acenando para um presenteísmo hedonista, para a competição desenfreada, bem como para o questionamento de valores que possam propiciar uma nova solidariedade.

Nesse contexto, observa-se que a literatura como uma cultura derivada, produzida no ciberespaço por fãs, como consequência da tecnociência da alta-modernidade, ou a modernidade líquida, tão bem definida por Bauman (2002) - derivada aqui não no sentido de *fonte e influência* proposto pelo comparativismo francês¹, mas como desdobramentos culturais – apresenta-se como desdobramentos e não como mera cópia, pois a “idéia do original é criada pelas cópias e o original é sempre adiado para nunca ser surpreendido” (Culler, 1999, p.21).

3. O LUGAR DA AUTORIA NA CULTURA DO *FANFICTION*

A literatura produzida por fãs permite fazer ainda uma reflexão sobre o lugar e a noção de autoria. Segundo Michel Foucault (1992, p.32) “a noção de autor constitui-se num momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências”. Foucault aponta o autor como um agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência, de um discurso que seria sagrado, separando-o do discurso comum, funcional que produzimos diariamente. Desta forma, o nome autor assegura uma idéia classificatória, na qual o agrupamento e delimitação de determinados textos

caracteriza certa forma de ser do discurso. Não se pode esquecer que, para ele, essa “função autor” vai servir para a circulação e o funcionamento de determinados discursos. É, nesse contexto que nasce a ideia de autoria, “na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores”, conforme Foucault (1992, p. 47).

Roland Barthes, por sua vez, ao analisar a literatura, diz que a imagem da literatura está tiranicamente centrada no autor. Barthes (2010 *online*) afirmou que o “texto é uma célula de citações montadas de inumeráveis centros de cultura”; ele questiona a visão do autor centralizado no indivíduo, dono do seu discurso.

O ciberespaço se constitui como um espaço de construção de autores anônimos, lugar de onde emergem novas discursividades; constitui-se, ainda, como um ambiente que se propõe a pensar os sentidos e os sujeitos em sua relação com a língua, a cultura e a história. A noção de autoria na (re)escrita hipertextual, na qual a ideia de completude e unidade, ainda que como efeito, parece se diluir no espaço constituído pelo ciberespaço, o sujeito-autor, enquanto enunciador, assume uma posição determinada (por condições sócio-ideológicas), revelando, a partir da unidade que tenta conferir ao seu texto, que é parte de um hipertexto, a sua própria unidade enquanto sujeito. Nessa perspectiva, a função-autor, ao (re)estruturar o discurso do outro, produz textualidade, ou seja, confere ao texto um efeito de unidade imaginário e cria também um efeito de transparência dos sentidos, dissimulando, desse modo, a dispersão e a incompletude constitutivas do sujeito e do discurso.

Nesse sentido, um escritor de *fanfiction*, um *ficwrighth*, na medida em que passa a escrever mais e mais histórias, trabalha com outras vozes, com um discurso multifacetado e demonstra não só habilidade na escrita, mas também conhecimento do seu universo cânone, visto que sabe distinguir os gêneros de *fanfiction* e os mais aceitos pelos leitores e pela *fanzines* e, dessa maneira, mantém contato com outras comunidades de fã (com outros discursos).

Assim, a noção de autoria nesse contexto é deslocada; para Marco¹ essa noção passou a sofrer um deslocamento desde as vanguardas; ela afirma que com a pregação da “morte da arte”, Duchamp decretava a morte do autor nos moldes modernistas, levantando conceitos simbólicos da *antiarte* e do *antiartista*. Esta apologia da morte da

arte situava-se numa função de antídoto, sendo praticada pela arte Dadá, num discurso ambíguo de salvação – matar para salvar. Nesse sentido, torna-se necessário fazer referência, mais uma vez, ao conceito de Barthes (2010, *online*) quando, ao concluir seu texto sobre a morte do autor, usa a seguinte frase: “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *mass entertainment* contemporâneo adentrou pelos cômodos, tomou conta das práticas diárias e imbricou-se ao privado de tal modo que a vida passou a funcionar como uma obra de arte coletiva. As ações do cotidiano passaram a operar no contexto da cibercultura, e o ciberespaço passou a ser o lugar de operação da humanidade, suas produções, sobretudo as literárias, que foram (re)configuradas. O que era um diário comum passou a ser um *blog*, a poesia perde-se enquanto lugar da palavra e transforma-se em vídeo-poema (embora o vídeo poema não seja tão novo, pois já fora trabalhado em outros contextos, como na poesia concreta de Pignatari e os irmãos Campos) e, enfim; os conceitos que aprisionam tudo, agora precisam ser também repensados nesse novo contexto.

Diante disso, percebe-se que a velha questão “se blog é literatura”, ou se o que é produzido nele pode ser considerado literatura, que há muito inquietava os críticos, hoje não é mais pertinente, mas uma nova questão deve nascer daí: qual a contribuição da internet para a literatura e que nova literatura tem surgido a partir da internet? E, ainda, como a internet serve de suporte aos novos autores? Quais as contribuições culturais desse novo contexto, sobretudo para a cultura marginal e subalterna?

É notável que os desdobramentos literários, a partir das contribuições do ciberespaço, sobretudo na cultura de fã, nas *fanfics*, ainda suscitarão muitos questionamentos e possíveis tensões entre LC e EC, sobretudo na defesa do lugar campo hegemônico da literatura e do cânone. Cabe aqui aproveitar as contribuições, também, dos Estudos Culturais e tratar a literatura como um lugar de travessia, como propõe Wander de Miranda, pois assim ela será, não o ponto de partida ou de chegada, com pretensões universalizantes, mas um lugar de convergência cultural, um entre-lugar

de culturas e discursos, assim como o ciberespaço o é; não como o lugar da humanidade, mas como um local onde ela opera. Nesse sentido, cabe também refletir sobre a noção de autoria que os *ficwriters* trazem, como eles agem nas margens e seu posicionamento literário, não simplesmente como (re)escritores, divulgadores/disseminadores da cultura dominante, mas como, em sua posição de subalternidade, buscam alternativas, modificam e afetam a cultura dominante. É preciso notar ainda, que a pretensa defesa de um campo exclusivo é nada mais que a inquietação do “eixo”, que teme perder seu referente, que teme ser movido, deslocado pelas/para as margens.

REFERÊNCIAS

BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em <http://www.eulalia.kit.net/textos/barthes.pdf> acesso em 21 de fev. de 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Tradução por Pedro Rovira. Barcelona: Kayrós, 1978. Documento em pdf, disponível em: http://www.4shared.com/file/54231107/c027eb28/Jean_Baudrillard_-_Cultura_y_s.html?s=1, acessado em 22 de fevereiro de 2010.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. [Trad. Sandra Vasconcelos] São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

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

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa forma de criar e comunicar*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2001.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: Por uma antropologia do ciberespaço*. 4ª ed. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. *Cibercultura*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *O que é virtual?* 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Luciano Rodrigues. *O hipertexto literário na internet: apenas o poema em tela ou uma nova arte verbal cibernética?* Disponível em, <http://www.hipertextus.net/volume1/artigo10-luciano-lima.pdf>, acessado em 15 de dez. de 2009.

_____. *A guerrilha literária: a voz dos excluídos na internet*. Disponível em: www2.docentes.uneb.br/.../GUERRILHA%20LITERARIA.doc Acesso em 20 de fev. de 2010.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo, vagabundagens pós-modernas*. Trad. de Marcos Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARCO, Kátia de. *A diluição do autor na cibearte*. Disponível em <http://www.gestaocultural.org.br/pdf/autornaciberarte-katia.pdf>, acessado em 16 de dezembro de 2009.

MIRANDA, Fabiana Mões. *Fanfic e fanfiqueros: leitores/fãs de livros/escritores*. In: HIPERTEXTO, 1., 2005, Recife. *1º Encontro Nacional Sobre Hipertexto: desafios lingüísticos, literários e pedagógicos*. Recife: UFPE, 2005. Disponível em <http://www.ufpe.br/hipertexto2005/TRABALHOS/Fabiana%20M%F3es%20Miranda.htm>. Acesso em: 10 fev. 2010.

MIRANDA, Wander Melo. *Projeções de um debate*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Abralic, n 4. Florianópolis, 1998.

PERRONE-MOISÈS, Leyla. *Que fim levou a Crítica Literária?* Folha de S. Paulo, 25 de ago. de 1996.

SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011

APROVADO EM: 08 de junho de 2011

Entrevista

A INVASÃO DA CULTURA NOS ESTUDOS DE LÍNGUA E LITERATURA: ENTREVISTA COM IRACI GAMA SANTA LUZIA

Jailma dos Santos Pedreira Moreira (Pós-Crítica/UNEB)

Falar em cultura e educação no município de Alagoinhas, interior da Bahia, é falar em Iraci Gama Santa Luzia. A professora é reconhecida pela sua militância nestes dois campos. Iraci Gama possui graduação em Licenciatura em Português pela Universidade Federal da Bahia (1971), licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Católica do Salvador (1975), especialização em Métodos e Técnicas de Ensino pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1979) e mestrado em Educação: Métodos e Técnicas do Ensino pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1982). Atualmente é Professora titular da Universidade do Estado da Bahia, trabalhando com temas como Leitura e produção de textos, estágio supervisionado em língua portuguesa, aprendizagem e metodologia do ensino, ensino de português etc.

No que diz respeito à educação, Iraci Gama não só se interessou em registrar todo o movimento de criação e solidificação do campus II da Universidade do Estado da Bahia, sediado em Alagoinhas, como fez parte deste movimento, coordenando, inclusive, a comissão Pró-campus universitário, de 1983 a 1994. Além disso, Iraci Gama, que ingressou na UNEB-Campus II, em 1976, quando este ainda era um germe de toda a Universidade do Estado da Bahia e se denominava Faculdade de Formação de Professores (FFPA), foi chefe de Departamento de Educação quatro vezes, coordenadora do colegiado de Letras outras tantas, e a última diretora da FFPA, extinta pela lei 7.176/97. Nesse percurso, não só abriu as portas para a efervescência cultural de Alagoinhas, como realizou, no campo científico, as Semanas de Educação do Campus II, participou, ministrou e coordenou aulas, cursos, projetos pedagógicos e referentes à estrutura curricular dos cursos de letras. Suas pesquisas sempre se atrelaram à educação, cultura, memória, história e artes de Alagoinhas. Iraci Gama também foi uma das fundadoras da Associação de professores de Alagoinhas (ASPA). Sua luta pela educação de qualidade e de vanguarda se ampliou do cotidiano político da sala de aula, das ruas e dos departamentos institucionais específicos para o campo da política

legislativa, representando os interesses da comunidade, da qual ela fazia parte, como vereadora eleita do município de Alagoinhas. Por esse percurso, já recebeu, inclusive, o prêmio-título de Educadora do ano e, no rol de personagens como Anísio Teixeira, o título de professora homenageada, em 2009, atribuído pelo Conselho estadual de Educação, em consonância com o Conselho municipal.

Em se tratando de educação e cultura, sua militância é vasta. Como já apontamos, ainda que não especificamente, Iraci Gama foi elemento humano fundamental no recredenciamento da FFPA, impedindo que suas portas fossem fechadas. Depois disso, como também já assinalamos, Iraci Gama não só se empenhou em garantir, junto com outros colegas, o espaço aberto da Faculdade para as reuniões do Movimento cultural organizado de Alagoinhas, como fez parte ativamente deste, dos seus rizomas. Nessa linha de desmembramentos, junto com outros ativistas culturais e artistas, ajudou a criar diversas organizações culturais de Alagoinhas, entre elas a Casa de Cultura de Alagoinhas, da qual foi presidente durante vários anos e a própria Secretaria de Cultura Esporte e Lazer, sendo a primeira a assumir sua gestão, de julho a dezembro de 1988 e, depois, repetindo-a, de julho de 1990 a dezembro de 1992 e ainda, pela terceira vez, de janeiro de 2001 a maio de 2003. Assim, motivada pelo movimento do qual fazia parte e sempre o retroalimentou, Iraci Gama, em nome dos ideais da Casa da Cultura, assumindo a Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, retomou projetos também do grupo Pró-memória - mais um rizoma do (seu) movimento - como reativação da Biblioteca Pública Municipal, criação e-ou discussão a respeito da Oficina-Escola de Promoção Humana, do tombamento do patrimônio, da volta do trem de passageiros, do Mercado do Artesão, da Oficina de instrumentos musicais, do Teatro Municipal, do Parque da Cidade etc.

Dessa forma, seguindo os passos de Iraci Gama, os significativos encontros de cultura de Alagoinhas, 11 realizados, aconteceram entre 1978 e 1993 e foram promovidos pela FFPA, Casa de Cultura e/ou Secretaria de Cultura. Sua militância nessa esfera cultural-educacional já lhe rendeu também, entre outros preitos, a medalha do mérito 2 de julho, definida pela Câmara de vereadores de Alagoinhas, bem como o título de personalidade 2002, indicado pela Assembléia legislativa da Bahia. Além disso, rendeu-lhe a homenagem do Prof. Luiz Ademir, que lhe doou uma fundação, denominada, a contragosto seu, de Fundação Iraci Gama (FIGAM), e que tem seu

objetivo relacionado à área cultural de Alagoinhas, mais relativamente à memória do município e à ferrovia. Tal fundação está instalada hoje na antiga estação ferroviária São Francisco, em Alagoinhas - espaço de luta da profa. Iraci Gama pelo seu tombamento e preservação, mediante as várias ameaças de desabamento, assim como a igreja inacabada de Alagoinhas velha. Luta que resultou em conquistas, visto que, por conta disso, Alagoinhas foi incluída, através destes dois núcleos históricos, no plano de ação das cidades históricas do Brasil, um projeto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Ministério da Cultura.

A mulher que representou as alagoinhenses no primeiro congresso sobre a mulher trabalhadora, realizado em São Paulo, na década de 1980, nos dá pistas de uma agência em intersecção, das possibilidades de abertura do e para o sujeito feminino. Seu movimento em prol da educação e da cultura alagoinhense é ininterrupto e abarca diversos caminhos que se bifurcam. É, inclusive, na estação São Francisco, na FIGAM, que se concentra um pólo de sua militância hoje. É lá que se encontram os retalhos de sua vida dedicada à educação e a cultura de Alagoinhas. São fotos, papéis, objetos, jornais, revistas, mobiliário e tantos outros artefatos que a professora juntou-guardou no seu percurso-agenciamento coletivo, que constituem hoje o Centro de Documentação e Memória de Alagoinhas – CENDOMA, coordenado pela mesma. Essa espécie de museu artesanal, potencializado pelas mãos da professora Iraci Gama e dos amigos de Alagoinhas que ela congregou, já tem um acervo com mais de 40 mil peças e representa um marco cultural, ao mesmo tempo em que clama por um aparato especializado, por recursos institucionais, bem como por uma perspectiva educacional que considere a cultura, a criação (micro)política dos sujeitos e a revisitação de um passado como demanda do presente.

Assim, considerando as demandas presentes, o contexto atual de institucionalização da malha da cultura no Brasil, do Mestrado em Crítica Cultural, na área de Letras, no campus II da UNEB, entrevistar a profa. Iraci Gama aponta para a audição de suas longas narrativas - que inclusive nos dificultaram na hora de cortar sua prosa saborosa e engajada e resumir abaixo a entrevista – e sua textualidade dispersa no seu corre-corre cotidiano, na sua agenda sempre compromissada, na sua assiduidade nas lutas pela educação e cultura e, enfim, nos seus múltiplos relatórios e textos de pesquisa e trabalho, que encontrei e consultei no Colegiado de Letras em que é lotada. A

entrevista realizada com a professora Iraci Gama aponta para este texto disseminado que forma os sujeitos, que também precisam recompô-lo; aponta para uma reflexão entre educação, língua, literatura e cultura. Nesse sentido, mais especificamente trata da percepção da professora acerca da invasão da cultura nos estudos de Língua e Literatura. O olhar da professora, educadora, formadora de professores, da gestora e da ativista cultural se separam e se mesclam como lugares (inter)discursivos, compondo o sujeito textualizado, que retoma sua formação, seu percurso, suas intervenções e demandas críticas. Vale à pena conferir, abaixo, o partilhar desta entrevista, das inquietações e contribuições da profa. Iraci Gama, desta intervenção crítica local-global.

Jailma dos Santos Pedreira Moreira: Vamos começar nossa entrevista com a professora Iraci Gama, hoje, dia 17/02/2011, sobre o tema: invasão da cultura nos estudos de língua e literatura. Vou começar com a seguinte pergunta, Iraci, como foi que, em sua formação básica, professores de Língua portuguesa e literatura tratavam a cultura?

Iraci Gama: (...) Essa formação básica ainda obedecia a uma legislação que primava mais pelos conteúdos definidos pelo Ministério da Educação e pelas Secretarias Estaduais de Educação. Estudei em escola pública e depois, na formação mais específica, em escola particular, mas havia uma obediência a um chamado programa escolar, onde aqueles conteúdos específicos eram priorizados. Não havia esta preocupação em intercalar o elemento cultural, buscar as nossas raízes, discutir as questões, por mais que elas fossem próximas da nossa comunidade, que tivessem ligação com nossa herança cultural. Não havia esta preocupação em estabelecer esta relação, às vezes acontecia.

Eu, por exemplo, considero que os melhores anos desta relação, que eu tenho prazer de dizer que aconteceu no meu tempo, foram exatamente os primeiros anos, no curso primário, quando eu ainda era criança e não tinha possibilidade de estabelecer esta relação, de fazer este comparativo, de fazer esta transferência, digamos assim, mas a professora de minha primeira escola primária, que era Olavo Bilac, tinha cuidado de discutir conosco quem era Olavo Bilac, por que a escola tinha esse nome. Então, eu aprendi, naquele tempo, que Olavo Bilac foi o príncipe dos poetas. Ela trazia poemas

pra gente decorar e declamar e eu aprendi, inclusive, (começa a recitar) “tal qual a chuva caída fecunda a terra no estio, para fecundar a vida o trabalho se inventou. Feliz quem pode orgulhoso, dizer nunca fui vadio e se hoje sou venturoso, devo ao trabalho o que sou.” Um poema de Olavo Bilac, que eu aprendi naquele tempo.

Então, nós tínhamos que saber o nome. O nome dele era grandinho, viu, Jailma, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac. Naquele tempo poderíamos perguntar: pra que serve isso? Agora, hoje, quando a gente faz certos estudos o que eu observo? Havia uma preocupação dela em trazer para aqueles meninos, de uma cidade do interior, de um bairro da periferia, uma informação a respeito do porquê daquele patrono, do porquê o nome da escola era Olavo Bilac. Então quem é Olavo Bilac, o patrono da escola? Hoje você pode procurar muita gente que não sabe porque a escola se chama, por exemplo, Luis Navarro de Brito, que foi Secretario de Educação há algum tempo, que tem inclusive relação com a nossa terra que é Alagoinhas.

Então, eu acho que nesse tempo tive algumas oportunidades com a professora Lourdes Saback, que foi desse tempo, até o terceiro ano primário, depois tive com Noquinha, já no quinto ano primário - com a professora Ana campos, que se chamava Noquinha. Noquinha tinha uma preocupação maior. Por exemplo, ela tinha uma estante na sala, com diferentes livros e ela distribuía estes livros entre os estudantes, no final de semana, de um modo geral no sábado, que era o dia da sabatina. Ela indicava, a gente já sabia o dia de nossa apresentação, então, naquele dia, nós tínhamos que falar a respeito do que lemos, dizer o que nós entendemos, dizer quem era o autor, fazíamos pesquisa a respeito do autor. Se eu considerar que isso aconteceu na década de 50, acho muito relevante isso, estou me referindo a... - Ora eu fiz admissão em 1955, então eu fiz quinto ano primário, eu tive que fazer duas vezes, porque minha família não tinha condição de botar no ginásio, porque era colégio pago, então eu fiz duas vezes o quinto ano com ela e me beneficieei de muitas outras experiências, não apenas essa da leitura, mas ela fazia a representação.

Naquele tempo nós tínhamos a visita do inspetor escolar, que ia às escolas diretamente ver como é que estava o trabalho. E ela então encenava conosco: “faz de conta que o inspetor vem nos visitar, então, alguém aqui vai ter que fazer uma saudação a ele. Eu vou escolher alguém que vai sair e, quando entrar, vai entrar como inspetor e vou escolher também alguém que vai fazer a saudação ao inspetor”. E se fosse uma

menina a escolhida ela emprestava ainda a bolsa dela. Ela estava teatralizando, mas o que acontecia com aquilo? Você como aluno, naquela época, com todas as dificuldades que havia, os acanhamentos, até porque o ambiente familiar não era tão propício, a gente não tinha a televisão para estimular a fala, o que se tinha mesmo era programa de rádio, então uma professora que agia desta forma, nos levava a criar na mente aquela possibilidade de ação e também a produzir mentalmente aquele texto, também criar uma postura e vir e fazer aquela representação ali. E quem estava na sala que ia receber a autoridade tinha que usar uma linguagem que correspondesse ao nível de importância da figura que estava nos visitando. Tudo isso era exercício mental, exercício de criação, de utilização do recurso da oralidade. Você também estava, diante dos colegas e da própria professora e da visita, tendo que se posicionar, logo você estava usando da tribuna para falar, tinha que se cuidar, não podia falar de qualquer jeito.

Também ela criava as condições para você fazer um trabalho, digamos assim, não estou me lembrando qual era a citação que ela usava, mas tinha os dias em que podíamos declamar, podíamos cantar, se alguém sabia tocar, tocava... Eu, desse tempo, tenho lembranças de um menino que declamava muitíssimo bem. Antônio, era filho de Vitor Nascimento, morava pertinho da escola. Ele era muito compenetrado, declamava um poema... - Ela, a professora, ensinando a cuidar dos animais, a dar proteção para os animais, trazia uma gaiola vazia, mas botava alguma coisa lá dentro para dizer que era um passarinho - e esse poema que ele declamava era exatamente o passarinho se lamentando por estar preso. E depois de declamar aquele poema todo ele abria a porta da gaiola e o passarinho voava. Mas o menino declamava com tanta emoção, que a gente também se emocionava e chorava. Então, são momentos que eu acho que na hora que aquela professora estava criando aquelas condições, ela estava nos colocando em contato com os artistas, com os produtores culturais, com os escritores... Esta é a lembrança mais forte que tenho desta relação da minha formação, ou seja, estou me referindo ao curso primário.

Agora, eu não saberia contar um só episódio do meu tempo de ginásio e nem mesmo da minha formação, no ensino médio, no curso pedagógico, como professora, que foi, na verdade, a ocasião em que eu estudei literatura: era aquele estudo maçante, de decorar, de estudar as escolas literárias. E como eu vinha desta base, de ter a oportunidade de fazer o que sempre gostei de fazer, que foi de cantar, de falar, de

declamar, eu vinha deste tempo, então eu me oferecia, eu queria fazer isso - Ó, eu sei um poema! Então, no dia 14 de março, ainda no ginásio, eu perguntei a professora se não ia comemorar o dia de Castro Alves, por que na escola primária a professora Noquinha nos ensinou todos os hinos: (começa a cantar) “Ó, Castro Alves, ò, Castro Alves! Salve, salve gênio altivo e varonil! Salve, salve, ó, Castro Alves! Glória imortal do Brasil!” Isso eu aprendi há um século, Jailma, mas era aquela empolgação, aquela professora entusiasmada que era para com essas coisas. Pois então, você vibrava com aquilo. Aí então, dia de Castro Alves, eu me metia a dizer: Vamos cantar o hino, - que ninguém sabia - e o poema Castro Alves, e os poemas! E eu tinha 9 anos de idade, quando eu aprendi o poema O Livro e a América e sabia declamar as dez estrofes, cada uma com dez versos.

Mas, tudo isso eu tinha aprendido lá nos meus anos da escola primária e trazia isso pra casa. Em casa meu pessoal lia pra gente, eu aprendi muita coisa no tempo que eu não sabia ler, porque minhas tias liam pra gente. Então, eu tinha este ambiente sadio, de vivência e de relação com a comunidade, uma relação, eu diria forte, no curso primário, mas no ginásio e no curso pedagógico isto foi se eliminando. Então, na minha formação para colocar uma relação entre... Eu posso lhe dar ainda um outro dado interessante que são as festas populares que a escola considerava: o São João, o Santo Antônio, que era o padroeiro de Alagoinhas. Minha família não era católica, mas a escola fazia aquelas comemorações e eu participava delas, tanto que tinha uma vizinha que rezava o Santo Antônio - dona Jilu vinha pedir ao meu avô para eu participar da reza, porque eu tinha boa voz e ela dependia de mim pra puxar os cânticos. Naquele tempo os cânticos eram em latim e eu aprendi quanta coisa!

Tudo isso foi importante em minha vida, porque era um mundo que se descortinava sem preconceito. (...) Às vezes, quando a gente está já idoso e que idealiza alguma coisa e faz, aquilo fica na memória. Olha, quando eu já estava diretora da faculdade, organizando os eventos do forró da Casa da Cultura, (toda quinta feira tinha a Quinta Sanfoninha do Forró), mas quem organizava o espaço era eu. Eu que fazia os cartazes, que botava Santo Antônio, via quem é que ia homenagear na época. Aí quando eu me via realizando aqueles trabalhos, vinham aquelas lembranças... Uma vez eu fiz um altar belíssimo na festa de Santo Antônio e botei Santo Antônio e lá a gente fez o forró também... Aí as pessoas até pensam: são reminiscências que ficaram aí

nessa memória. Entretanto, quando a agente busca, essas coisas boas vêm, vêm no trabalho, na força da escola, por isso que eu acho que é tão importante que o professor se dê integralmente ao que ele está fazendo. Não se poupe, se você tem pra dar, dê, porque as conseqüências ficam aí.

Como disse, as conseqüências boas ficam aí. Eu mesma acho que sou uma conseqüência boa: o que há de bom em mim é por conseqüência do trabalho destes bons profissionais que passaram pela minha vida. Então, com estas comemorações o que a gente aprendia? Aprendia que esses eventos eram eventos da nossa comunidade e que a gente precisava considerar e respeitar. No sete de setembro, a gente vinha pra rua, não sabíamos marchar, mas vínhamos pra rua, porque era o dia da pátria, era preciso reverenciar esse dia tão importante da independência e o orgulho maior era a hora de colocar o lacinho verde e amarelo no peito. Então, eu acho que a relação que eu tive com estas questões da nossa memória cívica, da nossa memória cultural, da nossa história, esta relação, eu tive muito próxima a mim, quando na escola primária.

JSPM: E na sua formação universitária, você tem alguma imagem deste período no que diz respeito à relação entre literatura e cultura nas aulas de Língua e Literatura?

IG: Nas aulas de língua eu tenho uma lembrança... - não vou dizer uma só, pra não ficar muito mesquinho - eu tive a sorte de fazer dois cursos de língua portuguesa. Na verdade o curso do PREMEM¹ tinha esse nome, Língua Portuguesa, e o curso que eu fiz na Católica era um curso de Letras. (...) Mas eu tive uma coisa que foi muito importante, uma sorte, eu diria: os professores com quem estreitei relações, no primeiro curso, eram os mesmos professores do curso pleno. O curso do PREMEM era um curso intensivo de um ano. Eram nove horas diárias de aula, incluindo os sábados. Então foi um curso muito puxado. E, em certo sentido, no curso do PREMEM eu tive contatos mais estreitos com a literatura do que no próprio curso de graduação plena, mas eram conteúdos em que a literatura em si estava valorizada, havia uma preocupação em se trabalhar determinados autores, também aquela marca de períodos, a questão das escolas... Não era tanto você estabelecer uma relação entre a literatura e a cultura, estabelecer um parâmetro entre... Por exemplo, a gente fala tanto de Castro Alves, o

¹ Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio.

poeta dos escravos, mas não se tem esta preocupação: por que ele foi importante? Por que isso que castro Alves disse...? Entendeu? Então, isso não se fazia, talvez por isso sentisse falta dessa relação.

Quando eu passei a ser professora e trabalhava com texto, aí eu estabelecia essa relação com aquela época pra trazer pra hoje, para o nosso cotidiano. Você fala de escravidão, escravidão foi só aquela que aconteceu? E hoje, quantos tipos de escravidão ainda há por aí? Assim, eu sentia falta de algo mais, embora não tivesse naquele tempo a mentalidade, é claro, que eu tenho hoje, mas aquilo ficava um pouco no vazio. Agora, alguns professores, dessa época, tanto em Língua quanto em Literatura, eram pessoas muito competentes e aquilo me dava muito prazer. (...) Mas, há um dado que eu preciso colocar aqui. Estes professores já vinham comigo desde anos anteriores, porque em 1968, a professora Joselice Macedo Barreiros, que era doutora em Linguística, veio dos Estados Unidos. Tinha conseguido uma verba da Ford e montou aqui um programa de atualização para professor. Um programa de atualização e revisão linguística para professores leigos, professores que ensinavam português, mas não tinham feito nenhum curso universitário. E eu entrei neste rol, porque era professora de Português sem nenhuma formação universitária. (...) Então, nós ficamos dois anos. Foi a primeira vez que recebi uma orientação sobre um texto, sobre o que era um texto, como trabalhar um texto. Tive contato com Carreter, que dava uma orientação, que vinha praticamente da Espanha, de como você fazer uma leitura e descobrir o que o autor está dizendo pelas expressões que utiliza, pelas relações que estabelece entre os elementos, os parágrafos.

Então, eu fui recebendo esta orientação e deste curso de Linguística aplicada, participavam estes professores. Quando eu fui fazer o curso do PREMEM, me encontrei novamente com eles, foi um trabalho mais aprofundado e eu me senti à vontade, porque já os conhecia. E depois, quando fiz o curso na Católica, logo um ano depois, também encontrei muitos desses professores. Assim, eu acredito que o fato de ter esta aproximação com eles facilitava a discussão (...). Mas, dentro mesmo disso que você está me questionando eu não sentia esta relação.

Eu tive uma professora que eu adoro até hoje, Ívia Iracema, que é uma mulher espetacular e até hoje está atuando, no NEIM², (...) uma história na minha vida, uma

² Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

professora que eu conheci há tantos anos, com aquele mesmo afã, aquele mesmo entusiasmo, aquela mesma disposição, então eu tenho que reconhecer isso.

Mas o trabalho era a literatura pela literatura. Não havia essa abertura que a gente procura ter hoje de trazer essa literatura e considerar outros elementos como literatura. A gente praticamente só considerava literatura a produção dos “chamados clássicos”, que obedeciam a um determinado cânone, então esses eram os literatos e os outros... Então, não se trabalhava uma revista em quadrinhos, não se pensava nisso, em revistas como Sabrina. Mas aí, quando eu fui trabalhar no Polivalente eu fiz tudo isso. Botei meus alunos para ler revista em quadrinhos, entendeu? Então, eu acho que isso tudo foi muito importante, mas não preenchia uma necessidade interior que eu tinha e que talvez eu não percebesse, na época, que eu tinha um interesse de ver outras coisas, mas quando assumi a tarefa de professora, aí fui procurando realizar estas outras leituras. Trouxe pra sala o horóscopo. Vamos discutir o horóscopo! Fazia trabalhos com o horóscopo em sala e até ia desmistificando um monte de coisa, mas sempre com aquele trabalho que muitas vezes contrariava o ensino padrão do meu tempo. Como no caso da língua portuguesa, que nós tínhamos que decorar a função do que, a função do se. Aquilo me incomodava demais, mas decorar pra quê? Mas tinha que fazer, fazia. Quando chegou na minha hora fui dando um basta nesse negócio de decorar que isto não é o mais importante.

JSPM: Considerando Alagoinhas como um pólo cultural e educacional, você tem algum dado de pesquisa que nos revele como o professor de língua e literatura trabalha a cultura na escola?

IG: (...) Você sabe que eu fiquei aqui nesses anos todos supervisionando estágio e supervisionar estágio nos leva pras escolas e pra fazer este acompanhamento. (...) Mas, eu não sentia diferença entre o trabalho que tinha sido feito no meu tempo de estudante e o trabalho que estava sendo feito. Ou seja, ainda não havia mudança naquela proposta de trabalho. A relação entre língua, literatura e cultura não estava acontecendo. E eu não sei lhe dizer se há esta diferença nos dias de hoje. Pode ser até que algum professor faça um trabalho assim, mas em tese ainda continuamos naquela linha de priorizar as escolas, os autores... A linha ainda é a mesma, porque, muitas vezes, o professor,

embora tenha uma outra orientação e queira fazer de outra forma, ele não sai deste padrão. A mudança em educação - isto não sou eu que estou dizendo, os estudiosos dizem isso - sempre é muito difícil. Mudar em educação é muito difícil, mas se não houver, da parte do profissional, este interesse em mudar, a mudança não vai ocorrer mesmo nunca!

Então, nós hoje temos os chamados temas transversais, os parâmetros curriculares, que servem de suporte para você realizar esta passagem, para você estabelecer esta relação direta, mas isso não acontece como uma etapa do trabalho que você está montando, digamos assim, do programa que você estabeleceu para sua disciplina. Não quero dizer que as escolas não realizem trabalhos em que estes conteúdos sejam valorizados. Então, é possível trazer alguém da comunidade para fazer/dar uma entrevista, fazer uma palestra. Eu mesma já fui várias vezes a algumas escolas para falar da memória de Alagoinhas. (...) Mas, o que eu não percebo é uma relação direta entre estes conteúdos e aquele trabalho que está sendo realizado pela escola. Fica como se fosse algo isolado, realizado por um determinado professor e que termina se perdendo no contexto, porque não é aproveitado pelos demais, não faz parte, digamos assim, do projeto pedagógico da escola, que hoje se coloca tanto isso, mas ainda é algo muito fictício.

Você discute, gasta tempo na jornada pedagógica, bota tudo isso no papel, depois bota tudo na gaveta. Por isso que eu fui levada a fazer uma fala, agora, lá em Lajes. Levada por Rose, uma ex-aluna nossa, (...) e eu terminei dizendo lá: - não sei se o pessoal não gostou muito - olha, existe uma determinação pra fazer o projeto político pedagógico, mas a gente não tem que fazer o projeto só porque o governo está mandando, a gente precisa conhecer a realidade desses nossos alunos, saber quais são as necessidades mais imediatas deles, para que a gente trabalhe sobre isso. É importante também descobrir quais são os propósitos dessa gente, pra onde esse pessoal aqui pode avançar, de que forma que eu posso contribuir, que tipo de conteúdo, que tipo de atividade, de oficina, eu posso realizar. Quer dizer, de que forma eu posso aproveitar tudo isso. Mas isso deve ser obrigação de todos, entra no projeto para ser trabalhado e aproveitado por todos os professores. Quem faz a escola não é o professor. O elemento central da escola é o estudante, mas para que a escola funcione adequadamente, é preciso o envolvimento de todos: os professores, os funcionários, os pais. Tudo isso é

muito importante pra que a gente possa ter conhecimento dessa realidade, valorizar esta realidade, aproveitar isto que vem deles, trazer esta vivência deles pra cá pra o nosso meio.

Então, no dia que eu fui convidada pra ir para essa escola que eu fui, o que eu percebi, Jailma? Que eu estava falando e os alunos estavam, assim, me olhando. Talvez tivesse sido muito mais produtivo, se ela tivesse me perguntado: Iraci, se eu quisesse levar esses alunos no Centro de Documentação e Memória, que horário que você podia recebê-los? Aí eu teria combinado, porque eles iam se deparar com os materiais lá, não apenas o texto que é a única coisa que eu tinha pra dar pra eles, mas eles iam encontrar os objetos, as fotografias, as peças de roupa que estavam. Iam encontrar quantas fotos mais recentes, mas também mais antigas, mostrando um outro momento da cidade, um outro momento dessa história. E então por ali eles iam...

Pra colocar pra você isso dentro de uma realidade concreta, uma vez um grupinho, daquela escola Luis Eduardo Magalhães, do Barreiro, foi levado lá por um professor, e olhando tudo ali, de vez em quando eles me perguntavam alguma coisa. Eu via a diferença, porque eles estavam envolvidos, eles me perguntavam o que era do interesse deles de saber e a gente foi enriquecendo aquilo. Eles saíram de lá felizes. (...) Ali estavam no meio, dentro daquele contexto e era muito mais adequado, despertava mais o emocional, (...) a sensibilidade e a vontade, inclusive, de saber e questionar do que simplesmente estar diante de uma velha falando um bocado de coisas.

Então, eu sinto isso: que hoje alguns professores têm vontade de mudar este padrão, mas têm dificuldade, apesar de tantos anos que aqui na faculdade já se vem trabalhando com isso. Então, não quero generalizar, mas, do que eu conheço, não encontro essas diferenças do que era antes pra o que é hoje. Gostaria até de lhe dizer que na minha vivência percebi trabalhos extraordinários, mas isso não é muito verdadeiro. Acho até que algumas pessoas gostariam de fazer alguma coisa diferente, mas não se sentem muito à vontade, talvez por que o outro colega também não vai fazer, vai achar que elas estão querendo se exibir, querendo ser diferente e terminam fazendo um trabalho que continua sendo cansativo, maçante, e que não desperta o interesse dessa menina que está por aí.

JSPM: Creio que você já deu pistas para as próximas respostas, que serão relativas a perguntas do tipo: como deveria ser, na sua perspectiva, o tratamento dado à cultura, pelo professor de língua e literatura no Ensino Médio?

Olha, eu acho que este tratamento não deve ser dado somente pelo professor de língua e literatura, mas eu sei que você está no seu papel, porque esta é a sua área. Como eu já disse antes, o trabalho deve se feito no coletivo e a experiência que eu tenho sobre isso é uma experiência que só fortalece a minha idéia, que é a do colégio Polivalente de Muritiba. Quando eu trabalhei no colégio Polivalente de Muritiba, nós passávamos um mês, o de fevereiro, todos juntos discutindo e nós começávamos exatamente pelos professores de língua portuguesa, porque o colégio Polivalente não tinha o ensino médio, era só o fundamental. Então, era o professor de língua portuguesa. Nós levantávamos as temáticas, trazíamos para cá e fazíamos as adequações.

Vou colocar pra você um exemplo dos resultados que tivemos com este trabalho. Definimos o que seria importante: nós queríamos trabalhar os regionalistas. Ora, no fundamental não se trabalha a literatura de forma específica como no ensino médio, mas nós queríamos ler os romances com os alunos, discutir com eles, estabelecer a relação entre eles. Então, nós levamos como temática os regionalistas nordestinos pra pegar estas dificuldades que são muito nossas da falta d'água. Então, quais seriam estes livros, quem seriam estes autores? Decidimos: Vamos ler o Quinze de Rachel de Queiroz, vamos ler Vidas Secas de Graciliano Ramos, vamos ler Seara vermelha de Jorge Amado. Então, nós selecionamos alguns pontos e levamos pra discussão. Eram quatro professores por disciplina, quatro de Matemática, quatro de Português, de Ciências, de História - naquele tempo eram Estudos Sociais -, quatro de Estudos Sociais. Como produção final deste trabalho nós tivemos painéis lindíssimos, painéis feitos pelos alunos, pintados, desenhados, com a identificação dos estados do Nordeste. O pessoal de Estudos Sociais trabalhou o que era a seca, por que isso acontecia, quais as razões, a responsabilidade governamental, que sugestões de mudanças eles apresentavam para isso, já trabalhando a formação política destes meninos. Aí o pessoal de Ciências foi fazer um estudo sobre a água: o que era água, onde se buscava a água, o que se podia fazer para ter a água, quais os rios desse período, já estabelecendo uma relação com Estudos Sociais – até quando vejo, agora, a discussão sobre o São Francisco, me lembro que este é um assunto já muito velho, essa questão da transposição do São Francisco. E

aí esse povo de Ciências foi fazer esse estudo todo sobre a água e o pessoal de História foi fazer uma pesquisa, também trabalhar com esta região a questão das propostas governamentais, o que já se tinha apresentado para melhorar esta situação, a chamada indústria da seca, que enriquece tantos coronéis e tal. Então, foi um trabalho que, no final, a culminância desta unidade, você não tinha uma parede livre na escola, tudo coberto com estes trabalhos que foram produzidos, fora a produção musical, a produção poética, gente que escreveu crônica, gente que fez carta para Graciliano Ramos, gente que escreveu textos e musicou e apresentou.

Uma coisa que nós achamos que foi muito interessante, foi estabelecer a relação - buscar pela geografia, nos Estudos Sociais - a distância de Muritiba com a região do semi-árido nordestino, aquela região mais crítica, a do Ceará, um pedaço da Bahia... e fazer uma comparação. Foram estudar o próprio município, observar como era a situação, que não tinha estas dificuldades, mas podia ter uma água de melhor qualidade. Então, era um trabalho conjunto, cada um se colocava diante do outro com naturalidade para apresentar suas sugestões e aceitar as sugestões do outro. Ou seja, essa vaidade que é tão comum entre nós, que cada um quer ser mais sabido que o outro, mais importante que o outro, não entrava, porque se entra um elemento desse atrapalha tudo.

Então, eu não acho que o professor de língua e literatura sozinhos vão conseguir fazer um bom trabalho para chegar até a comunidade, pra ouvir como esses meninos foram pra zona rural - e estou falando de Muritiba. Até hoje eles ainda tem essa herança do fumo, eles tinham uma fábrica de charuto que era uma fabrica artesanal, pois o dono da fabrica não a mecanizou para não desempregar aquela gente. Então, a gente levava os meninos para conhecer as seções, as mulheres fazendo aquelas caixinhas, com grampeador, mas eles tinham aqueles selos da Suerdieck, quando o charuto ficava todo pronto, era uma coisa linda a caixa. Então, um trabalho de real envolvimento.

O presidente da câmara de vereadores abria o espaço pra nós, levamos os alunos lá pra ele explicar como é que funciona uma câmara de vereadores, como um vereador é eleito, tanto que uma das motivações do grupo foi apresentar um projeto de lei para alterar aquela situação de lá, o que eles pensavam em fazer para mudar aquela situação de tanta seca. Isso sem falar na nossa parte de língua e literatura, porque eles fizeram uma leitura dos textos, eles fizeram um comentário a respeito do que eles entenderam, apresentaram os personagens, depois fizeram pesquisa sobre Rachel de Queiroz... - eu

estou falando de uma época tão importante, que quando nós começamos a discutir, Rachel de Queiroz estava sendo indicada e foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e que prazer foi em ver um menino chegar de manhã e dizer: professora, a senhora viu ontem na televisão? O quê, meu filho? Rachel de Queiroz... Ah, isso é que dar prazer! Quer dizer, ele está em casa, mas ele está vivendo aquilo. Então, eu acho que só quando o trabalho toca mesmo, vai lá no interior, mexe com o aluno, corresponde a uma expectativa e cria outras expectativas é que você vai poder ter um resultado positivo. E isso, Jailma, eu sinto muito, mas eu não vejo acontecer. Eu não vejo acontecer.

O Estadual já realizou trabalhos tão bonitos aqui em Alagoinhas, quando tinha as áreas de estudo, aquele pessoal das chamadas áreas práticas, no tempo em que o Centro Integrado era Centro Integrado.

(...) Então, não é pela condição de um professor de língua e literatura que a situação se modifica. Acho que o interesse dele de modificar é importante, é valioso e deve acontecer, mas é preciso que haja um interesse do coletivo, até porque o que você traz e aplica para este aluno, o importante vai ser ele poder fazer a transferência desse conhecimento, dessa informação. É isto que vai ser a aprendizagem, ele poder levar daqui pra ali e ter isso devidamente valorizado. Então, a escola precisa alcançar este ponto de ter a preocupação com um conteúdo que seja significativo para a realidade deste aluno, levando em conta que todos os professores, os diretores, os funcionários, todo mundo ali, deve estar trabalhando em função da melhoria daquele elemento central da escola, que é o estudante.

JSPM: Como educadora, atuando especificamente na área de formação de professores no curso de Letras, através de disciplinas como Metodologia e Estágio, de que modo você insere a questão cultural no trabalho com estes futuros professores?

IG: Nesses anos eu tenho procurado trabalhar com eles sempre assim: quando eles vão pra sala eles tem o contato com a escola, primeiro, pra saber, porque nós dependemos do conteúdo que a escola vai nos dar, então esta é a primeira dificuldade, porque se você vai trabalhar o conteúdo que a escola passa, você vai ficar tão preso aquilo, que você não faz nada diferente. Assim, nós sempre procuramos negociar. Por

isso o interesse de ir para uma escola pública, porque na escola privada você não tem espaço, abertura nenhuma para mudar nenhum conteúdo e na escola pública você ainda consegue. (...)

Do ponto de vista dos alunos, o que a gente faz? Depois que ele traz de lá aquele conteúdo, a gente vai ter que trabalhar. E em língua Portuguesa ele tem, por exemplo, verbo, vai ter que trabalhar verbo. No mínimo vai ter que trabalhar verbo, vai estar conjugando os verbos. Já pensou que atraso de vida você ter que colocar o estudante pra dizer eu amo, tu amas, ele ama? Um negócio que não tem como estabelecer esta relação. Então, é preciso ver uma outra forma, você vai trabalhar o conteúdo, mas vai trabalhar de uma outra forma. Então, como que você pode buscar? Primeiro, buscando a produção deles, fazendo uma preparação. Eles podem escolher os temas que eles quiserem trabalhar, e você faz toda a preparação. Eles podem querer falar sobre algo que seja mais abstrato ou sobre algo que seja mais palpável. Digamos que eles escolham x tema. Um tema que eles gostam muito é amor, hoje se fala muito em sexo, em drogas... Mas se ele traz estes temas pra sala, você faz a seleção e ver o que a maioria prefere. Então, vamos fazer uma preparação sobre estes conteúdos. Digamos que drogas tenha prevalecido, que é uma coisa que está tão na moda. Então, vamos fazer como com isso? Você vai pegar este material e vai discutir com eles. Quanta coisa a gente pode dizer sobre isso: as chamadas drogas lícitas, não lícitas, onde é que isso acontece, as razões porque isso acontece, o que é mesmo que constitui uma droga lícita ou não, que comunidade é mais atingida por isso e tal. Pode ir detalhando este material para fazer até uma pesquisa. Vamos fazer esta pesquisa a partir do nosso próprio meio. O que eu tenho sobre isso? Tenho revistas, livros, filme, eu tenho um programa de televisão, vamos formar então subgrupos. Cada grupo vai ficar com uma parte dessa, pra fazer este acompanhamento, pra trazer pra cá. Vamos ver se nessa comunidade tem alguém, que a gente não vai botar em destaque, mas vamos ver se nessa comunidade tem alguma coisa que aconteça, se há possibilidade de fazer entrevista com alguém ou tem algum usuário que se recuperou? A gente pode fazer entrevista com esta pessoa, trazer pra cá esta experiência, ou se esta pessoa aceitar, trazê-la para ser entrevistada por nós. Mas é importante também ter um conhecimento mais profundo. Hoje tem esta questão da descriminalização da droga. (...) Então, é um tema geral que serve pra todo mundo, mas tem aquelas questões que são mais particulares, mais específicas e também você pode

entrar em uma outra área. Por exemplo, se você levar em conta que a maconha é utilizada pelos índios e eles fazem isso com muita naturalidade, na Bolívia, o uso da coca... Então, não é apenas uma questão que você diz: eu vou combater! Não é só isso! É importante que você conheça as realidades, veja como é que isso acontece, como é que isso chegou pra nós, existem outras vertentes que dizem do aproveitamento da maconha para remédio.

Então, você tem diferentes facetas de uma mesma temática que podem ser trabalhadas, apresentados os resultados, ser discutido e transformado em uma produção de texto. Pode fazer um texto apenas técnico, você pode fazer um relatório das atividades realizadas, pode fazer um texto literário a esse respeito, você pode fazer um texto poético, uma música, se quiser. Dessa forma, você tem diferentes formas de observar este/um elemento que foi trazido por eles. E, pelo fato de ser trazido por eles, já vai ter maior facilidade de investigação, porque eles é que estão interessados no assunto. É muito importante que haja este desejo do grupo de fazer este trabalho. Então, hoje, quando a gente realiza um trabalho de estágio, a gente busca sempre ouvir esta comunidade, trabalhar em cima desses desejos que eles trazem, aproveitar estas temáticas, sempre como pesquisa e a gente vai observando a valorização dos elementos, a depender da comunidade, dos pontos de vista que se tem, da própria história dessa comunidade e este fechamento pode se dar numa atividade festiva. Mas, o importante é que uma temática, sendo trabalhada assim, você vai estar trabalhando com língua e até com literatura, pois quantas leituras você vai fazer. Portanto, literatura sem aquela noção de somente clássico, mas como o texto que você pega pra ler. Então, tem essa variedade.

Assim, hoje nós trabalhamos mais dentro desta linha e considerando o que é feito por um grupo. Por exemplo, você conseguiu formar quatro subgrupos, você vai ter a tarefa de cada um, você vai fazer o acompanhamento, mas cada um vai ter a sua oportunidade de colocar isso no papel, de fazer o seu registro. Quer dizer, o exercício da produção do texto vai ser feito por todos. Depois, na hora da apresentação, você vai ter o exercício da produção oral, não apenas do apresentar, do falar ou do ler o que produziu, mas também do colega que vai fazer o comentário crítico a respeito daquilo que foi apresentado, que foi dito, pra ele estar dizendo o que considerou negativo e positivo e apresentando suas justificativas. Então, você faz todo um trabalho que é de

pesquisa, que é de estudo, mas também é de discussão interna, e aí se vai a socialização do conhecimento da realidade. Um trabalho até sociológico, mas também é um trabalho de língua, porque você vai ter esta produção escrita, oral. Então, a gente procura sempre estabelecer uma relação entre o que vai ser dito, ser feito, com essa realidade do mundo do aluno, do mundo em que ele vive.

Existem temáticas escolhidas que facilitam muito mais esta aproximação. Por exemplo, quando Écristio foi meu aluno de Estágio de Língua Portuguesa, ele veio conversar comigo e já tinha esta opção pelos quadrinhos e disse que queria fazer um trabalho com hip hop, que era com os meninos do Barreiro. E nós fizemos todo um trabalho. Foi um trabalho excelente. (...) Além deste trabalho, me lembrei de Écristio porque ele está agora fazendo o Mestrado e continua nesta mesma linha. Você veja, tinha esta opção, já tinha esta tendência e nós só valorizamos isso. (...) Então, é muito importante ouvir depois o aluno dizer o que ele sentiu. Quando o estudante diz pra o próprio estagiário e o supervisor como é que ele se sentiu no início, como é que ele se sentiu depois, a gente ver que valeu a pena, que surtiu efeito.

(...)

Então, é um modo diferente de fazer o trabalho. É juntar o interesse do estagiário com o interesse do estudante que está lá, para que se possa fazer-trazer um conteúdo e se privilegie estes vários conhecimentos, estas várias informações que podem resultar em arte. Mas, a gente sabe que cultura não é só arte, mas que pode redundar neste conhecimento, desta vivência, desta realidade e de que forma se pode aproveitar isso em nossa vida, como se pode contribuir pra uma mudança de mentalidade.

JSPM: Iraci, como gestora, atuando na Secretaria de Cultura do município, durante algum tempo, você procurou articular as questões culturais à educação?

IG: Procurei. Não foi fácil. (...) No segundo momento em que eu fui para a secretaria, aí sim houve a possibilidade de fazer um trabalho articulado com a secretaria de educação e nós conseguimos fazer muitas coisas, junto com a secretaria de educação, apesar das dificuldades financeiras. Não tínhamos, como hoje existe, o apoio dos governos. Você sabe que a cultura sempre foi um elemento marginal, mas nós conseguimos fazer muitos trabalhos com as escolas, inclusive, fazendo atividades junto

com os estudantes, fazendo atividades de final de semana nos bairros e, na hora em que a gente ia pros bairros, ia com a parte de esporte, mas ia também com atividades de leitura, de contação de histórias.

(...) Muita coisa junto à comunidade, buscando as necessidades do campo da música, do teatro, da dança, estabelecendo a relação com o pessoal que tinha o samba de roda, da periferia, que precisava de apoio. O pessoal da capoeira... fizemos um trabalho muito bom com o pessoal da capoeira, naquela época, e buscamos uma relação com o pessoal dos terreiros de candomblé, que se são marginalizados hoje, você imagine há vinte anos atrás?!

E essas atividades todas, elas eram muito relacionadas com os estudantes. Porque quando nós fazíamos os trabalhos na Faculdade, a Secretaria da Cultura, a Casa da Cultura ainda existindo e a Faculdade, nós estávamos sempre ali muito envolvidos em tudo. Eu continuava como professora da Faculdade, então quando a gente realizava essas atividades lá no auditório da biblioteca nós estávamos envolvendo toda essa comunidade estudantil. (...)

A discussão a respeito de cultura, como nós temos hoje, nós não tínhamos naquele tempo, nem tínhamos mesmo essa visão. Era muito mais a valorização do campo das artes, mas eu não sei se por intuição ou por essa formação doméstica dessas leituras, não sei o que influenciava, mas, a verdade é que sempre tive uma abertura maior pra entender que essa questão da nossa herança cultural, essa questão da religiosidade, que era importante respeitar.

(...)

Não, nós não somos apenas um elemento que é o resultado da mistura do branco, com o negro, nós temos o índio também aqui entre nós. E, considerando essas coisas todas, tem a questão de você respeitar o elemento que está na periferia, que tem o modo dele de ser, que tem aquelas histórias pra contar, sempre achei isso muito interessante. Tem aquele modo de ser, de pensar, às vezes você vê uma filosofia assim na vida do sujeito, você pensa: nossa! Mas às vezes é o que ele aprendeu no meio dele, o jeito dele de ser, que você precisa considerar. (...)

Uma das coisas que eu tenho muito forte na minha lembrança é que, na época da ditadura, o meu irmão tinha uma freguesia de disco, em Salvador, “Gioventu disco” era

uma loja, ali, atrás da rua Chile... E aí o rapaz guardava os discos... Saia, assim, uma edição reduzida e guardava os chamados subversivos. E ele veio, no final de semana, ele veio de Salvador. Aí, segunda feira ou foi terça, não me lembro bem o dia, ele estava com esse disco, um disco de Gilberto Gil, uma composição chamada “Viramundo”. Estava tocando Viramundo. E aí entrou um senhor que morava no Cajueiro, era compadre de meu avô, (...) uma pessoa muito simples. (...) E a radiola tava com esse disco e aí eu tô lá dentro mais Zé Gama conversando. Seu Luis chegou, parou na porta da sala, três degraus assim pra entrar e aí ele repetiu: “ainda viro esse mundo em festa, trabalho e pão!” Aí, nós tomamos, assim, aquele susto, nem vimos que ele tinha entrado. Ele tava repetindo o que Gilberto Gil diz em Viramundo, né? “Ainda viro esse mundo em festa, trabalho e pão.” Aí eu olhei assim pra Zé. Quer dizer, a primeira vista você não pensa que aquela pessoa, por ser uma pessoa simples, não ser escolarizada, vai entender aquela mensagem. Mas, aquela expressão dele, “ainda viro esse mundo em festa, trabalho e pão!”, veio tão de dentro, que ele estava entendendo perfeitamente, como que esse mundo seria diferente se tivesse festa, trabalho e pão, né? Que é uma coisa lindíssima isso.

Então você aprender a respeitar as pessoas, as condições das pessoas, se a escola se dispusesse a fazer isso, certamente que essa violência não aconteceria. (...)

JSPM: De uma perspectiva mais ampla, o que falta, então, para que a relação Língua, Literatura e cultura seja, de fato, efetivada?

IG: O que falta? Acho que a escola deveria discutir cultura. Nós não temos informações, digamos assim, teóricas sobre cultura. Hoje mesmo, nós discutíamos lá, eu, Lithos e Jorge. (...) Nós sentimos isso: Falta é informação teórica, falta conhecimento, falta informação mesmo sobre isso. Porque há elementos que falam de cultura como sendo uma atividade artística. (...) Nós levantamos uma serie de pontos, na reunião do Conselho de cultura ontem. Eu ainda estou como presidente. Então, nós começamos a discutir sobre o mercado do artesão, depois sobre a escola de percussão Quilombo e aí, Alípio, que estava presente, trouxe a questão do Natal, que foi organizado pela Secretaria de Ação Social e não pela Secretaria de Cultura. Aí, hoje, de amanhã, Lithos disse: é, mas do modo como foi feito, ali, tinha que ser mesmo era a

Secretaria de Ação Social, que aquilo não é cultura, aquilo é folclore. Aí começamos a discutir: mas como é que você vai dizer que uma festa natalina onde você... (...) Aí, pronto, lá vai a discussão, quer dizer, ele estava tomando por um ponto de vista, nós estávamos tomando por outro ponto de vista.

A questão das fanfarras, das filarmônicas, das bandas de música, das orquestras, tudo isso aí no campo da música. Ah, o samba de roda. Aí, ah, mas isso aí é uma atividade artística. E uma atividade artística não é uma atividade cultural? Então, o que eu sinto é isso. É que nós não temos, nem temos estudos, quanto mais amadurecimento pra saber o que é fazer cultura. Então, muitas vezes, quando a escola está trazendo o menino pra fazer a capoeira, que eu fui levantar esse exemplo, mas aí eu não estou propondo que a escola forme um grupo de capoeira simplesmente, mas que se discuta isso. O que é a capoeira, como é que ela veio? A necessidade que o escravo tinha que se defender com o corpo, porque o branco tinha as armas e o negro não tinha nada. Então, o próprio corpo tinha que servir de arma pra ele e ele foi fazer seus exercícios dentro do mato, no espaço mais aberto que é chamado de capoeira e é por isso que tem o nome de capoeira. E você acha que todo mundo sabe isso pra dizer isso, pra explicar isso? Então, veja, porque é que eu estou colocando todas essas nossas discussões de ontem e de hoje de manhã? Pra mostrar como eu sinto falta de algo consistente, que as pessoas possam conversar.

(...) Então, pra voltar a sua pergunta, eu acho isso. Eu acho que nós deveríamos ter... - Outro dia Osmar me dizia, que estava propondo que tivéssemos aqui uma disciplina, alguma coisa assim. Que para o curso novo de francês, eu espero que na hora que a gente tiver fazendo aí, montando um currículo, que a gente possa realmente colocar alguma coisa sobre isso. Eu, ontem, de noite, mesmo, quando nós estávamos na reunião do Conselho, tinha um grupo de dança, lá, em cima, trabalhando, mas parecia que davam, assim, uns pulos, que chega balançava tudo. Aí, Magdala saiu da reunião, nós estávamos naquela primeira sala da biblioteca e Magdala foi lá, em cima. Quando voltou, disse: ô Irá voltei com pena das meninas, porque você sabe a dança que estão ensinando, lá, em cima? A dança do “rebolation”, né? Oferecem tudo, quer dizer, apanham umas crianças e vão ensinar uma coisa que nem precisava ensinar, porque a sensualidade tá aí tão à vontade. Então, a gente fica se perguntando: bom, isto é fazer cultura? Então, eu sinto isso: falta, a nós todos, uma fundamentação sobre o que é

cultura, não é? O que é arte? Como é que a gente pode estabelecer essa relação, no caso, por exemplo, da secretaria? Ah, porque isso aqui é lazer, mas o lazer também pode conter a cultura. Você vai pra um show de música, que você ... Alípio, discutindo, ontem, a Quixabeira. Ele quer trazer um show da Quixabeira pra aqui. (...) Como é que você não está considerando um ritmo, um conjunto de letras, de músicas, de tudo? Quer dizer, como é que você não vai dizer que isso é a cultura daquela gente, daquele povo que tá ali na Quixabeira e que está existindo algo semelhante, em outros lugares? A Quixabeira já está tendo até subdivisões. Então, como é que se vai fazer essa distinção?

Então eu acho que nós precisaríamos de ter um pouco de orientação, de fundamentação, pra estabelecer mesmo o que é isso. Então, o Mestrado em Crítica Cultural pode ser uma das grandes contribuições. Ou seja, eu acho que uma das grandes contribuições do Mestrado em Crítica Cultural para a nossa comunidade é trazer esta discussão, facilitar mais a compreensão do que seja cultura, pra que as pessoas tenham uma maior facilidade de realização das suas tarefas. Porque, hoje, com os trabalhos do Ministério da Cultura, (...) eles produziram os textos e disseminaram isso no Brasil inteiro. Você discute desde aqui a conferência municipal, a conferência territorial, a conferência estadual, até a conferência nacional. Então, é claro que o que estava ali na base vai aparecer lá no topo, porque se vai discutindo e organizando as propostas. Então, é uma metodologia maravilhosa e uma forma de orientar as pessoas sobre o que é cultura. Que, aliás, era a pergunta que aparecia na última proposição do governo: Cultura é o quê? Cultura o que é? Não é? Então, acho que falta isso, tá faltando, a todos nós, essa fundamentação teórica sobre o que é cultura. Até pra facilitar o trabalho que a gente realiza, pra não ficar muita gente considerando que o “rebolation” é a cultura da Bahia. É duro a gente ter que engolir isso aí, mas o “rebolation” ganhou o mundo. Em tudo quanto é lugar, até nos Estados Unidos, eles mostraram aí, falando do “rebolation”. Então, termina sendo esse o valor, quando não é isso que nos interessa.

Mas, eu considero que, numa perspectiva mais ampla, o que falta para que a relação língua, literatura, cultura, seja de fato efetivada, é isso: falta esse conhecimento a respeito de cultura, porque a respeito de língua e literatura já existe muita coisa aí, muita discussão, embora ainda tenhamos muitos contratempos, muitas contradições, ainda tem muita gente que não respeita o que tá sendo dito, e o que tá sendo escrito e o que está sendo desenhado, e o que tá sendo pensado, o que tá nas entrelinhas. Ainda não

considera isso. Mas, de um modo geral, essa discussão já está bem mais ampliada. Agora, a cultura mesmo, tá faltando ainda a gente ter uma fundamentação maior. Quem sabe até esse mesmo material que o Ministério colocou à nossa disposição, ele pudesse ser trabalhado? Quem sabe se a escola resolvesse fazer uma discussão? (...) Então, na medida em que a gente tenha essa melhor fundamentação sobre o que seja cultura, também vai ficar mais fácil a gente estabelecer essa relação entre língua, literatura e cultura.

JSPM: Mas, você não acha que já tem alguma coisa sendo feita, ou seja, a gente pode dizer que hoje essa relação entre língua, literatura e cultura já se faz mais presente? Se sim, quais seriam os fatores que estariam contribuindo pra isso?

IG: (...) Pelo que eu observo, eu sinto que está diferente, sim. A diferença a gente percebe... (...) E eu acredito que é uma nova diretriz que alguns professores têm realizado aqui no curso de Letras e isso tem contribuído. A própria existência do Mestrado, embora seja de pouco tempo, mas já dá pra gente perceber essa diferença. E as pessoas até hoje falam, e se empolgam... a gente percebe a satisfação, o entusiasmo, o orgulho, a palavra é essa. O orgulho de dizer que está fazendo o Mestrado, que... Até participar da reunião de um seminário é motivo de orgulho para as pessoas, porque, elas estão sentindo uma injeção de ânimo naquele trabalho que elas gostariam de realizar, pelas informações que recebe.

Então, eu sinto, por essas manifestações, que há uma diferença, sim, e no caso de algumas escolas com quem eu tenho algum contato e que inclusive estive com vocês lá na Maria José Bastos, na época daquele seminário, nós estivemos lá e nós vimos quanta coisa que a própria escola já vinha realizando ali, até fizeram uma apresentação pra nós. Outro dia, eu recebi uma cartilha, que foi elaborada por uma menina... Não é nem uma cartilha, desculpe, a expressão não é essa não. Ela é uma professora do Riacho da Guia, do Encantado, professora do Município, que dentro daquele programa do “Historiando Alagoinhas”, ela orientou os alunos e eles escreveram sobre a história do lugar deles, que é a história do Encantado. Eu fiquei muito emocionada, recebi esse livreto e guardei. Então, você vê, é claro que é uma diferença grande, por que a professora que conduz os seus alunos pra conhecer o seu lugar, o lugar onde eles nasceram, onde eles

vivem, onde vivem os seus pais, os seus familiares, de onde eles tiram o sustento, mas com respeito por esse lugar, a ponto de escrever sobre ele, que o Encantado é um povoado do distrito do Riacho da Guia, aqui em Alagoinhas. E ficou uma coisa linda, a Secretaria de Educação deu apoio e publicou esse material, eu recebi um... Então, tudo isso é sinal que há uma diferença no trabalho que se realiza. Embora a gente diga que é uma diferença ainda pequena, mas é uma diferença que já existe e nós não temos dúvidas de que isso se deve também à existência de um curso, de um trabalho de nível superior com uma outra mentalidade, não é? Porque podia ter um curso superior e até de pós-graduação, mas que tivesse uma mentalidade semelhante a que já acontece e não haveria mudanças.

Então, eu atribuo essas novidades que estão acontecendo aí, a disposição dos professores também de aprender, de querer avançar... (...) Eu atribuo a isso: a essa condução do nosso curso de Letras, a própria mudança do currículo com essa possibilidade de ter as Práticas Pedagógicas, depois o estágio em diferentes etapas, isso vai permitindo ao aluno um maior contato com aquela escola, com a comunidade, conhecendo mais aquela realidade, enquanto ele vai se preparando, aqui, pra o trabalho que vai acontecer depois.

Então, a tendência natural é que ele vá tendo mais segurança no que vai fazer, porque ele vai tendo o contato mais direto com esse estudante, vai conhecendo sua realidade, vai recebendo as orientações dos professores, aqui, e na escola. Com a questão das monografias no final do semestre, também ele vai tendo uma maior necessidade de estudar e de se aprofundar no conhecimento teórico e de estabelecer a relação entre o elemento teórico e o elemento prático. E eu considero que tudo isso é contributivo pra essa melhoria que a gente percebe. Acho que ainda estamos longe daquele ponto ideal, mas estamos caminhando para chegar lá. Com o Mestrado, que está começando ainda, (...) à medida que sai essa turma e que a gente vai avançando mais pra um doutorado, a qualificação dos professores que também está aí e é uma coisa muito importante que o professor esteja altamente qualificado. Vê o número grande de doutores que temos aí, agora, com a vontade de fazer? Ser doutor apenas, não é? Mas, com a vontade de realizar e de avançar esse trabalho de integração da pós com o curso de graduação. O curso de graduação, agora, já tendo essa divisão entre Vernáculos e Língua Estrangeira, eu acho um dado também positivo, porque cada área vai poder

trabalhar mais especificamente sobre as suas necessidades. Então, isso tudo vai criando um lastro maior de preparo pra esses profissionais que vão sair daqui e eu acredito que a tendência natural é avançar. Agora, acho que é muito importante que se mantenha aquela linha de contato com a SEDUC³, agora, por exemplo, não foi possível participar da Jornada, mas por causa da diferença do calendário, não acredito que eles fossem criar um obstáculo pra participação.

JSPM: Eles nem souberam que queríamos participar.

IG: Pois é... Então, é preciso que se continue insistindo nessa inter-relação com a SEDUC e com a DIREC⁴, com as escolas do município e as escolas do Estado. (...) Procurar ter a melhor produção entre nós e levar sempre isso nessa troca, nesse intercâmbio.

Eu espero, inclusive, que se possa discutir aquela questão dos Núcleos, que as escolas tenham a possibilidade mais específica de participação aqui, de acompanhamento dos trabalhos daqui, aquela discussão que já se começou a fazer, não é? Não apenas procurar para que os alunos possam ter a participação, lá, fazendo o Estágio, as observações de aula, mas que os professores possam participar, aqui, das oficinas, possam ter aqui os seminários e que isso seja definido, que isso seja organizado no calendário. Que tal dia da semana, que uma vez por mês, que eles tenham essa oportunidade de estar aqui conosco. Já pensou que coisa boa, se, por exemplo, a Secretaria de Educação estabelecesse esse acordo com a Faculdade? E nós teríamos, uma vez por mês, esses professores com a oportunidade de vir aqui fazer um seminário, um simpósio, a respeito de cultura, não é? Com o envolvimento do colegiado de Letras, do Mestrado de Crítica Cultural, nós só iríamos avançando, bastante avançando e enriquecendo e esse povo ia melhorar tanto, que ele não ia querer mais, não ia permitir mais, que nenhum gestor viesse e alterasse essa possibilidade de enriquecimento.

Uma coisa que me preocupa muito, Jailma, é o seguinte: nós temos um salário ridículo, não existe estímulo para o trabalho do professor, o professor não apenas fica desestimulado pra ir lá, mas a própria comunidade não respeita o trabalho que ele realiza. Hoje, tá esse clima terrível de violência, por uma mistura de situações, porque

³ Secretaria Municipal de Educação de Alagoinhas.

⁴ A entrevistada faz referência à DIREC 3, Diretoria Regional de Educação, situada em Alagoinhas.

existem escolas onde o professor trabalha e trabalha bem. Então, por que essa diferença? Porque essas condições não são criadas efetivamente. Então, uma coisa que eu sinto é que, se houvesse esse trabalho integrado mesmo da Universidade com a Educação Básica, podendo dar esse suporte, esse suporte teórico e metodológico ao professor, ele ia se sentir muito mais à vontade.

Às vezes o professor tá lá, fazendo um trabalho, eu não queria usar essa expressão, mas vou usar, um trabalho ridículo, que hoje não cabe mais, você tá trabalhando com o aluno pra tá decorando o que é substantivo, adjetivo, pronomes, verbo, mas é ainda assim que se faz. Agora, depois você põe lá o texto, não sabe identificar, nem fazer a diferença entre um e outro, mas tá fazendo isso... Por quê? Porque não recebeu uma outra orientação pra fazer um trabalho diferente. Se o fundamental é a leitura, ora meu Deus do céu, eu posso ler um jornal, eu posso ler uma piada. Não é? Eu posso ler uma charge. Eu estou pondo esse menino pra descortinar quantos outros mundos, não é? Através do desenho, não é? Através da imagem, através da caricatura. Então, quantas coisas que podem ser lidas? Eu não sou obrigada a ler apenas aquele texto que tá ali naquele livro de leitura e que muitas vezes é um livro que já foi composto dentro de outras situações e até com algumas marcas de discriminação, de preconceito, de tudo que a gente sabe que ainda existe.

Então, eu sinto isso, que nós precisamos não apenas manter essa linha de trabalho, mas ir cada vez mais ampliando esses nossos horizontes, no sentido de poder atingir efetivamente essa comunidade escolar, pra que ela sinta que esse espaço é o espaço dela. Aqui, onde ela venha beber nessa fonte e se beneficiar dessas informações... Não venha aqui nem por castigo, nem por que foi paga, nem por que... não! Vir pelo prazer, eu digo vir, mas tanto pode ser vir pra cá quanto pode ser a gente ir pra lá, contanto que esse intercâmbio se dê de uma forma bem agradável, como eu senti lá na escola Maria José Bastos, naquele dia, que o pessoal estava à vontade conosco. Como você não pôde ir no dia, mas quem foi se sentiu muito bem lá na escola Nova Esperança. E quando eu disse a você: “vamos à escola Nova Esperança”, por quê? Porque eu sei do trabalho maravilhoso que eles fazem lá. Porque tem a questão da Fundação do Caminho que trabalha com os meninos cegos, surdos, mas mesmo com os chamados “normais”, o trabalho é um trabalho muito interessante. Então, nós temos tudo isso aí e essa gente aberta pra nos receber e a gente precisa aproveitar essas oportunidades.

E, incrementando, esse intercâmbio do Mestrado com o colegiado não pode de forma alguma diminuir, só tem é que aumentar cada vez mais. Os próprios professores vão sentindo necessidade de ir se melhorando cada vez mais, quem correu pra fazer Mestrado, agora tá correndo pra fazer o doutorado. Então, esse nível vai também dando uma outra condição de participar de uma discussão, porque, às vezes, a pessoa fica até acanhada de participar de uma discussão, porque diz: “mas aqui só tem doutor, o que é que eu vou dizer”, não é? Às vezes, até tem a informação, mas fica acanhada de dizer algo que não seja apropriado, não é?

Então, eu sinto que esse é o nosso caminho: de continuar avançando e continuar buscando as escolas pra estabelecer, pra se oferecer como oportunidade de discussão e trabalhar, do ponto de vista teórico, essas questões da cultura, pra que a gente possa entender melhor que cultura nem é algo único, não tem um conceito único, e nem é algo estático ... Tem sempre essa possibilidade da, como é que eu diria, do entendimento, do entendimento múltiplo, da variabilidade, e que a gente tenha a condição de saber que isso aqui é mais adequado pra essa situação, e esse outro conceito mais adequado pra essa situação aqui, mas que eu tenha segurança no que vou dizer, porque eu estou devidamente fundamentado.

JSPM: Ok. Iraci, eu quero agradecer pela entrevista concedida. A Iraci tem um tempo muito corrido, precioso, pra conseguir esse espaço não foi fácil. Então, eu quero agradecer muito a sua disponibilidade.

Transcrição de Jailma dos Santos Pedreira Moreira, Luane Martins e Silvana Lianda.

RECEBIDO EM: 04 de maio de 2011
APROVADO EM: 14 de junho de 2011

Volume 1,
número 1,
jan.- jun.
2011



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

A invasão da cultura nos estudos de língua e literatura

ISSN - 2237-9681

pontos de interrogação revista de crítica cultural

fábrica de letras

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação do Campus II da UNEB

pontos de interrogação

Alagoinhas

vol.1

n. 1

p 1-201

jan./jun.2011



ISSN 2237-9681