

TABULEIRO DE LETRAS

v.13, n.2
[dez. 2019]

Catálogo na fonte – Biblioteca Prof. Edivaldo Machado Boaventura / UNEB

Tabuleiro de Letras / Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL-UNEB. v. 12 n. 3 (dez 2019) – Salvador: UNEB; 2019.

Semestral ISSN
2176-5782

1. Letras; Literatura; Linguística – Periódicos I. Universidade do Estado da Bahia. – Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens.

CDD-800
CDU-821.134.3

Os textos publicados na revista *Tabuleiro de Letras* são de exclusiva responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a opinião da Comissão Editorial e do Conselho Científico.

TABULEIRO DE LETRAS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS – PPGEL

REITOR

José Bites de Carvalho

VICE-REITOR

Marcelo Ávila

PRÓ-REITORA DE PESQUISA

Tânia Hetkowski

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA

Márcia Rios da Silva (Coord.)

Norma da Silva Lopes (Vice-Coord.)

EDITOR

Ricardo Oliveira de Freitas

EDITOR CIENTÍFICO

Elizabeth Lima

Thiago Prado

COMISSÃO EDITORIAL

Adelaide Augusta de Oliveira

Celina Márcia Abbade

Gilberto Sobral

Sayonara Amaral de Oliveira

ORGANIZADORES DO NÚMERO

Suely Aldir Messeder

Catarina Isabel Caldeira Martins

PARECERISTAS Ad Hoc

Adelto Manoel Pinho – UEFS

Célia Regina da Silva – UFSB

Gilberto Sobral – UNEB

Rodrigo Oliveira Fonseca – UFSB

Rita de Cássia R. de Queiroz – UEFS

CONSELHO CONSULTIVO

Alana de Oliveira F. El Fahl – UEFS

Alba Valéria Silva – UFBA

Cilza Carla Bignotto – UFOP

Denise Zoghbi – UFBA

Diógenes Cândido de Lima – UESB

Elmo Santos – UFBA

Enivalda Nunes Freitas Souza – UFU

Helson Flávio da S. Sobrinho – UFAL

Janaina Weissheimer – UFRN

Josane Moreira de Oliveira – UEFS

José Henrique Santos – UNEB

Kênia Maria de Almeida – UFU

Lúgia Negri – UFPR

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra – UFMG

Maria Jose Bocorny Finatto – UFRGS

Mairim Linck Piva – FRUG

Nancy Rita Ferreira Vieira – UFBA

Nelly Medeiros de Carvalho – UFPE

Regina Kohlrusch – PUCRS

Rejane Vecchia – USP

Renata Maria de Souza Nascimento – UNEB

Ricardo Postal – UFPE

Tanya Saunders – University of California, EUA

EDITORAÇÃO

Ricardo Oliveira de Freitas

HOMEPAGE E E-MAILS

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/index>

tabuleirodeletras@gmail.com

Prezades Leitores,

É com imenso prazer que apresentamos mais um número da Revista Tabuleiro de Letras.

Esse segundo número de 2019 reúne textos acerca das questões de interesse dos Estudos Linguísticos e Literários, assim como dos estudos da comunicação, da cultura e das artes.

Esse número também abriga um dossiê intitulado **Corpos e Sexualidades – Caminhos para uma ecologia de saberes e de lutas, a partir da linguística, das letras e das artes**, organizado por Suely Messeder, da Universidade do Estado da Bahia, e Catarina Isabel Caldeira Martins, da Universidade de Coimbra.

O dossiê reúne textos que refletem sobre e a partir do corpo, em diversos discursos no campo da linguística, literatura e artes. São textos que suscitam debates interseccionais, pós-coloniais e contra-hegemônicos em torno de questões, conceitos e metodologias feministas e queer.

Há, ainda, um conjunto de textos que primam pelo conceito de corpo enquanto um dos elementos da dicotomia central do pensamento da modernidade ocidental (mente / corpo), que suporta, também, todo o edifício dos direitos humanos, além de ser axial às múltiplas formas de emancipação formuladas por diversos feminismos, incluindo os feminismos interseccionais.

Por fim, também são contempladas as práticas artísticas do Sul / sobre o Sul, entendidas em seu modo mais amplo (que alarga o próprio conceito de arte) e perspectivadas a partir da teoria pós-colonial / decolonial, que apontam para outros saberes sobre os corpos, as sexualidades e o espectro de identidades sexuais, e que suscitam novos entendimentos sobre velhas e novas reivindicações feministas e queer, a partir de contextos e cosmovisões do Sul, bem como modos diferentes de formulação dos debates em torno de algumas lutas ou condições das mulheres e das múltiplas identidades de gênero não binárias.

Esperamos que o conjunto de textos contribua para o desdobramento de novas e muitas pesquisas nas áreas aqui contempladas e que a leitura dos textos, além de valiosa, seja muitíssimo prazerosa.

Boa leitura!

Ricardo O. de Freitas
Editor

Dossiê: Corpos e Sexualidades – Caminhos para uma ecologia de saberes e de lutas, a partir da linguística, das letras e das artes

Suely Aldir Messeder
<https://orcid.org/0000-0002-7609-1792>

Catarina Isabel Caldeira Martins
<https://orcid.org/0000-0002-5192-6124>

Apresentação

Na feitura deste dossiê pretendíamos recepcionar os escritos que tivessem como decolagem o corpo, ou melhor, uma subjetividade corpórea no contexto, quer daquele/as que escrevem, daquele/as sobre quem escrevem. Partíamos da possibilidade de concepções alternativas do corpo e da corporeidade, nomeadamente de uma ruptura possível da dicotomia central do pensamento da modernidade ocidental – dicotomia mente / corpo -, a qual suporta, também, todo o edifício dos direitos humanos, além de ser axial às múltiplas formas de emancipação formuladas por diversos feminismos, incluindo os feminismos interseccionais. Para o nosso contentamento, quando nos debruçamos sobre os escritos vimos que eles abarcam as múltiplas linguagens que acionam as experiências sensoriais e ancoram experiências e conceptualizações pensis-sentidas, materiais-imateriais, ou seja, transgressoras da limitação institucionalizada pelos saberes normativos do corpo. O dossiê inclui linguagens tais como: o teatro, a música, a dança, a religião e a literatura. Estas múltiplas linguagens embalam o corpo de quem escreve sob a batuta da ciência. Com isto, vimos na cadência da umbigada a subjetividade corpórea das mulheres negras do Recôncavo, esta dança afro-brasileira, tão bem detalhada por Clécia Queiroz, em seu texto *Sambando no miudinho: a estética performativa das mulheres do Recôncavo Baiano*. A autora nos revela o compromisso das mulheres envolvidas de serem protagonistas na roda do samba. Todas possuem e sabem do direito de ter a **hora da estrela**. Tal como a obra homônima de Clarice Lispector (1977), cuja narrativa nos reporta a força da escrita encarnada. Vejamos:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo como corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta (pg. 6).

E com isto, nos deparamos com o escrito *A radioativa estufa de Mario Bellatin: o desabrochar de anômalas flores*, de Luciane Bernardi Souza. Numa entrevista cedida por Mario Bellatin, o autor revela que Lispector é sua fonte de inspiração. Portanto, apreciamos e acolhemos a sua linguagem visceral e as palavras que soam pela dor do corpo dos seus personagens. Luciane Bernardi Souza adentra em seu romance *Flores*, sinaliza sobre a potência da escrita do autor em desmontar o corpo normativo, embora use uma boa parte da sua narrativa sob a tutela de dois autores europeus Michel Foucault e Georges Bataille. Com isto, assegura, pelo *habitus* acadêmico brasileiro, uma maior importância aos dois últimos autores do que ao próprio Mario Bellatin e seus personagens. Depois desta breve escrita servil aos tentáculos da feita europeia, navegamos na sala de teatro com os espetáculos de dança “Striptease-Bicho” e “O Corpo Perturbador”, protagonizado na cena por Carlos Eduardo Oliveira do Carmo e também em sua narrativa mediante o seu escrito *Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança*. Em sua complexidade existencial, Carlos Eduardo nos interpela em e com suas dores e nos questiona no ininteligível, pondo em evidência que não nos encerramos no ontológico. E com os corpos seguimos no território do transe, onde os orixás se manifestam nos/nas iniciadas do Candomblé. Segundo os autores Alessandro Malpasso, Cecília Conceição Moreira Soares e Maria de Fatima Hanaque Campos, no território transe compreendem-se as transformações e comunicações dos diversos saberes ancestrais, e com efeito, demonstra-se a criatividade em suas repetições performáticas divinizadas. Ainda na trilha musical e dançante dos orixás nos deparamos com o texto *Sexo, transgressão e feminismo negro: a linguagem erótica de Baco Exu do Blues*, escrito a quatro mãos por Camilla Ramos dos Santos e Marlúcia Mendes da Rocha, cujo intuito é pensar nas composições “crítico-eróticas

do rapper baiano Baco Exu do Blues”, encarando-o como “detentor de uma visão que compartilha a observância dos valores e tradições de matriz africana”. As problematizações nas relações estruturais e estruturantes entre homens e mulheres negras são postas e colaboram para as desconstruções racistas numa era falocentrista. Ao retomarmos a literatura encontramos o texto *Palavra e desejo de mulher: notas sobre lírica e erotismo em Graça Nascimento*, escrito por Marcelo Medeiros da Silva, no qual o autor nos lembra o quão a nossa sociedade é conservadora e quanto preza em jogar no ostracismo mulheres que ousam escrever sobre temas proibidos moralmente. Numa Era falocentrista tão bem comentada por beel hooks, apreciamos como Graça Nascimento, ela própria, agencia e domina em sua poesia *A rola do meu amado*. Ainda sobre o domínio da literatura escrita por mulheres, temos *Do patriarcalismo em Semente de Bruxa, de Margaret Atwood*, escrito por Gil Derlan Silva Almeida e Sebastião Alves Teixeira Lopes, no qual os autores retomam a análise crítica da força e o poder da recriação do modelo patriarcal no transpassar das épocas e os perigos de retrocessos na criação de poderes políticos totalistas ancorados no controlo do corpo feminino.

O conjunto do dossiê, com a diversidade de temas abordados e de linguagens analisadas e materializadas na própria escrita dos textos, torna evidente como o corpo se distancia do pensamento engessado dos discursos normativos euro e androcêntricos da medicina, da religião, da filosofia, da justiça, e, até, de formulações estreitas do feminismo e da teoria queer, alargando a reflexão a partir de diferentes experiências de subjetividades corpóreas, os quais apontam para o alargamento conceptual e a possível transformação produtiva de um quadro paradigmático.

Referências

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

hooks, bell. *Pênis passion*. In: newyorkibe.blogspot.com, 2011, s/p. Disponível em: <http://newyorkibe.blogspot.com/2011/01/penis-passion.html/>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2019.

MARTINS, Catarina Isabel Caldeira. *Corpos nus de mulheres negras: eixos poéticos e políticos da escrita de mulheres africanas lusófonas*. *Revista Estudos Feministas*, v. 27, n. 1, 2019.

MESSEDER, Suely. *A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico*. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.



A casa como espaço de leitura e as maneiras de ler: desvelando as preferências de universitários de Letras e de Pedagogia

The house as a reading space and the ways of reading: knowing the preferences of university students of Letters and Pedagogy

Deisi Luzia Zanatta¹

<https://orcid.org/0000-0001-7356-1499>

RESUMO: Este artigo visa a descrever e analisar os espaços e maneiras de ler, especialmente, os que se referem ao ato de ler no espaço da casa e as disposições físicas de leitura em ambientes privados dos estudantes ingressantes nas licenciaturas de Letras e de Pedagogia de três universidades brasileiras. Trata-se de um estudo qualitativo e quantitativo, resultado final de uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Passo Fundo, de 2015 a 2019, que, por sua vez, foi um desdobramento de um Procad – Projeto de Cooperação Acadêmica Interinstitucional cujas universidades integrantes foram: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de Assis, de Marília e de Presidente Prudente, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Universidade de Passo Fundo (UPF). Os dados obtidos mostraram que a leitura, quando realizada no interior da casa, permite ao leitor tomar determinadas liberdades com os textos no que se refere às disposições físicas, mas também evidenciaram que algumas maneiras de ler oriundas do Antigo Regime ainda são praticadas pelos respondentes da pesquisa.

¹ Doutora em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Professora Tutora On-line da Católica de Santa Catarina - Centro Universitário Católico, de Jaraguá do Sul. E-mail: deisil.zanatta@gmail.com

Palavras-chave: Leitura em licenciatura de Letras e de Pedagogia; casa como espaço de leitura; maneiras de ler.

ABSTRACT: This article aims to describe and analyze the spaces and ways of reading, especially those referring to the act of reading in the home space and the physical dispositions of reading in private environments of the students beginning in the undergraduate degrees of Letters and Pedagogy of three Brazilian universities. This is a qualitative and quantitative study, the end result of research developed at University of Passo Fundo (UPF), from 2015 to 2019, which, in turn, was a development of a Procad – Interinstitutional Academic Cooperation Project whose member universities were: Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, Marília and Presidente Prudente campus, Federal University of Espírito Santo (UFES) and University of Passo Fundo (UPF). The data obtained showed that reading when done inside the house allows the reader to take certain liberties with the texts regarding the physical dispositions but also showed that the some ways of reading from the Old Regime still practiced by the research respondents.

Keywords: Reading in literature and Pedagogy; the house as a reading space; ways to read.

Introdução

Nosso objetivo, neste estudo, visa a descrever os espaços e modos de ler, especialmente os que se referem ao ato de ler no espaço da casa e as disposições físicas de leitura em ambientes privados dos estudantes ingressantes nas licenciaturas de Letras e de Pedagogia. Vale enfatizar que o presente artigo é o resultado final de uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Passo Fundo (UPF), de 2015 a 2019, estudo esse que, por sua vez, se originou de um desdobramento da pesquisa *Leitura nas licenciaturas: espaços, materialidades e contextos na formação docente*, resultado de um Projeto de Cooperação Acadêmica Interinstitucional – Procad do qual foram integrantes as seguintes instituições de ensino superior: Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), de Assis, de Marília e de Presidente Prudente, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Universidade de Passo Fundo (UPF).

O instrumento de pesquisa que originou este estudo se deu através do resultado de um questionário impresso aplicado aos acadêmicos ingressantes, maiores de 18 anos, totalizando 455 sujeitos, em cursos presenciais de Letras e de Pedagogia das universidades participantes do Procad na primeira semana de março de 2014.

Optamos pela análise e descrição da casa como espaço de leitura e as maneiras de ler

em ambientes privados, a fim de conhecer a representatividade de tal espaço no que se refere à leitura e se as posições escolhidas para essa prática em lugares particulares são mais liberais ou tradicionais. Também, devido à extensão da pesquisa desenvolvida, não foi possível abarcar aqui todos os dados analisados.

No nosso entendimento, a leitura é primordial para a formação do pensamento crítico dos sujeitos. Logo, os professores de Letras e de Pedagogia atuarão diretamente com essa questão, pois a área do conhecimento que compreende a formação durante suas trajetórias nesses cursos superiores envolvem o estudo e interpretação de texto e, a partir disso, uma possível relação do escrito com o mundo.

Para tal, nos auxiliaram como base norteadora, no cotejo com a análise e descrição dos resultados obtidos, os pressupostos teóricos de Gaston Bachelard (1993), Roger Chartier (1991, 1998, 1999), Vincent Jouve (2002), Michèle Petit (2009, 2013) e Márcia Abreu (2001).

Para desenvolvermos a discussão aqui proposta, organizamos o presente trabalho da seguinte forma: a metodologia; as considerações teóricas e a descrição e análise dos dados obtidos no que se refere à casa como espaço de leitura; na sequência, apresentação e análise dos resultados sobre as maneiras de ler em espaços privados e, por fim, as considerações finais.

Metodologia

A área do conhecimento que compreende as Ciências Humanas se apoia, na maioria dos casos, em pesquisas qualitativas e, também, muitas vezes, quantitativas, que se preocupam em estudar a particularidade de um determinado acontecimento, com o objetivo de analisá-lo profundamente.

Diante dessas considerações, a técnica utilizada para a coleta dos dados, direcionada aos 455 sujeitos ingressantes em cursos presenciais de Letras e de Pedagogia das três instituições de ensino superior integrantes do Procad se deu através de um questionário impresso aplicado no mês de março no início do semestre letivo de 2014. Reunindo perguntas fechadas e abertas, respeitando o anonimato dos respondentes, o principal objetivo do questionário foi analisar o perfil leitor de universitários ingressantes nas licenciaturas de Letras e Pedagogia, de quatro universidades brasileiras, apontando princípios, conhecimentos e ações pedagógicas para a formação de leitores na universidade como espaço privilegiado de mediação da leitura e de circulação de práticas de leitura.

No total, o questionário contou com 85 questões, estruturado em duas partes “Perfil dos sujeitos” e “Perfil leitor” e contemplou questões objetivas e discursivas que acolheram os seguintes itens: dados pessoais, tipos de textos lidos habitualmente, o que procura ler e por que motivo, suportes de leitura, espaços de leitura, tempos de leitura, dimensões valorizadas na leitura e indicação de uma preferência específica, que hábitos possui antes, durante e depois da leitura.

O resultado obtido foi separado nos seguintes blocos temáticos: “Espaços e modos de ler”, “Gêneros textuais”, “Estratégias de leitura”, “Materialidade”, “O papel das instituições e dos mediadores” e “Suportes de textos” e, posteriormente em uma reunião, as coordenadoras das equipes envolvidas dividiram o conteúdo conforme afinidades com os temas e linhas de pesquisa em que atuavam em suas respectivas universidades. O trabalho que aqui apresentamos se enquadrou na seção “Espaços e modos de ler”.

Vale enfatizar que tal trabalho englobou três instituições distintas e alicerçadas em contextos diferentes. Contudo, tivemos acesso à soma dos dados de todas as universidades integrantes do Procad, o que nos permitiu ter uma visão geral dos resultados do questionário aplicado aos ingressantes de Letras e de Pedagogia. Como não obtivemos as informações nas quais constavam os resultados separados por instituição, não foi possível analisarmos os diferentes contextos e compararmos os produtos. Ressaltamos que tal estudo diz respeito somente aos ingressantes da graduação desses cursos, porque o questionário não foi aplicado aos estudantes concluintes das instituições de ensino superior do Procad.

No intuito de interpretarmos os resultados obtidos a partir do questionário aplicado aos ingressantes de Letras e de Pedagogia das universidades integrantes do Procad, buscamos na teoria proposta por Carlo Ginzburg (1989), a respeito do paradigma indiciário, maneiras para compreender como algumas pistas que nos são dadas podem ser configuradas em um texto. De acordo com o historiador italiano, por volta do final do século XIX, surgiu silenciosamente na área das ciências humanas um modelo epistemológico ou paradigmático, sobre os quais, até o presente momento, não foi dada uma atenção merecida. A análise desse paradigma tende a contribuir “a sair dos incômodos da contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo”” (GINZBURG, 1989, p. 143).

Ginzburg (1989) enfatiza que as raízes do paradigma indiciário remontam às origens da humanidade quando, por motivos de sobrevivência, o homem desenvolveu algumas habilidades baseadas em pistas. A transmissão do conhecimento acontece porque o homem possui a capacidade de criar e interpretar formas de linguagem. Essa linguagem pode ser falada, escrita ou através de gestos, expressões artísticas, pistas ou indícios deixados no caminho. Em

sua trajetória ao longo do tempo, o homem, por muitos anos, foi caçador e, para obter êxito em sua caçada, precisava identificar as formas e movimentos das presas invisíveis pelas marcas/pistas que essas deixavam, como pegadas na lama, tufo de pelos, ramos quebrados, plumas emaranhadas, odores estagnados, etc.

Logo, para realizarmos a análise aqui proposta, nos baseamos nos pressupostos de Carlo Ginzburg (1989) sobre o paradigma indiciário, isto é, a partir das pistas, indícios dos resultados obtidos através do questionário aplicado aos ingressantes de Letras e de Pedagogia realizamos nossas interpretações sobre os ambientes e modos de ler mencionados por esses sujeitos bem como alinhavamos nossas inferências com a Teoria da História Cultural e dos Espaços e maneiras de leitura.

A casa como espaço de leitura

Conforme o dicionário Houaiss (2004, p. 140), casa designa construção destinada a habitação; morada de uma família; lar; o conjunto dos membros de uma família. Logo, a casa desde muito cedo exerce fundamental importância na vida das pessoas. Após nosso nascimento é para ela que nos direcionamos. Nesse ambiente, crescemos e vamos construindo a nossa intimidade e, conseqüentemente, a nossa identidade. É a casa que nos abriga e protege das adversidades que acontecem no espaço exterior.

De acordo com Gaston Bachelard (1993), a casa é o nosso canto no mundo, o nosso primeiro universo. Em suma, um verdadeiro cosmos no qual se integram os pensamentos dos seres humanos, bem como tudo o que o homem lembra e sonha. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade e também, mantém o homem através das tempestades do céu e da vida. Sem ela, enfatiza o estudioso, o homem seria um ser disperso. Assim, conforme Bachelard parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo, ao mesmo tempo, que é imaginada como um ser concentrado, que nos convida a uma consciência de centralidade.

De acordo com Jean Goulemot (1991), a casa se opõe à organização do espaço urbano, praças, cafés, restaurantes, enfim, logradouros públicos, que coloca sob o olhar de autoridade e da comunidade parte das atividades das pessoas. A representatividade desse espaço, então, vai muito além da proteção. Ela representa liberdade, lugar onde as pessoas podem, de certa maneira, se expressar livremente, onde nos exilamos dos desgastes físicos e psicológicos das

pressões diárias, seja da escola, da universidade ou do trabalho.

A casa, em suma, representa o local no qual depositamos todas as nossas experiências sejam elas físicas, emocionais ou intelectuais, benéficas ou maléficas. Deste modo, as recordações do passado, na maioria das vezes, se relacionam com a casa, pois esta é um espaço de reflexão das ações que praticamos dentro e fora dela. A casa, assim, é nossa memória, consciente e inconsciente e como a mente, organiza cognitiva e emocionalmente toda a continência que nos forma como sujeitos capazes de compreender a nós mesmos e atuar na sociedade em que vivemos.

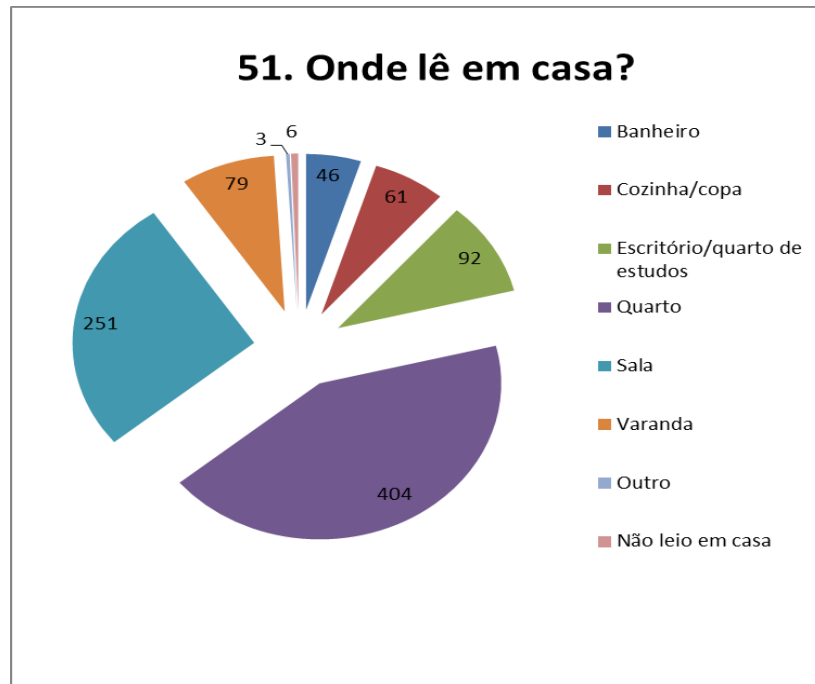
Roger Chartier (1998), por sua vez, é enfático ao postular que com as modificações que ocorreram nas sociedades durante o curso da história, os espaços de leitura foram os mais diversos possíveis, ocasionando aos indivíduos, muitas vezes, a “controlar suas condutas, a censurar seus movimentos espontâneos e a reprimir seus afetos” (CHARTIER, 1998, p. 78). Contudo, a partir do século XVIII, o leitor pôde experimentar práticas mais livres em relação à leitura, porque esta, pouco a pouco, foi se expandindo e ganhando novos espaços.

Devido à sua relevância e representação, a casa como ambiente de leitura exerceu forte influência sobre os acadêmicos que responderam aos questionamentos da pesquisa. Com isso, apresentamos, a seguir, as questões que dizem respeito às práticas de leitura dos ingressantes de Letras e de Pedagogia das instituições integrantes do Projeto de Cooperação Acadêmica Interinstitucional.

A questão 51² apresentou o seguinte:

² Os licenciandos participantes da pesquisa tinham a opção de assinalar mais de uma resposta, por isso o número dessas pode se apresentar superior ao total de sujeitos respondentes. Tal questão se insere nos seguintes blocos temáticos: Perfil leitor, Espaços e modos de ler e O papel das instituições e dos mediadores.

Quadro1: Onde lê em casa?



Fonte: Procad

Dentre os acadêmicos que responderam ao questionário, 404 alegaram que quando praticam a leitura em casa, o quarto se configura como espaço preferido, enquanto que 92 alunos mencionaram ler no escritório ou quarto de estudos, 61 respondentes na cozinha. Já 48 estudantes afirmaram ler no banheiro, 79 sujeitos responderam que optam por ler na varanda, 251 alegaram que o lugar preferido é a sala e 6 afirmaram não praticar a leitura em casa.

Percebemos que o lugar mais frequentado para a prática leitora é o quarto. Podemos entender que os que a realizam nesse espaço, certamente, optam por uma leitura mais complexa, teórica como também de foro íntimo, um tipo de leitura voltado para a expressão dos sentimentos, para um diálogo consigo mesmo. Diante disso, “ler é portanto a oportunidade de encontrar um tempo para si mesmo, de forma clandestina ou discreta, tempo de imaginar outras possibilidades e reforçar o espírito crítico” (PETIT, 2008, p. 56).

De acordo com Vincent Jouve (2013), toda leitura tem uma parte constitutiva de

subjetividade e, a partir disso, postula duas dimensões subjetivas do ato de ler. A primeira é a subjetividade necessária, aquela em que a implicação do leitor é necessária quando estruturalmente exigida pelo texto. Isto é, as operações de leitura requerem o investimento pessoal do leitor, como é o caso do processo de representação em que as imagens mentais elaboradas pelo receptor a partir do texto se dão pela incompletude estrutural da obra, necessariamente subjetivas. Como complemento a isso, o modo pelo qual o leitor imagina o cenário e as personagens da obra remetem às situações vivenciadas por ele cujas lembranças surgem espontaneamente durante a leitura.

Já a subjetividade acidental ocorre quando em determinados momentos do ato de ler, o leitor é conduzido pelo texto a se envolver pessoalmente na ficção inserindo a subjetividade num espaço onde ela não estava prevista pelo texto. Assim, às ordenações acidentalmente subjetivas se somam as composições acidentalmente subjetivas. Daí, deduzimos que “a confrontação do leitor consigo mesmo é, portanto, uma das dimensões maiores da leitura” (JOUVE, 2013, p. 61) e, com isso, o quarto permite a individualização da leitura, porque possibilita ao leitor viver, experienciar o texto. As emoções emergidas da leitura fazem com que o leitor possa se identificar com as situações do texto, ocasionando, então, as ilusões referenciais³.

No quarto, espaço íntimo, o leitor se permite a uma relação mais envolvente e livre com o livro, onde não precisa reprimir a sua emoção e subjetividade, o que significa que “essa leitura é uma atividade íntima e sossegada, no mais das vezes solitária, que mais leva à meditação do que à mudança ou à ação” (POULAIN, 1989, p. 78). Também, tal ambiente também pode abrigar objetos de preferência do sujeito tais como: bibelôs, retratos, painel de memórias que se fundem ao ato solitário e silencioso da leitura.

Logo, segundo Petit:

No interior da França, para empregar uma imagem, poderíamos dizer que, no decorrer do século XX, o leitor (que com frequência é uma leitora) levantou-se discretamente, deixou a sala de convívio e retirou-se em seu quarto. A leitura — que era, de início, uma atividade que se prescrevia para enredar as pessoas na malha das palavras — converteu-se em um gesto de afirmação de singularidade. Tornou-se um atalho, cada vez mais utilizado, para escapar do tempo e do lugar em que supostamente se deveria estar; escapar desse lugar predeterminado, dessa vida estática e do

³ Termo proferido pelo professor Max Butlen nos Seminários Especiais Temáticos do PPG Letras da Universidade de Passo Fundo em maio de 2016.

controle mútuo que uns exercem sobre os outros (PETIT, 2008, p. 28).

Entendemos, assim, que as leituras realizadas no interior do quarto são aquelas que requerem isolamento. Com isso, “a leitura silenciosa não pode ser exposta ao olhar de outrem: refugiam-se num espaço fechado que dissimula (o escritório) ou protege a intimidade (o quarto) e exige a eliminação de todos os vestígios que possam denunciá-la” (CHARTIER, 1999, p. 144). A leitura na intimidade propicia audácias, libera o leitor das antigas mediações, lhe autorizar o recolhimento, a introspecção, a formulação de segredos, ou seja, pode se tornar “um atalho privilegiado para elaborar ou manter um espaço próprio, um espaço íntimo, privado” (PETIT, 2013, p. 41).

Outro lugar de leitura mencionado no interior da casa é a sala. Isto significa que os acadêmicos que optam por ler nesse espaço nos dão indícios de que tal espaço quem sabe seja o mais iluminado da casa como também o mais confortável para o ato de ler. Outra possibilidade é que as leituras realizadas na sala talvez não sejam tão privadas, podendo ser compartilhadas com os demais membros da família, tal como jornais, revistas, livros religiosos e até mesmo a Bíblia.

De acordo com Chantal Horellou-Lafarge e Monique Segré (2010), a prática da leitura se transforma conforme o efeito das mudanças nas maneiras de morar (da sala coletiva onde todos comem, vivem e dormem para as unidades individuais e separadas, que propiciam a intimidade) e da passagem de um modo de vida coletivo para uma vivência familiar privada e reduzida aos parentes próximos. A leitura, assim, conforme tais estudiosos, torna-se uma prática individual, particular, concentrada e as maneiras de ler, bem como os comportamentos durante tal atividade, seja de manifestar ou esconder suas impressões, de controlar as emoções correspondem a normas sociais interiorizadas.

Ao voltarmos nossos olhos para a história da leitura, notaremos que o ato de ler, por muito tempo, esteve imerso numa ideologia totalmente religiosa, sendo vista como perigosa e desnecessária. Mesmo com a disseminação da imprensa, ler ficção, os romances-folhetins publicados diariamente era perda de tempo. Esse fator se intensificava ainda mais por serem condenadas por autoridades morais da época: a Igreja proibia a leitura aos fiéis; as autoridades laicas afirmavam com convicção de que as histórias e a linguagem empregada eram pobres e vulgares; os educadores denunciavam a imoralidade e nocividade da leitura.

O mercado de livros só passou a se tornar um investimento rentável com o surgimento de um público capaz de consumir tal produto. Logo, os consumidores precisavam dominar a

habilidade de ler, prática fortalecida através da obrigatoriedade do ensino escolar. A expansão da leitura também contava com outras duas grandes mudanças: as revoluções burguesas ocorridas dos séculos XVIII a XIX e a valorização da família. Assim, a leitura estava ligada à linguagem sagrada e àqueles que a detinham, eram os responsáveis por conduzir os leitores em tal atividade. Esse movimento geralmente acontecia na sala, onde o material a ser lido poderia ser do conhecimento em comum entre todos ali presentes.

De acordo com Anne-Marie Chartier (2016), ao longo do século XIX, na França, várias editoras criaram coleções destinadas às crianças e jovens, recrutando alguns escritores especializados para esse público. A clientela era composta por filhos de pessoas privilegiadas financeiramente, considerando o tempo livre das crianças e dos pais para sua educação. Na escola, a leitura não parecia seguir um caminho fadado ao sucesso, pois o ato de ler se revelava pouco dinâmico em relação às brincadeiras e conversas com amigos. Para a maioria dos professores “a leitura era importante porque era uma ferramenta para se instruir, não porque era uma oportunidade de diversão. Eles consideravam os romances como histórias fúteis, ou pior, nocivas” (CHARTIER, 2016, p. 14).

Com o advento da primeira transformação iniciada na França em 1789, o Estado foi afastado das operações econômicas, possibilitando a independência do comércio e o liberalismo financeiro e, com isso, o capital livre usaria do mercado da maneira que lhe fosse conveniente. A queda do Absolutismo trouxe o surgimento da família burguesa e sua extrema valorização, já que tal instituição privada se constituiu como peça fundamental à exaltação da vida doméstica. É nesse espaço que se intensifica o gosto pela leitura, por constituir atividade adequada ao contexto privado da família.

A leitura, assim, se tornava fundamental para difundir a leitura da Bíblia, ou seja, necessária à formação moral das pessoas. Seja individual, ou coletiva, em voz alta, ou silenciosamente, a leitura do folhetim semanal, ou das Sagradas Escrituras, essa prática passa a integrar o cotidiano do lar burguês. A leitura ganha força e se institucionaliza também no meio rural, em que os primeiros livros de sucesso na infância europeia resultaram de contos populares circulantes entre os habitantes do campo. Do cordel ao folhetim, o surgimento da imprensa proporcionou que a leitura chegasse até à cidade, através do jornal, e consolidasse a propagação do romance. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

Foi nestas condições que os leitores, cada vez mais numerosos, se transformaram em público consumidor de uma mercadoria muito específica. Estes leitores de carne e osso, dos quais se ocupam os censos e

que sustentam o negócio dos livros, passíveis, de serem historicizados e estudados estatisticamente, têm sua contrapartida textual: o leitor empírico, destinatário virtual de toda criação literária, é também direta ou indiretamente introjetado na obra que a ele se dirige. Assim, nomeado ou anônimo, converte-se em texto, tomando a feição de um sujeito com o qual se estabelece um diálogo, latente mas necessário (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 16-17).

Percebemos que a leitura não era incentivada como artefato da fruição e do prazer de ler, mas como prática pedagógica e capitalista. Claro que devido a isso, a leitura se alastrou cada vez mais na nossa sociedade e, hoje, se tornou objeto fundamental na emancipação das pessoas.

Vale atentar que a maioria dos entrevistados são jovens de até 18 anos ou em idade de transição da adolescência para a vida adulta entre 19 e 23 anos. Isso nos permite entender que tais sujeitos podem estar numa fase de conflitos internos, tentando constituir suas identidades, em busca de atingir a maturidade. Desse modo, a opção por ler num espaço íntimo como o quarto revela muito sobre a subjetividade deste leitor, pois tal espaço passa a ser “sede do recolhimento e da intimidade” (GOULEMOT, 1991, p. 372). Certamente, os tipos de livros escolhidos pelos leitores para ler em tal espaço da casa são os de ficção, os quais permitem imaginação, sonhos, reflexão, pausa para pensamentos ou lembranças. Também, é possível considerar outras leituras como as de cunho teórico ou científico, uma vez que o quarto pode ser o lugar mais silencioso da casa para ler tais textos.

Segundo Alberto Manguel (1997), um livro que pode ser lido em particular e sobre o qual se pode refletir enquanto os olhos revelam o sentido das palavras não está mais sujeito às orientações ou esclarecimentos, à censura ou condenação imediata de um ouvinte. A leitura silenciosa permite a comunicação sem testemunhas entre o livro e o leitor, o que, de certa forma, fez com que essa modalidade de leitura fosse considerada perigosa. Este tipo de leitor, que lê em silêncio “tornou-se cego e surdo ao mundo, às multidões de passantes, às fachadas desbotadas dos edifícios. Ninguém parece notar um leitor que se concentra: retirado, absorto, o leitor torna-se lugar-comum” (MANGUEL, 1997, p. 59).

Além da sala e do quarto, existem, conforme apresentado pelos resultados do questionário aplicado, outras configurações espaciais que também revelam onde há a preferência para ler. Vale atentar que 61 dos acadêmicos respondentes alegaram que praticam a leitura na cozinha. Esse dado nos chama a atenção, pois 175 dos respondentes alegaram possuir renda mensal acima de meio salário mínimo até dois salários por pessoa e 115 respondentes, renda de até meio salário mínimo por pessoa.

Com isso, podemos inferir que os acadêmicos que mencionaram praticar a leitura na cozinha, talvez a façam porque seja o único lugar em que haja mobiliário como a mesa que serve como suporte para os livros, cadernos, notebooks e outros materiais necessários para auxiliar na leitura como também conter boa iluminação como a sala. Vale atentar que a cozinha é um lugar de preparação, logo, além de ser utilizada para a elaboração do alimento, se tornou um lugar onde se pode estudar e ler. Neste espaço, também podem realizar leituras de ordem instrumental como livros de receitas e bulas de remédios.

Já os acadêmicos que disseram ler no escritório certamente o fazem por haver tal ambiente dentro de casa. Na nossa compreensão, tais sujeitos se reservam a um tipo de leitura acadêmica, profissional ou pessoal uma vez que o espaço se considera como mais reservado que requer concentração. Por outro lado, os que simpatizam com a leitura na varanda e no banheiro nos dão a inferir que o conteúdo do material que leem é mais descontraído como revistas dos mais variados assuntos, jornais, etc.

Esses resultados são um pouco preocupantes, pois um futuro professor que se ocupará da formação desde as Séries Iniciais, que é o caso do egresso de Pedagogia, perpassando o Ensino Fundamental até o Ensino Médio, responsabilidade do docente de Letras não deve somente se restringir às leituras de ordem desinteressada, prática ou de entretenimento.

Se atentarmos para a História Cultural, os espaços de leitura existem desde os primórdios da humanidade. Chartier (1998) em diálogo com Jean Lebrun ressalta que é a partir do momento em que a leitura é representada na fotografia e pelo cinema, em fins do século XVIII e início do século XIX, que sua liberdade da leitura se expande e se desenvolve. Embora durante muito tempo as imagens pictóricas representaram o leitor sentado e imóvel, com o passar do tempo foi permitido ver práticas de leitura menos controladas.

A partir dos enunciados de Chartier (1998) apreendemos que as práticas de leitura se desenvolveram nos mais diversos lugares. Assim, percebemos que a casa enquanto espaço para o ato de ler é, de certa maneira, frutífera, pois também permite ao leitor a liberdade de estar em contato com os textos de sua preferência e praticar a leitura na intimidade do seu lar.

De acordo com Bachelard (1993), do porão ao sótão, cada espaço da casa é significativo, pois ela conduz o fio de uma história, na narrativa de nossa história. A leitura, assim, contribui, de certa forma, para que isso ocorra, pois, os espaços onde nos envolvemos com ela, evidencia que tipo de leitura realizamos e em qual perfil leitor nos enquadrados.

Conforme Márcia Abreu (2001), imagens que representam leitores no fim do século XVIII e meados do século XIX evidenciam que os espaços onde se realizavam tal prática eram bastante heterogêneos: casas confortáveis, bibliotecas luxuosas; sofás e poltronas

aconchegantes, mesas repletas de livros e papéis; jardins floridos, algum café. Homens, mulheres e crianças leem fundamentalmente livros – exceção feita a um ou outro retrato de homem lendo jornal. Mesmo que na maior parte das vezes não se possa reconhecer as obras lidas não há como confundi-las com panfletos ou folhas de anúncios.

A estudiosa também ressalta que esta associação entre leitura e enobrecimento do sujeito foi construída historicamente, tendo recebido forte impulso com a ascensão da burguesia. Homens e mulheres bem instalados socialmente parecem ter ficado satisfeitos em associar-se a certos sinais exteriores de sucesso: boas casas, belos vestidos, ambientes confortáveis, e livros.

Dando seqüência à análise dos resultados da pesquisa, vale atentar que 6 acadêmicos alegaram não ler em casa, o que nos permite inferir que tais sujeitos não possuem tempo para realizar a leitura nesse local, ou não reconhecem tal espaço como um ambiente para ler.

Assim, termos essa visão acerca dos espaços de leitura dentro do lar é de suma importância, pois nos possibilita não só conhecer os lugares preferidos para praticar a leitura por tais sujeitos, futuros professores de Letras e de Pedagogia, mas também a compreender de que a formação inicial circunscrita ao âmbito universitário deverá desenvolver cada vez mais o hábito leitor e, conseqüentemente preparar tais estudantes para a profissão docente. Isso, talvez, requer uma reflexão sobre as estruturas de ensino como: o currículo das disciplinas, as práticas de ensino voltadas para a formação de leitores, o acesso às bibliotecas, a integração da teoria à prática, etc.

A leitura, então, nada mais é do que a representação de como uma determinada sociedade, num certo lugar e num delimitado tempo organizam e vivem a sua cultura. Nesse sentido, todo sujeito interpreta e tenta compreender as situações que acontecem ao seu redor. Embora a leitura não se restrinja ao livro, foram as suas modificações devido ao surgimento da palavra impressa que revolucionaram o pensamento e a cultura da humanidade e, influenciaram nos lugares e maneiras de ler.

As maneiras de ler em espaços privados

De acordo com Chartier (1998), toda a história da leitura supõe em seu princípio a liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Contudo, tal autonomia não é absoluta, ao contrário, ela é cercada por limitações oriundas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam as práticas de leitura. Os gestos, as posições se

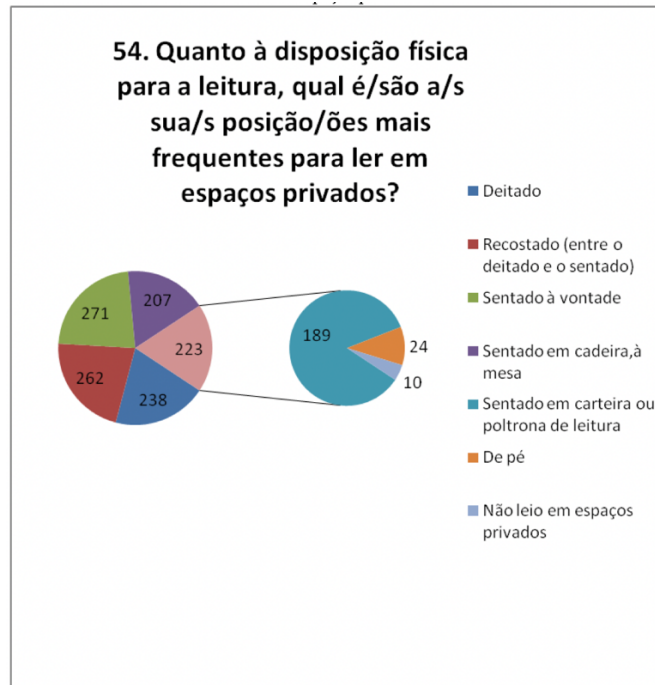
modificam conforme o tempo e o lugar, bem como no que diz respeito aos objetos lidos.

Conforme Márcia Abreu (2001), até alguns anos atrás não se imaginava que as formas de ler pudessem ter se alterado desde que o homem inventou maneiras de registrar conteúdos por escrito e formas de decifrá-los. Pensava-se que a leitura sempre fora praticada como hoje, em silêncio e solitariamente, favorecendo a concentração e o recolhimento. Supunha-se que, em todas as épocas, ler implicava pensar sobre textos e interpretá-los, exigindo habilidades superiores à capacidade para decifrar os sinais gráficos da escrita. Acreditava-se que o contato com os livros foi sempre valorizado por favorecer o espírito crítico, tornando o leitor uma pessoa melhor por meio do contato com experiências e ideias registradas por escrito.

Neste sentido, as práticas de leitura que se disseminaram ao longo do tempo são encarnadas em gestos, espaços, disposições e hábitos como postula o historiador do livro, Roger Chartier. Notamos que os acadêmicos de Letras e de Pedagogia enunciaram algumas posições de leitura que praticam em espaços privados como podemos observar na questão 54⁴:

Quadro 2: Quanto à disposição física para a leitura, qual é/são a/s sua/s posição/ões mais frequente para ler em espaços privados?

⁴ Os licenciandos participantes da pesquisa tinham a opção de assinalar mais de uma resposta, por isso o número dessas pode se apresentar superior ao total de sujeitos respondentes. Os acadêmicos poderiam assinalar uma ou mais respostas. Tal questão está inserida nos seguintes blocos temáticos: Perfil leitor e Espaços e Modos de ler.



Fonte: Procad

O resultado obtido revelou que 238 respondentes alegaram ler deitados, 262 recostados (entre deitado e o sentado), 271 sentados à vontade, 207 sentado em cadeira, à mesa; 189, sentado em carteira ou poltrona de leitura, 24 em pé, 10 sujeitos mencionaram não ler em espaços privados.

Diante disso, podemos inferir em relação aos sujeitos responderam que praticam o ato de ler deitados e recostados, entre o deitado e o sentado, necessitam de certo conforto para praticarem a leitura. Tais percentuais que evidenciam uma maior liberdade desses leitores em relação à leitura mostram que, provavelmente isso ocorre, porque os textos, livros ou obras selecionados para ler são aqueles que propiciam a fruição, o gosto, o prazer de ler.

Notamos que tais sujeitos se permitem a uma maior flexibilidade e liberdade nas posições escolhidas para ler, quem sabe também pela distância de determinadas conveniências sociais, possibilitando-nos também inferir que os textos escolhidos para leitura neste espaço não estão sob o olhar do outro.

Conforme Chartier (1998, p. 78), foi a partir do século XVIII que os leitores (as) permitem-se comportamentos mais variados e livres, isto é, “[...] as imagens representam o leitor na natureza, o leitor que lê andando, que lê na cama [...]”, o que significa afirmar que uma nova atitude percorre os momentos de leitura. Com isso, percebemos que o modo de ler no espaço

privado não se circunscreve a uma leitura limitada, mas ampla, liberta de determinadas convenções. Certamente, isto se relaciona com as preferências de leituras dos respondentes da pesquisa do Procad.

De acordo com Jean Marie Goulemot (2001), existe na leitura de divertimento, bem como em toda leitura uma posição ou atitude do corpo: sentado, deitado, alongado, em público, solitário, em pé, etc., ou seja, uma disposição pessoal de cada um para a leitura. O estudioso menciona isso como um rito, pois somos um corpo leitor que cansa, fica sonolento, que boceja, experimenta dores, formigamentos havendo, assim, uma instituição do corpo que lê.

Já os acadêmicos que alegaram praticar a leitura sentados à vontade, em poltrona de leitura e em cadeira ou à mesa significa que possuem um comportamento mais reservado, imóvel em relação à leitura, certamente a praticam em alguns espaços da casa como cozinha, escritório ou também na sala e se dedicam a uma leitura que exige um certo grau de concentração. Notamos que ao longo do tempo “[...] os leitores anteriores ao século XVIII liam no interior de um gabinete, de um espaço retirado e privado, sentados e imóveis” (CHARTIER, 1998, p. 79). Esses leitores reproduzem um modo de ler elitizado muito praticado durante o Antigo Regime.

Conforme Márcia Abreu (2001), no fim do século XVIII e no decorrer do século XIX, os livros são parte importante na composição de retratos, indicando principalmente o poder social e a posição intelectual dos retratados que, em geral, são homens. Inúmeras são as obras em que senhores bem vestidos posam diante de uma biblioteca ou estante. Também indicando seu interesse intelectual alguns são vistos lendo jornais, em suas casas ou em espaços públicos. Nesse sentido, podemos entender que a leitura realizada no conforto da poltrona, na cadeira, à mesa evidencia uma postura elitizada, enobrecida.

Segundo Chartier:

O mobiliário do século XVIII dá os suportes adequados à leitura da intimidade. A poltrona, dotada de braços e guarnecida de almofadas, a *chaise-longue* ou espreguiçadeira, a espreguiçadeira cortada com seu tamborete separado são, igualmente, novos assentos onde o leitor, mais freqüentemente a leitora, pode se instalar à vontade e abandonar-se ao prazer do livro. [...] Outros móveis implicam uma leitura menos relaxada, como as mesas de base móvel onde se pode colocar o livro, assim como o papel de escrita ou os *bonheur-du-jour*, escrivaninhas que podem ter uma pequena biblioteca superposta (CHARTIER, 2001, p. 91).

Notamos, então, que muitos gestos, posturas e lugares os quais continuam sendo utilizados na contemporaneidade e vivenciados pelos acadêmicos de Letras e de Pedagogia são oriundos do Antigo Regime. A leitura, deste modo, “é uma das práticas constitutivas da

intimidade individual, remetendo o leitor a si mesmo, a seus pensamentos ou a suas emoções, na solidão e no recolhimento” (CHARTIER, 1991, p. 151).

No que diz respeito aos 24 acadêmicos que responderam praticar a leitura em pé, podemos interpretar que os textos lidos são aqueles que não exigem grande concentração, não necessitam de anotações e seja uma leitura rápida. Outra inferência pode ser a leitura no suporte digital, uma vez que devido à grande disseminação dos aparelhos tecnológicos, tornou-se comum as pessoas lerem em pé com smartphones e/ou tablets nas mãos.

Por fim, apenas 10 respondentes alegaram não ler em espaços privados. Talvez, pelos seguintes motivos: ausência de material de leitura, não terem gosto pela leitura, não se sentirem à vontade, etc.

Se atentarmos para a questão 51 a qual questionou sobre os espaços onde os sujeitos respondentes da pesquisa alegaram ler em casa, podemos perceber que os ambientes mencionados como o quarto, a sala, o escritório, a cozinha e o banheiro permitem a essas pessoas utilizar as posições para ler em lugares privados apresentadas na questão 54.

Cabe observar que os dados obtidos reforçam o que Márcia Abreu discute sobre os modos de ler em determinados espaços. Isto é, que os registros iconográficos que datam fins do século XVIII e o decorrer do século XIX evidenciam que as disposições físicas utilizadas nas práticas de leitura, nessa época, nos são familiares nos dias de hoje e, por meio do resultado da pesquisa do Procad foram experienciadas pelos acadêmicos de Letras e de Pedagogia, respondentes da pesquisa.

Considerações finais

Neste artigo, descrevemos e analisamos os espaços e maneiras de ler, especialmente os que se referem ao ato de ler no espaço da casa e as disposições físicas de leitura em ambientes privados dos estudantes ingressantes nas licenciaturas de Letras e de Pedagogia das três universidades brasileiras integrantes do Procad. Os dados aqui apresentados foram resultado de uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Passo Fundo (UPF) entre os anos de 2015 e 2019.

Os resultados nos permitiram perceber que há uma preferência pelo ambiente interno da casa, provavelmente pela privacidade e por disporem de artefatos necessários para auxiliar na leitura como conforto, mobiliário, etc., por tal espaço propiciar uma maior intimidade

dependendo do tipo de leitura praticada, ou também por necessidade.

Diante disso, entendemos que a casa assume um espaço significativo na vida desses sujeitos enquanto leitores. Em tal ambiente, a identidade do indivíduo é concretizada e, talvez, no caso dos respondentes da pesquisa, se torna o lugar onde eles constroem uma trajetória de leitura nos espaços interiores que possuem para isso. Logo, conforme Gaston Bachelard (1993), a casa, é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.

Em relação às disposições físicas de leitura, os resultados do questionário aplicado mostraram que a maioria dos respondentes optou por posições mais liberais de determinadas convenções quando leem em espaços privados. Ou seja, ocorre uma maior liberdade corporal em relação ao texto quando o ato de ler é executado em ambientes recônditos. Podemos interpretar que esse resultado pode se relacionar com os espaços interiores da casa nos quais os sujeitos da pesquisa alegaram praticar a leitura. Mas também, muitos respondentes ainda reproduzem as posições de leituras dos leitores do Antigo Regime: sentados confortavelmente em poltrona ou em cadeira, à mesa. Os resultados das questões analisadas, então, vão de encontro com o que preconizam os estudos de Roger Chartier e Márcia Abreu acerca dos espaços e maneiras de ler.

Portanto, ressaltamos a importância de os professores universitários das licenciaturas de Letras e de Pedagogia das universidades do Procad e de outras instituições de ensino superior que tenham o interesse pelo assunto aqui abordado, ao tomarem conhecimento dos resultados obtidos nessa pesquisa, desenvolverem ações metodológicas que envolvam o ato de ler dos diversos tipos e gêneros textuais, em diferentes espaços e disposições físicas de leitura, a fim de alavancar a qualidade na formação leitora e ampliar o repertório de leitura dos respondentes da pesquisa, futuros professores. Com isso, esses sujeitos, ao exercerem a docência poderão ter conhecimentos mais profundos acerca das práticas de leitura e, conseqüentemente, formar leitores no contexto escolar.

Referências

ABREU, M. *Diferentes formas de ler*. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande. *Mesa-redonda Práticas de Leituras: histórias e modalidades*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/Marcia/marcia.htm>>. Acesso em: 25. Fev. 2018.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHARTIER, R. As práticas de escrita. In: ÀRIES, P.; CHARTIER, R. (Org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 113-

161.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e biblioteca na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 77-105.

CHARTIER, A. M. Como fazer os jovens lerem? Olhar histórico sobre o caso francês de incentivos à leitura. In: RÖSING, T.; ZILBERMAN, R. *Leitura: história e ensino*. 1. ed. Porto Alegre, RS: Edelbra, 2016. p. 13-34.

CHARTIER, A. M.; CHARTIER, R. Conferência a duas vozes. In: CHARTIER, A. M. ... [et al]; RÖSING, T. M. K. (Org.). *Literatura e identidade na era da mobilidade*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2016b. p. 59-87.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOULEMOT, J. M. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ÁRIES, P.; CHARTIER, R. (Org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 371-405.

_____. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 106-116.

HORELLOU-LAFARGE, C.; SEGRÉ, M. *Sociologia da leitura*. Trad. Mauro Gama. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rev. e Aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JOUVE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PETIT, M. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Trad. Arthur Bueno e Caminha Boldrini. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

POULAIN, M. Cenas de leitura na pintura, na fotografia, no cartaz, de 1881 a 1989. In: FRAISSE, E.; POMPOUGNAC, J. C.; POULAIN, M. (Org.). *Representações e imagens de leitura*. Trad. Osvaldo Biato. São Paulo: Editora Ática, 1989.

*Recebido 10/08/2019
e aprovado em 02/12/2019.*



A variação linguística em provas de vestibular da UECE: Uma breve análise de questões de língua portuguesa

The variation in the vestibular tests of UECE: A brief analysis of portuguese language questions

Vinicius da Silva Vieira¹

<http://orcid.org/0000-0002-1740-3549>

Cassio Murilio Alves de Lavor²

<http://orcid.org/0000-0002-5228-6042>

Aluiza Alves de Araújo³

<http://orcid.org/0000-0003-2166-0852>

Resumo: Esta pesquisa de natureza quantitativa e descritiva investiga a presença do fenômeno da variação linguística em provas da primeira e segunda fase do vestibular da Universidade Estadual do Ceará (UECE) no período de 2009.2 a 2019.1, com o objetivo de verificar se as recomendações dos PCN de linguagens e códigos, quanto à presença do fenômeno da variação e mudança linguística, vêm sendo observadas pela banca organizadora do certame. Para esse estudo, selecionamos questões de língua portuguesa que abordam o fenômeno da variação,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (POSLA/UECE). E-mail: viniciusfmjs@gmail.com

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (POSLA/UECE). E-mail: murilolavor_rh@hotmail.com

³ Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (POSLA/UECE). E-mail: aluizazinha@hotmail.com

dividindo-as em dois grupos – questões *categóricas* e questões *superficiais* – para formar um *corpus* significativo, do qual extraímos, após acurada análise, os resultados estatísticos que nos permitem afirmar que, em um universo de 670 questões, o fenômeno ainda é pouco contemplado, fato que nos levou à conclusão de que as diretrizes dos PCN de Língua portuguesa não vêm sendo seguidas pela banca examinadora que elabora o vestibular da UECE.

Palavras-chave: Vestibular da UECE; Variação linguística; PCN.

Abstract: This quantitative and descriptive research investigates the presence of the phenomenon of linguistic variation in tests of the first and second phases of the vestibular of the State University of Ceará (UECE) in the period from 2009.2 to 2019.1, with the objective of verifying if the recommendations of the PCN of languages and codes, regarding the presence of the phenomenon of variation linguistic, have been respected by the organizing bank of the event. For this study, we selected questions that address the phenomenon of variation and change, dividing them into two groups- categorical questions and superficial questions- to form a significant corpus, from which we extracted, after accurate analysis, the statistical results allow us to affirm that in a universe of 670 questions, the phenomenon is still little contemplated, a fact that led us to the conclusion that the guidelines of the Portuguese-speaking PCN are not being followed by the examining bank that prepares the UECE entrance exam.

Keywords: UECE's vestibular; Linguistic variation; PCN.

Introdução

A sociolinguística tem se apresentado, nas últimas décadas, como um campo de estudo altamente produtivo nas pesquisas linguísticas nacionais e contribuído positivamente para uma ampla descrição do português brasileiro. No tocante às práticas sociais que avaliam o uso da língua, podemos perceber que houve um crescente aumento, a partir da década de 80, dos processos de avaliação, usados como dispositivos de regularização dos sistemas de ensino no Brasil e como meio de inclusão e acesso dos candidatos em instituições de ensino superior, ou seja, os vestibulares de diferentes universidades e faculdades.

Posto isso, uma questão que surge e merece atenção são as propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais (doravante, PCN) no que diz respeito à aplicação de suas recomendações sobre o fenômeno da variação e mudança linguística nos livros didáticos, em sala de aula, e, conseqüentemente, nos processos avaliativos de vestibulares e do ENEM. Assim, entendemos que se faz necessária uma reflexão pertinente sobre a disposição de questões que contemplem esse fenômeno no vestibular da Universidade Estadual do Ceará (doravante, UECE).

O fato é que, a partir dos estudos de Labov, em meados dos anos 60, contemplando o caráter heterogêneo da língua e sua relação com o contexto social e cultural de produção,

muitas pesquisas se intensificaram em uma tentativa de explicar os diversos fenômenos variacionistas existentes na língua e sua relação com os grupos de fala a que pertencem, atestando esse caráter heterogêneo da língua (BORTONI-RICARDO, 2004; GORSKI & COELHO, 2006; BAGNO, 2007, entre outras).

Com relação à abordagem do fenômeno da variação linguística, recomendada pelos PCN, no material selecionado pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), do Ministério da Educação (MEC), autores como Faraco (2015), Bagno (2013) e Coelho (2007) consideram que a variação linguística não vem sendo devidamente trabalhada e que muitos materiais didáticos de língua portuguesa ainda apresentam o fenômeno de forma superficial, descrevendo apenas os tipos de variedade linguística básicos – a variação geográfica (ou diatópica) e a variação social (ou diastrática) –, deixando, então, a cargo da escola ensinar os estudantes como devem falar tendo como parâmetro somente a norma padrão.

A constatação desses autores nos motiva a investigar se a mesma realidade se apresenta ou não para o vestibular da UECE, isto é, averiguar se o fenômeno da variação linguística está sendo ou não avaliado em questões de provas para ingresso na UECE. Refletir sobre essa prática é deveras importante, uma vez que os PCN vão além do planejamento adequado das práticas pedagógicas e da escolha de materiais didáticos, pois visam também a uma valorização das variedades e ao respeito às diversidades regionais, culturais e políticas do país. Assim, entendemos que a melhor forma de contemplação do fenômeno da variação linguística é a sua inclusão no material didático e, conseqüentemente, no material usado para avaliar o nível de consciência e aprendizado desse aluno ao término do ensino médio, como é o caso do vestibular.

Ao longo do seu ciclo escolar, o aluno teve contato com as diversas formas linguísticas e pôde refletir sobre as peculiaridades inerentes à oralidade e à escrita. Nesse sentido, para os PCN, “o aluno, ao aprender novas formas linguísticas, particularmente a escrita e o padrão de oralidade mais formal orientado pela tradição gramatical, entende que todas as variedades linguísticas são legítimas e próprias da história e da cultura humana” (BRASIL, 1997, p. 82).

A questão é que, desde 1997, os PCN de linguagens e códigos reconhecem a variação linguística como inerente à língua e, quanto ao tratamento a ser atribuído às variedades linguísticas, nesse documento, salienta-se a necessidade de reconhecermos que nosso país apresenta uma unidade linguística – a língua portuguesa – que é constituída por muitas variedades, sendo que “o uso de uma ou outra forma de expressão depende, sobretudo, de fatores geográficos, socioeconômicos, de faixa etária, de gênero (sexo), da relação estabelecida entre os falantes e do contexto de fala” (BRASIL, 1997, p. 29).

Registrados nossos questionamentos, elucidamos que o objetivo desta pesquisa é verificar a presença, ou não, do fenômeno da variação linguística nos vestibulares aplicados nos últimos dez anos pela UECE em suas provas de língua portuguesa. Analisaremos questões dos vestibulares aplicados nos semestres 2009.2 a 2019.1, especificamente aquelas que avaliam o conhecimento do aluno acerca da língua portuguesa e suas variedades e registros.

Esta pesquisa está dividida nesta introdução, que aborda a problemática e, de maneira panorâmica, os objetivos dos PCN. Em seguida, traçamos linhas gerais acerca da sociolinguística variacionista. Depois tratamos, com mais propriedade, dos PCN, para, então, apresentarmos uma breve história da UECE e de como se dá o seu vestibular. A quinta parte da pesquisa apresenta a metodologia aplicada para, posteriormente, explorarmos o *corpus* criado a partir da seleção das questões. Na sexta seção, analisamos e apresentamos os gráficos e tabelas relativos aos nossos resultados, para terminarmos com nossas considerações finais.

A próxima seção faz um breve resumo sobre a teoria da sociolinguística variacionista, motivação epistemológica para o nosso trabalho.

A sociolinguística variacionista

Estudos que imbricam os fatores língua e sociedade começam sua atuação nas discussões linguísticas marcadamente no início do século XX, referendados por autores como Antoine Meillet, Mikhail Bakhtin, Émile Benveniste entre outros. Segundo Calvet (2002), mesmo sendo discípulo dos postulados saussurianos, mais especificamente no que tange aos estudos diacrônicos, o linguista Meillet, por exemplo, já defendia a inseparabilidade entre história das línguas e história das culturas e sociedades. Ultrapassando a metade do referido século, os estudos sociolinguísticos começaram a tomar mais saliência e vigor. Nesse contexto, não obstante a falta de criteriosa precisão teórico-metodológica, o linguista William Bright já estabelecia a tese fundamental da impossibilidade de criar relações entre os fatores linguísticos e a estrutura social partindo-se de um sistema linguístico considerado sem o âmbito da variação (CAMACHO, 2012).

A partir da década de 60, dentre os levantamentos já feitos em torno da sociolinguística, o marco teórico que recebeu e até hoje ainda recebe a atenção por sua respaldada contribuição para os estudos linguísticos foi a sociolinguística variacionista, começando a ganharem resolução as inconsistências teórico-metodológicas anteriores. Este campo de estudo é amparado pelos postulados da Teoria da Variação e Mudança Linguística,

instaurada por William Labov. É da competência dessa teoria mostrar e explicar os fenômenos que estão em variação na língua, evidenciando o quanto esta é dinâmica e motivada não só por fatores que lhe são intrínsecos (linguísticos), mas também externos (sociais). Assim, estudos nessa área sinalizam a estreita relação entre língua e sociedade, vínculo desconsiderado por muito tempo em meio aos estudos linguísticos.

O fator que serviu como estopim e também como força propulsora para a sociolinguística variacionista foi o rompimento com a ideia de língua enquanto sistema homogêneo e estático apregoada pelos moldes estruturalistas da linguística. Com essa ruptura, a proposta passou a ser o reconhecimento de que o âmbito da variação e mudança linguística deve ser entendido “como uma consequência inevitável da dinâmica interna das línguas naturais.” (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 2006, p. 139). Nesse sentido, para Labov, a associação entre estrutura e homogeneidade é considerada uma ilusão, uma vez que a natureza heterogênea da língua é altamente passível de ser sistematizada, a partir do axioma laboviano da *heterogeneidade ordenada* (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 2006).

Nesse ínterim, é fundamental à competência linguístico-comunicativa de um falante o conhecimento das formas como se manifesta a variação, a saber: a geográfica (ou diatópica), que nos permite reconhecer a origem de um indivíduo pela maneira como este fala; a social (ou diastrática), que ocorre sob a influência de fatores como escolaridade, nível socioeconômico, ocupação; a diageracional, que envolve os condicionamentos etários; a diagenérica, que respeita aos papéis sociais associados ao gênero/sexo; a estilística ou diafásica, decorrente dos papéis sociais desempenhados pelas pessoas na rotina social; e a diamésica, concernente ao caráter variável entre as modalidades oral e escrita. Portanto, o conhecimento dessas formas de variação deve gerar a compreensão no falante de que, ligado ao caráter estrutural da língua, existe também seu importante aspecto heterogêneo, o qual não implica desordem, mas variação motivada e sistematizada (LABOV, 2008).

Na próxima seção, apresentamos os PCN, que estão associados aos objetivos desta pesquisa.

Os PCN de linguagens e códigos

Os PCN foram criados em 1996, postos em circulação a partir de 1998, e tratam-se de um trabalho minucioso que propõe uma reflexão sobre as práticas pedagógicas docentes, favorecendo um planejamento da seleção dos conteúdos didáticos a serem trabalhados. Esse

documento indica também as práticas em sala de aula a partir de orientações quanto às ferramentas a serem utilizadas para se obter um melhor resultado na formação do alunado e no seu desenvolvimento profissional, tendo em vista o respeito às diversidades regionais, culturais e políticas do país. Isso nos leva a afirmar que a prioridade dos PCN está, no âmbito linguístico, entendida a partir da variação linguística concernente a cada região do país, haja vista essas diretrizes curriculares proporem valorizar as variedades, além de ressaltarem a diferença entre língua escrita e língua oral. Para os PCN, ainda, “a imagem de uma língua única, mais próxima da modalidade escrita da linguagem, não se sustenta na análise empírica dos usos da língua” (BRASIL, 1997, p. 29).

Assim, os PCN, criados em função da LDB 9.394/96 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação), consistem em documentos que compõem e indicam a grade curricular das instituições educativas, elaborados com o propósito de nortear o trabalho docente e as atividades a serem realizadas na sala de aula. Os PCN contêm também orientações quanto ao cotidiano escolar e aos principais conteúdos que devem ser trabalhados, subsidiando os educadores para que suas práticas pedagógicas sejam eficazes e significativas.

É preciso esclarecer que cada instituição deve montar o seu Projeto Político Pedagógico, isto é, sua proposta pedagógica, adaptando os conteúdos norteados à realidade social da localidade onde está inserida.

Quanto às diretrizes destinadas a área de linguagem, os PCN orientam que

a questão não é falar certo ou errado, mas saber qual forma de fala utilizar, considerando as características do contexto de comunicação, ou seja, saber adequar o registro às diferentes situações comunicativas [...]. É saber, portanto, quais variedades e registro da língua oral são pertinentes em função da intenção comunicativa, do contexto e dos interlocutores a quem o texto se dirige. (BRASIL, 1997, p. 31).

Enquanto fenômeno inserido nesses diferentes contextos comunicativos, os PCN trazem especificações atinentes à variação linguística, esclarecendo a importância de o aluno aprender, além da escrita e o padrão da oralidade formal, novas formas linguísticas, entendendo que “todas as variedades linguísticas são legítimas e próprias da história e da cultura humana” (BRASIL, 1997, p. 82). Considerada tal importância, os PCN apresentam algumas atividades em seu texto que permitem explorar mais profundamente a variação linguística, como as seguintes: transcrever textos orais, de modo a identificar recursos linguísticos pertencentes à fala; editar textos orais em gêneros escritos a fim de perceber distinções entre fala e escrita; analisar a

expressividade da linguagem popular em gêneros textuais da comunicação cotidiana; levantar marcas de variação linguística por meio da comparação de textos de diferentes gêneros com um mesmo assunto para diferentes públicos.

Entendemos, com base nas atividades elencadas, que, para os PCN, as práticas educacionais têm o dever de valorizar uma educação social, democrática e contemplativa das diferenças culturais dos educandos, proporcionando-lhes o acesso real aos saberes linguísticos e visando ao exercício da cidadania, direito inalienável do ser humano. Dessa forma, tais diretrizes educacionais contemplam a visão variacionista da língua em seu texto, reconhecendo-a como algo inerente à língua e entendendo-a como um fenômeno associado a valores sociais e que cabe ao professor e à escola cuidar para que não ocorra, tampouco seja reproduzido, o preconceito linguístico. Percebemos, então, que esse documento educacional, indo ao encontro dos princípios da sociolinguística variacionista, contrapõe-se a um modelo de ensino de língua portuguesa baseada apenas em regras impostas pela gramática prescritiva, que toma como “errada” a variação linguística que se diferencia da norma culta.

Os parâmetros indicam, ainda, que deve existir autonomia, por parte dos alunos, no ato de leitura textual de assuntos com os quais eles têm familiaridade e, também, de gêneros diferentes, articulando-os o máximo possível com outros textos; assim, realiza-se a promoção da intertextualidade, em que, além de confrontar-se com textos diversos, o aluno se utiliza de seu conhecimento de mundo para dar significado às expressões não usuais, aumentando seu repertório linguístico. Entendemos que, em relação a esse ponto, os manuais abordam, implicitamente, a questão da variação linguística.

Com relação ao processo de produção dos textos orais, a utilização e a valorização do repertório linguístico da comunidade do aluno é, mais uma vez, apontada pelos PCN. Estes ressaltam, no processo de análise linguística, as variedades linguísticas ganhando espaço na gramática, ao indicar que o aluno: apreenda conhecimentos sobre o funcionamento e o sistema linguístico relevantes para escuta, leitura e produção de textos; utilize-se dos instrumentos de natureza procedimental e conceitual necessários à análise e reflexão linguísticas; verifique as diferentes variedades da língua portuguesa, observando preconceitos entre formas populares e grupos sociais favorecidos. Podemos depreender, então, a atenção do referido documento à importância da variação linguística no ensino de língua portuguesa.

Tendo delineado o norte proposto pelos PCN às instâncias que envolvem a variação linguística no ensino de português, apresentamos, brevemente, na próxima seção, aspectos históricos e institucionais da UECE, bem como descrevemos a sua forma de ingresso, ou seja, o vestibular, explicando os procedimentos avaliativos e o progresso dessa instituição ao longo dos

anos para tornar-se uma das universidades mais recomendadas do estado do Ceará e do país.

UECE: histórico, institucional e forma de ingresso

Uma das instituições de referência no Ensino Superior do Ceará é a Universidade Estadual do Ceará (UECE), cuja história começou ancorada na lei nº 9.753 de 18 de outubro de 1973, que decretou autorização para que fosse implementada a Fundação Educacional do Estado do Ceará (FUNEDUCE), atual Fundação Universidade Estadual do Ceará (FUNECE). À época, era notória a necessidade de um aumento na qualidade de vida da população cearense, daí a missão da referida fundação estar diretamente ligada à formação de profissionais por meio da produção e propagação do conhecimento. Contudo, foi somente a 5 de março de 1975 que foi criada a Universidade Estadual do Ceará, sob autorização da resolução número 2 do Conselho Diretor e ratificada pelo Decreto nº 11.233, de 10 de março do mesmo ano.

Apenas em 1977, a UECE estava mais solidificada em suas instalações, responsabilizando-se por formar profissionais para os âmbitos sociais mais necessários, como Ciências da Saúde (Enfermagem e Nutrição); Ciências Tecnológicas (Matemática, Física, Química, Ciências Puras, Geografia e Ciências da Computação); Ciências Sociais (Administração, Ciências Contábeis, Serviço Social e Pedagogia); Ciências Humanas (Letras, Filosofia, História, Música, Instrumento-Piano e Estudos Sociais); e Ciências Agrárias (Medicina Veterinária).

Com o passar dos anos, a FUNECE/UECE veio atingindo patamares mais altos, pois além de aprimorar seu foco primeiro – educação e formação de professores – voltou-se também para o desenvolvimento científico e tecnológico, altamente requerido pelo estado do Ceará. Assim, com várias faculdades e centros, indo além da capital Fortaleza e passando a atuar em outros municípios cearenses (Crato, Tauá, Juazeiro do Norte, Iguatu, Limoeiro do Norte, Quixadá, Ipu, Crateús, Ubajara, Itapipoca, Redenção e Cedro), a UECE configura-se como uma instituição multicampi. Tal configuração assinala a importância dessa Universidade mediante as múltiplas demandas socioprofissionais do estado cearense, comprometendo-se com a formação de profissionais para atendê-las proficuamente.

Apresentados concisamente alguns aspectos históricos e institucionais da UECE, partimos para a descrição de um ponto que muito importa ao nosso estudo: o ingresso dos alunos na UECE. Como em muitas outras IES, a referida instituição dispõe de diferentes tipos de seleção para ingressantes, como o vestibular tradicional (para cursos presenciais), o vestibular a distância (para cursos EAD) e a seleção para alunos transferidos (interna e externamente) e

graduados. A título de informação, salientamos que a UECE utiliza as notas do ENEM para distribuição, entre os candidatos interessados, de vagas remanescentes do vestibular tradicional, após a realização do mesmo. Para o presente estudo, deter-nos-emos no vestibular tradicional, uma vez que é a forma mais substantiva de ingresso na instituição.

O vestibular tradicional da UECE ocorre duas vezes por ano e é composto por duas fases. Com base em CEV4/UECE (2019), a primeira fase do certame, de caráter geral, atualmente é constituída por 80 questões objetivas (de múltipla escolha, alternativas ABCD) de conhecimentos gerais, divididas entre as seguintes disciplinas da educação básica: língua portuguesa (12 questões), matemática (10 questões), língua estrangeira⁵ (8 questões), história (8 questões), geografia (8 questões), biologia (8 questões), química (8 questões), física (8 questões), filosofia (5 questões) e sociologia (5 questões); essa fase⁶ ocorre em um único dia, com duração de quatro horas.

Quanto à segunda fase, esta é composta por uma prova de redação em língua portuguesa e por três provas de conhecimentos específicos também de múltipla escolha (ABCD) com 20 questões cada, totalizando 60 questões. A prova de redação é para todos os candidatos habilitados para a segunda fase, e as específicas são feitas de acordo com o curso para o qual o candidato esteja pleiteando vaga. Por exemplo, um candidato, inscrito no vestibular, que queira ingressar no curso de Letras-Português, além da redação, fará provas de língua portuguesa, história e geografia.

Para atender aos objetivos de nossa análise, interessou-nos apenas as questões das provas de língua portuguesa, que eram em número de 34 por vestibular (14 na primeira fase e 20 na segunda); esse número caiu para 32 questões, uma vez que a prova de língua portuguesa da 1ª fase passou a ter 12 questões, devido à mudança na distribuição de questões da prova de conhecimentos gerais a partir do vestibular de 2017.1, conforme tomamos nota anteriormente.

Tendo como foco essas questões, fizemos uma leitura do programa de estudos de língua portuguesa disponível nos editais aos candidatos. No referido programa, CEV/UECE

⁴ Comissão Executiva do Vestibular da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

⁵ O candidato pode escolher entre inglês, espanhol e francês.

⁶ A partir da coleta das provas, percebemos que, até os vestibulares do ano de 2016, a prova de conhecimentos gerais era composta por 60 questões (14 de língua portuguesa, 10 de matemática, 6 de história, 6 de geografia, 6 de biologia, 6 de química, 6 de física e 6 de língua estrangeira). A partir de 2017, essa prova passou a ter 70 questões, com uma redistribuição diferente (12 de língua portuguesa, 10 de matemática, 8 de história, 8 de geografia, 8 de biologia, 8 de química, 8 de física e 8 de língua estrangeira). Recentemente, a partir do vestibular 2019.1, a mesma prova passou a ser composta por 80 questões, devido ao acréscimo das disciplinas de filosofia e sociologia (5 questões para cada), o que vigora atualmente.

(2018, p. 29) considera “como objetivo principal do ensino de Língua Portuguesa o desenvolvimento da competência discursiva” e avalia os candidatos no que concerne à habilidade de compreensão e produção de textos, bem como em relação ao domínio de conhecimentos gramatical-discursivos que, segundo a banca examinadora do vestibular, subsidiam a referida habilidade. Para atingir esse objetivo em sua forma de avaliar, CEV/UECE (2018) propõe um programa de língua portuguesa que abrange três instâncias: aspectos textuais (fatores de coerência, elementos de coesão, co(n)texto, gênero, composição, propósito, recursos expressivos da linguagem e variação linguística); aspectos gramaticais e gráficos (estrutura, formação e classificação de vocábulos, estrutura e constituintes da frase, processos de coordenação e subordinação, sintaxe de concordância, regência e colocação, convenções ortográficas da norma padrão e pontuação); e literatura (o texto literário, noções de teoria e estilística literária, escolas literárias brasileiras).

Como podemos notar, o âmbito da variação linguística é contemplado no programa de conteúdos, estando em meio aos aspectos textuais que possam vir a ser cobrados dos candidatos no certame. Salientamos que, em cada tópico de conteúdo das três instâncias, há ainda afunilamento de conteúdos, a fim de que o candidato se norteie bem no seu estudo preparatório para o vestibular. O tópico de variação linguística, pertencente à primeira instância, apresenta o seguinte afunilamento: variação dialetal – geográfica, social, temporal ou histórica – e de registro (diferentes graus de formalidade, modalidade oral ou escrita).

Tendo-nos deparado com as especificidades das provas do vestibular da UECE, mais especificamente as de língua portuguesa, descrevendo-as, expomos, na próxima seção, o traçado metodológico que aponta para o nosso objetivo.

Metodologia

Aqui, apresentamos a metodologia e entendemos que nosso estudo é de caráter quantitativo, pois “a pesquisa quantitativa recorre à linguagem matemática para descrever as causas de um fenômeno [...]” (FONSECA, 2002, p. 20), e descritivo, uma vez que esta pesquisa descreve os fatos e fenômenos de determinada realidade (TRIVIÑOS, 1987).

Para a realização dessa pesquisa, procuramos selecionar o maior número de ocorrências do fenômeno da variação linguística em questões das provas de língua portuguesa da UECE, com o objetivo de formar uma amostra capaz de fornecer subsídios na construção de nossas análises. Para isso, colecionamos, primeiramente, as provas dos vestibulares presenciais (primeira e segunda fases) dos últimos dez anos, aplicadas pela instituição no período dos

semestres 2009.2 a 2019.1, o que nos rendeu um total de 40 provas. Realizamos um estudo de cada uma dessas provas individualmente, objetivando localizar questões que abordassem o fenômeno da variação linguística, de forma a contemplar as recomendações dos PCN quanto ao seu ensino no Brasil, para que, em seguida, pudéssemos quantificá-las.

Conforme dito anteriormente, o processo avaliativo da UECE é composto de duas fases, com perspectivas e número de questões diferentes. Dos semestres 2009.2 a 2016.2, a prova da primeira fase continha catorze questões de língua portuguesa, e a da segunda, vinte questões. De 2017.1 até o momento vigente, devido à mudança na distribuição de questões prevista em edital, a primeira fase passou a conter doze questões de língua portuguesa na primeira fase, ou seja, duas a menos. Isso nos oferece, dentro do decênio recortado, um universo de 670 questões em um total de 40 provas.

Feita a quantificação, realizamos uma seleção minuciosa de todas as questões que tratam da variação linguística de forma categórica⁷, ou seja, questões⁸ que trazem, em seu texto, enunciado, descritor e distratores, esse conteúdo, de maneira a não deixar dúvidas quanto à natureza do assunto da questão; a figura 1, a seguir, retirada de nossa amostra⁹, apresenta um exemplo de questão categórica.

⁷Durante toda a pesquisa, adotaremos esse termo para as questões que compõem no seu cerne o fenômeno da variação linguística.

⁸Cada questão, nos vestibulares da UECE, apresenta um descritor e três distratores, fato que evita a indução ao erro por parte do aluno.

⁹As figuras de nossa amostra foram extraídas das provas em formato PDF (disponíveis ao público no endereço eletrônico <<http://www.uece.br/cev/>>, na aba *Vestibulares Anteriores*) por meio da *ferramenta de captura* do Windows, não havendo, portanto, interveniências de direito autoral sobre elas.

Figura 1 – Questão 14 da prova de língua portuguesa do vestibular 2009.2 da UECE (primeira fase)

14.

No texto 2, estão presentes traços linguísticos em desacordo com o padrão estabelecido pela gramática normativa. Assinale a opção em que um desses traços se revela na sintaxe.

- A) "Cearense não vai em festa... ele cai na gandaia!" (linhas 84-85)
- B) "Cearense não bebe um drink... ele toma uma!" (linha 88)
- C) "Cearense não vigia as coisas... ele pastora!" (linha 95)
- D) "Cearense não é homem... ele é macho ou é cabra danado!" (linhas 101-102)

Fonte: Vestibular 2009.2 UECE, 1ª fase, p.5, jun. 2009.

Como podemos observar, a questão 14 da figura 1 contempla integralmente o fenômeno da variação linguística no Brasil. A partir do texto "O jeito cearense de ser único"¹⁰ do autor Zé Carioca, disposto como o texto-base da questão, podemos perceber que a banca elaboradora apresenta uma discussão acerca da língua padrão e a variação linguística na fala do cearense. Esse tipo de questão não deixa dúvidas quanto ao caráter do assunto abordado, pois apresenta, em seu enunciado, distratores¹¹ e descritor¹² (alternativa A), o fenômeno da variação linguística.

Selecionamos, também, questões que contemplam o fenômeno apenas de forma *superficial*¹³, ou seja, no texto ou nos distratores, mesmo não o explorando de forma completa como uma questão categórica. A figura 2 que segue mostra um exemplo de questão superficial, retirada de nossa amostra.

¹⁰ Disponível em: < www.nordesteural.com.br >. Acesso em: 19 set. 2019.

¹¹ Os distratores correspondem às alternativas que não configuram resposta para a questão.

¹² O descritor é alternativa que equivale à resposta da questão.

¹³ Ao longo do texto, adotaremos esse termo para as questões que contemplam o fenômeno da variação, mas não o apresentam no item descritor.

Figura 2 – Questão 04 da prova de língua portuguesa do vestibular 2015.1 da UECE (segunda fase)

- 04.** O primeiro enunciado do texto “Não, nunca me acontecem milagres” (linha 1) tem algumas peculiaridades. Assinale a alternativa correta em relação a esse enunciado.
- A) O emprego do advérbio “não” no início do enunciado é textualmente irrelevante. Ele poderia ocupar qualquer lugar no enunciado sem que houvesse alteração em nenhum nível do texto.
 - B) Há nele uma dupla negativa, muito característica da língua popular, mas só na modalidade escrita.
 - C) Reescrito, o enunciado poderia ficar assim: Não me acontecem milagres nunca. Dessa maneira, efetua-se a separação dos dois elementos negativos. Essa nova estrutura prejudica a compreensão das ideias do texto.
 - D) Na reescritura — Não, milagres nunca me acontecem —, o sujeito do enunciado ocupa a posição canônica, isto é, a mais usada. Essa mudança altera a expressividade e a impressividade da frase.

Fonte: Vestibular 2015.1 da UECE, 2ª fase, p.3, jun. 2015.

A figura 2 mostra uma questão que, mesmo não buscando testar os conhecimentos do aluno acerca do fenômeno da variação linguística de forma categórica, apresenta, em um de seus distratores (item B), uma consideração sobre a variação linguística referente ao fenômeno das duplas negativas. O gabarito da questão (descriptor) é o item D, o qual não tem nenhuma aproximação com o distrator B. Portanto, concluímos que o item B não leva o aluno ao erro, mas o faz refletir sobre a concepção de língua popular e modalidade escrita marcada por uma língua padrão.

Assim, em uma primeira demonstração dos resultados, contemplamos apenas as questões que apresentam o fenômeno na íntegra, como demonstrado na figura 1, e, em uma segunda análise, as questões que trazem o fenômeno de forma superficial, como na figura 2, somadas às questões que apresentam o fenômeno da variação de maneira categórica.

Justificamos esse método de seleção por entendermos que, se uma questão apresenta material que contempla a variação linguística em seu texto-base ou em seu enunciado, ou ainda em seus distratores, houve uma escolha pensada, por parte da banca organizadora, para levar o aluno a ter contato com o fenômeno e chegar a uma resposta correta, a partir de suas competências e habilidades.

Ao selecionarmos questões que contemplam o fenômeno da variação de maneira categórica ou parcial para formar o *corpus* deste estudo, estamos considerando que tal fenômeno pode ser explorado em um exame avaliativo de formas diferentes, e nem por isso menos importante, pois o fato de o fenômeno variacionista estar presente, independentemente de estar em um texto, enunciado ou distratores, demonstra que os organizadores tiveram o cuidado em escolher uma ferramenta que possibilite ao aluno deparar-se com a ocorrência de formas variantes na língua, ou seja, com “diversas maneiras de se dizer a mesma coisa em um mesmo contexto, e com o mesmo valor de verdade” (TARALLO, 2007, p. 8).

Na próxima seção, apresentamos a amostra analisada nesta pesquisa.

Amostra da pesquisa

Nossa amostra foi constituída por todas as questões selecionadas nas provas de língua portuguesa de primeira e segunda fases dos vestibulares da UECE ocorridos no período de 2009.2 a 2019.1, a partir de um método de triagem e escolha de questões que levou em consideração se elas contemplam o fenômeno variacionista na íntegra ou parcialmente.

Entendemos que esse tipo de método poderia nos levar a encontrar um maior número de ocorrências de questões que abarcam o fenômeno da variação linguística e, com isso, possibilitar melhores reflexões sobre o objeto de estudo. De um total de 40 provas (14 ou 12 questões na primeira fase e 20 questões na segunda), obtivemos 670 questões e, assim, conseguimos montar um *corpus* com 18 questões, sendo que, dentre estas, 7 apresentam o fenômeno da variação de forma categórica, e 11 questões o apresentam de forma superficial (nos textos, enunciados ou descritores). A seguir, apresentamos a tabela 1, contendo todas as questões selecionadas para nossa amostra em cada vestibular do período em análise.

Tabela 1– Questões selecionadas das provas da UECE

	Questões categóricas	Questões superficiais
Número da questão por ano	Questão 14 (2009.2, fase 1); Questão 15 (2012.2, fase 2); Questão 02 (2018.1, fase 1); Questão 17 (2018.1, fase 2); Questão 19 (2018.1, fase 2); Questão 20 (2018.1, fase 2); Questão 05 (2019.1, fase 1).	Questão 13 (2011.2, fase 1); Questão 01 (2012.1, fase 1); Questão 07 (2012.2, fase 1); Questão 04 (2015.1, fase 2); Questão 09 (2015.2, fase 1); Questão 14 (2015.2, fase 1); Questão 03 (2018.1, fase 1); Questão 03 (2018.1, fase 2); Questão 07 (2018.1, fase 2); Questão 02 (2018.1, fase 1); Questão 03 (2019.1, fase 2).
Total de questões	07 questões	11 questões

Fonte: elaborada pelos autores.

A tabela1 permite-nos uma visualização geral da disposição das questões na primeira e segunda fase do vestibular, onde notamos que a presença do fenômeno variacionista em provas de língua portuguesa do vestibular da UECE no período de 2009.2 a 2019.1 se dá em maior número nas questões superficiais em comparação às categóricas, fato que justifica nossa escolha em selecionar os dois tipos de questões, haja vista a quantidade de questões de cunho variacionista de forma categórica ser reduzida em um universo de 670 questões.

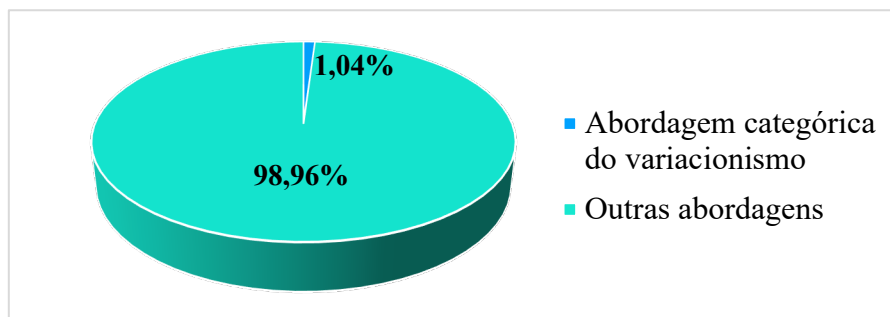
Na próxima seção, analisaremos os gráficos demonstrativos do percentual de incidência das questões de natureza variacionista nos vestibulares da UECE.

Análise dos resultados

Como já mencionamos, no período dos semestres 2009.2 e 2019.1, foram aplicadas 40 provas de vestibulares da UECE, sendo que 20 são provas de primeira fase, e 20, de segunda.

Em um total de 670 questões selecionadas, obtivemos um total de 18 questões que contemplam o fenômeno da variação linguística no Brasil: 7 questões categóricas e 11 questões superficiais. O gráfico 1 ilustra, percentualmente, a constatação das questões categóricas.

Gráfico 1 – Questões categóricas que contemplam variação linguística nas provas de vestibular da UECE de primeira e segunda fase de 2009.2 a 2019.1



Fonte: elaborado pelos autores.

O gráfico 1 expõe a variação linguística no vestibular da UECE, onde podemos observar que apenas 1,04% das questões tratam do fenômeno da variação linguística categoricamente. Esse resultado nos permite inferir que o número de questões que contemplam tal fenômeno ainda é muito baixo em relação às questões que abordam outros fenômenos gramaticais. Um número tão reduzido de questões variacionistas pode ser um indicativo de que o vestibular da UECE está enquadrado no modelo tradicional que prioriza a gramática normativa.

Um fato observado, na seleção das questões, foi que os textos-base¹⁴ oferecidos pela banca avaliadora são retirados dos cânones literários de autores renomados em obras que usam, prioritariamente, uma linguagem culta, como as de Lígia Fagundes Teles (2009.2, fase 2, p. 6), Manoel Bandeira (2009.2, fase 2, p. 10), Olavo Drummond (2010.1, fase 1, p. 3), Moacir Scliar (2010.1, fase 2, p. 6), Rachel de Queiroz (2010.2, fase 1, p. 3), Clarice Lispector (2010.2, fase

¹⁴ As provas com os textos-base mencionados estão disponíveis no site da Comissão Executiva do Vestibular (CEV), na aba *Vestibulares Anteriores*: <<http://www.uece.br/cev/>>, acesso em: 19 set. 2019.

2, p. 6), Rubem Braga (2011.2, fase 1, p. 4), Moreira Campos (2011.1, fase 2, p. 6), Carlos Drummond de Andrade (2011.2, fase 1, p. 3), Adélia Prado (2011.2, fase 2, p. 6), Cecília Meireles (2011.2, fase 2, p. 6), Cora Coralina (2012.1, fase 1, p. 3), Graciliano Ramos (2012.1, fase 2, p. 3), Mário de Andrade (2012.2, fase 1, p. 4), Jorge Amado (2012.2, fase 1, p. 4), Chico Buarque (2012.2, fase 2, p. 8), Gilberto Freire (2013.1, fase 1, p. 2), José Américo de Almeida (2013.1, fase 1, p. 3), entre outros. Essa observação comprova o argumento de Votre (2003), o qual aponta que as formas linguísticas de prestígio na sociedade são advindas da literatura oficial, que as torna em língua padrão. Ainda nesse âmbito, observamos, também, que, diferentemente do ENEM, os vestibulares da instituição sob análise não apresentaram nenhuma charge, quadrinhos e outros gêneros de texto com transcrição da linguagem coloquial das personagens, com exceção do texto de Cora Coralina (2012.1, fase 1, p. 3), apresentado na figura 3 a seguir.

Figura 3 – Texto 1 da prova de língua portuguesa do vestibular 2012.1 da UECE (primeira fase)

TEXTO 1
SEQUÊNCIAS

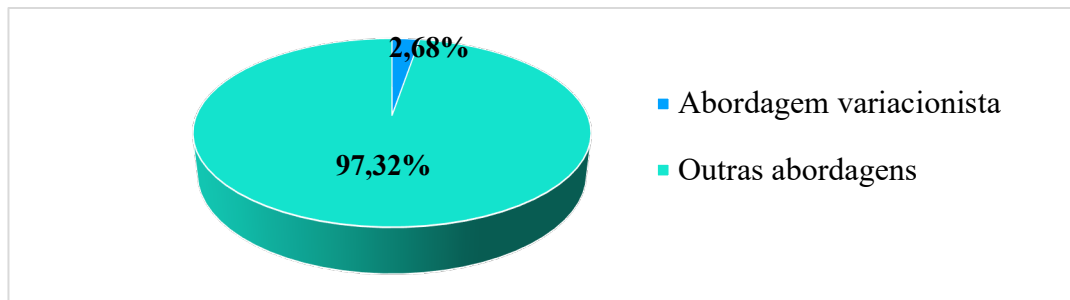
1 Eu era pequena. A cozinheira Lizarda
2 tinha nos levado ao mercado, minha
3 [irmã, eu.
4 Passava um homem com um abacate
5 [na mão e eu inconsciente:
6 "Ome, me dá esse abacate..."
7 O homem me entregou a fruta
8 [madura.
9 Minha irmã, de pronto: "vou contar pra mãe
10 [que ocê pediu abacate na rua".
11 Eu voltava trocando as pernas bambas.
12 Meus medos crescidos, enormes...
13 A denúncia confirmada, o auto, a
14 [comprovação do delito.
15 O impulso materno... consequência obscura
16 [da escravidão passada,
17 o ranço dos castigos corporais.
18 Eu, aos gritos, esperneando.
19 O abacate esmagado, pisado, me sujando
20 [toda.
21 Durante muitos anos minha repugnância por
22 [esta fruta
23 trazendo a recordação permanente do castigo.
24 Sentia, sem definir, a recreação dos que
25 [ficaram de fora,
26 assistentes, acusadores.
27 Nada mais aprazível no tempo, do que
28 [presenciar a criança indefesa
29 espernear numa coça de chineladas.
30 "É pra seu bem", diziam, "doutra vez não pedi
31 [fruta na rua".
(Cora Coralina. *Melhores poemas*. p. 158.)

Fonte: Vestibular 2012.1 da UECE, 1ª fase, p. 3, nov. 2011.

Como podemos perceber, o texto-base do vestibular 2012.1 da UECE (primeira fase) apresenta, em sua composição, a transcrição de uma fala marcada pela oralidade coloquial, como nos trechos “*ome*, me dá esse abacate...” (linha 6), “vou contar *pra* mãe que *ocê* pediu abacate na rua” (linhas 9 e 10) e “É *pra* seu bem” (linha 30). Em certo sentido, o texto da questão com algumas marcas coloquiais nos indica uma atenção, ainda que pequena, da banca que elaborou a prova quanto à necessidade de o aluno deparar-se com a variação linguística na prova do vestibular.

A seguir, no gráfico 2, explanamos os resultados para a quantidade de questões categóricas somadas às questões superficiais, contemplando o fenômeno da variação.

Gráfico 2 – Questões categóricas e superficiais que contemplam variação linguística nas provas da UECE de primeira e segunda fase de 2009.2 a 2019.1



Fonte: elaborado pelos autores.

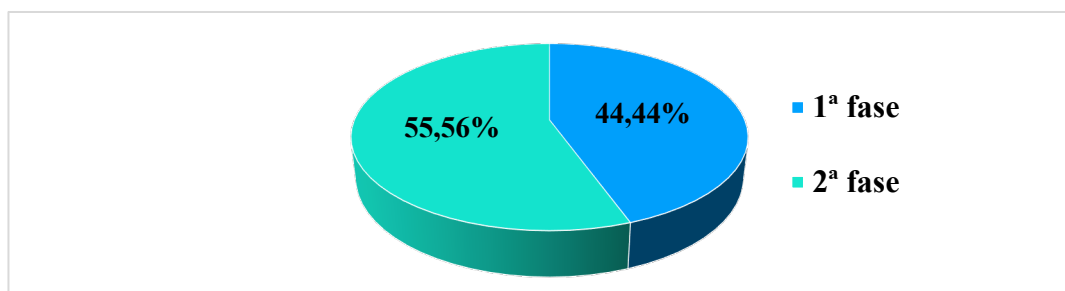
O gráfico 2 expõe a quantidade percentual quando somamos as questões de cunho variacionista categóricas às questões de cunho variacionista superficiais. Como podemos notar, há um acréscimo com relação ao resultado apresentado no gráfico 1, não obstante o resultado ainda se mostre muito tímido e aquém do desejado, ao levarmos em consideração a quantidade de questões disponíveis nas 40 provas analisadas do vestibular da UECE.

Assim, o gráfico 2 nos leva a um total de 2,68% (18 questões) em que o fenômeno da variação linguística é contemplado em provas de vestibulares da UECE no período de 2009.2 a 2019.1 contra 97,32% de outros assuntos linguísticos avaliados na disciplina de língua portuguesa. Esse resultado nos leva à conclusão de que é preciso refletir sobre a maneira como as provas de língua portuguesa do vestibular são elaboradas pela banca, pois, se levarmos em consideração que os PCN recomendam que o fenômeno da variação linguística deve ser matéria de discussão nos livros didáticos e em sala de aula, nada mais pertinente que esse fenômeno

esteja presente de forma expressiva em provas de vestibulares e concursos, que selecionam alunos para entrar em instituições superior de ensino, sejam quais forem. Esse pensamento reflexivo se faz ainda necessário para a banca organizadora da UECE em específico, ao darmos conta de que a variação linguística é um assunto contemplado na lista de conteúdos disponível nos editais, a fim de que os candidatos se preparem para o vestibular, conforme explicitamos na seção 3 deste artigo. Afirmamos isso porque, embora a banca não seja obrigada a explorar todos os conteúdos dispostos em edital, há uma incoerência em relação ao conteúdo programático e ao que realmente é avaliado nas provas, quando o assunto é variação linguística. Além do mais, apontamos tal incoerência ancorados no baixíssimo percentual de questões que contemplam esse fenômeno em uma amostra constituída por 40 provas com, ao todo, 670 questões de língua portuguesa.

Em seguida, expomos, por meio do gráfico 3, a disposição conjunta de questões dos tipos categórica e superficial tomando por base a fase do vestibular em que elas ocorreram.

Gráfico 3 – Questões categóricas e superficiais em relação à variação linguística nas provas de vestibular da UECE por fases



Fonte: elaborada pelos autores.

O gráfico 3 explana, por fim, o resultado para as questões selecionadas por contemplarem o fenômeno da variação linguística, comparando as fases em que foram aplicadas. Como podemos observar, as provas de segunda fase do vestibular apresentam uma quantidade maior de questões, 55,56%, que contemplam o fenômeno da variação linguística, se comparadas às provas de primeira fase, 44,44%. A diferença não é tão significativa, mas pode indicar que, na segunda fase da seleção, a banca dispõe de um maior espaço para avaliar os candidatos sobre esse fenômeno.

Na próxima seção, traçaremos nossas conclusões acerca da questão inicial: como o fenômeno da variação linguística se apresenta em provas do vestibular da UECE?

Considerações finais

Esta pesquisa tornou possível fazermos considerações acerca do processo seletivo do vestibular da UECE no que diz respeito à presença, nas questões de língua portuguesa do certame, do fenômeno da variação linguística no português do Brasil.

Com base em nosso levantamento estatístico, identificamos que o número de questões de língua portuguesa dos vestibulares que abordavam outros assuntos era muito maior do que as que avaliavam o candidato quanto ao fenômeno da variação linguística; além de a porcentagem de questões com o conteúdo do variacionismo ser pequena, frisamos que nem todas elas cobravam integralmente o assunto (natureza categórica), uma vez que consideramos também aquelas que traziam esse conteúdo somente em distratores e/ou textos- -base (natureza superficial). Também constatamos que, comparando a quantidade de questões de natureza variacionista (categóricas e superficiais) por fases do vestibular, seu número era maior na segunda fase em relação à primeira, embora a diferença mostrou-se pouco significativa. Isso nos revelou que a banca elaboradora dispõe de mais espaço para avaliar o referido assunto nas questões da segunda fase, contudo a frequência é extremamente parca e não atende, portanto, às expectativas dos PCN no que tange ao conhecimento linguístico dos candidatos avaliados em relação ao fenômeno da variação linguística.

A partir dos resultados apresentados e discutidos, podemos concluir que, nos últimos dez anos (semestres 2009.2 a 2019.1), as provas de língua portuguesa do vestibular da UECE têm contido uma quantidade mínima de questões que avaliam os candidatos quanto ao fenômeno da variação linguística.

Esperamos, com este trabalho, além de motivar discussões atinentes à questão com vestibulares de outras instituições, contribuir para a melhoria das bancas organizadoras nos processos de elaboração das questões de língua portuguesa em seus certames. Afinal, entendemos que muito precisa ser feito no sentido de atender as recomendações dos PCN sobre o fenômeno da variação linguística.

Referências

BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BAGNO, Marcos. *Sete erros aos quatro ventos: a variação linguística no ensino de português*. São Paulo: Parábola editorial, 2013.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2004.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa*. Brasília: MEC, 1997.

CALVET, Louis-Jean. *Sociolinguística: uma introdução crítica*. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

CAMACHO, Roberto Gomes. Sociolinguística. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. (Org.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. vol. 1. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012. p. 51-83.

COELHO, Paula Maria Cobucci Ribeiro. *O tratamento da variação linguística nos livros didáticos de português*. 2007. 151 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2007. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/33531509.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

COMISSÃO EXECUTIVA DO VESTIBULAR (CEV/UECE). *Manual do Candidato: Vestibular 2019.1*. Fortaleza, 2018. 42 p. Disponível em: <<http://uece.br/cev/index.php/vestibular-20191>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

FARACO, Carlos Alberto. *Norma culta brasileira: desembaraçando alguns nós*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

FONSECA, João José Saraiva. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UECE, 2002.

GORSKI, Edair Maria; COELHO, Izete Lehmkuhl. (Org.). *Sociolinguística e ensino: contribuições para a formação do professor de língua*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2006.

LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. Tradução de Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre, Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

TARALLO, Fernando Luiz. *A pesquisa sociolinguística*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VOTRE, Sebastião José. Relevância da variável escolaridade. In: MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (Org.). *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 51-57.

WEINREICH, Uriel; LABOV, William; HERZOG, Marvin I. *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

Recebido em 19/09/2019
e aprovado em 10/12/2019.



Candomblé e Internet: *ejó*, conflito e publicização do privado em mídias digitais

Candomblé and Internet: *ejó*, conflict and publicity of the private in digital media

Ricardo Oliveira de Freitas¹
<https://orcid.org/0000-0002-7528-4488>

Resumo: O artigo tece considerações acerca do ingresso do candomblé no mundo das mídias digitais e seus desdobramentos para a reconfiguração do campo religioso afro-brasileiro, ao considerar os impactos da digitalização do sagrado e a transformação de religiões edificadas pela oralidade em religiões hipertextuais. Toma como ponto de partida o compartilhamento no *WhatsApp* e nas redes sociais de conflitos internos envolvendo notáveis lideranças religiosas de três tradicionais terreiros de candomblé da Bahia. Reconhece a importância do *ejó* (fofoca), nesse caso, digital, para dar visibilidade a questões antes restritas ao universo religioso afro-brasileiro *off-line*, assim como seu significativo papel tanto como provocadora, assim como mediadora de tensões.

Palavras-chave: candomblé; mídias digitais; fofoca; redes sociais

Abstract: The article aims to discuss the entry of the candomblé into the digital media world and its consequences for the reconfiguration of the Afro-Brazilian religious field, considering the impacts of the scanning of the sacred and the transformation of religions built by orality into hypertextual religions. It is particularly important to think about the publication of internal conflicts inherent in the *terreiro* communities, which, although not in any way separated from religious life, do not concern the secrets of worship. It takes as its starting point the sharing in *WhatsApp* and in the social networks of internal conflicts involving notable religious leaders from three traditional Candomblé *terreiro* communities from Bahia. It recognizes the importance of the *ejó* (gossip), in this case, digital, to give visibility to issues previously restricted to the off-line Afro-Brazilian religious universe, as well as its significant role as both provocative and tensional mediation.

¹ Professor Titular Pleno, Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: ricofrei@gmail.com

Keywords: candomblé; digital media; gossip; social networks

Entrada

Em Salvador, Bahia, e, por que não dizer, no restante do país, as últimas semanas do mês de dezembro de 2017 foram marcadas pela comoção entre integrantes das religiões afro-brasileiras provocada pela exposição nas redes sociais e, no caso da Bahia, pela mídia local (jornais impressos, jornais *on-line* e, sobretudo, telejornais), do imbróglcio envolvendo a família biológica e a família de santo de famosa ialorixá, líder do talvez mais famoso terreiro de candomblé do país, impactados pela sua decisão de “abandonar” o terreiro e, por extensão, suas atividades junto à religião dos orixás. O ápice do debate se concretiza com a divulgação de um vídeo compartilhado no famoso aplicativo *WhatsApp*, que, poucos dias depois, seria exibido no telejornal local de maior audiência na cidade.

Na verdade, esse caso e toda a repercussão por ele provocada não foi novidade para os integrantes das religiões afro-brasileiras na Bahia ou espalhados pelo Brasil (quicá pelo mundo) afora. No ano anterior, o conflito envolvendo a família biológica e a família de santo de renomado babalorixá, dirigente de outro conceituado terreiro baiano, também desencadeou aguerridos debates e discussões através, sobretudo, de inúmeras mensagens de áudio e vídeo (reunindo imagem e som) compartilhadas no mesmo aplicativo.

É claro que, como no primeiro caso, o conflito acabou resvalando pelas redes sociais e pelos programas radiofônicos que tratam temas relacionados ao universo das religiões afro-brasileiras. Mas, como no caso da famosa ialorixá, foi o *WhatsApp* o principal veículo para distribuição e compartilhamento das informações acerca dos conflitos no terreiro.

Para variar, um mês antes do caso da ialorixá, outro importante terreiro baiano, considerado uma das primeiras casas de candomblé no Brasil, também se envolve num conflito interno que adquire proporções gigantescas ao acabar “caindo na rede”. Um vídeo provocador do conflito, no qual um ogã especula, num bate papo com outras, pessoas sobre a idoneidade de antigas religiosas do terreiro, e uma sucessão de áudios e documentos de textos em desagravo ao evento filmado são compartilhados no mesmo *WhatsApp* e chegam, por fim, às redes sociais.

Muitas são as peculiaridades que coincidem nos três casos. São três terreiros considerados tradicionais; integram o conjunto de terreiros considerados como casas matrizes; dialogam com o universo afro-religioso para além da Bahia (e mesmo do Brasil); todos os

conflitos envolveram questões de ordem mundana, nas quais relações homoafetivas ou denúncias acerca de sexualidades alheias estiveram em cena; todos os casos envolveram personagens centrais na dinâmica dos terreiros, entre estes, pais e mães de santo. Mas, é, sobretudo, o fato de terem seus conflitos internos divulgados e compartilhados num aplicativo de áudio e imagem, logo depois, nas redes sociais e, conseqüentemente, na mídia, num tipo de fofoca digital, o elemento que mais interessa aqui.

Os três casos são motivados e motivadores de fofoca ou do que o povo de santo corriqueiramente chama de correio nagô, *ejó*, *indaka*, *indaka de afôfô*, *fluxico*, *fura roncó*, *ejoeira*, *metença*, “vinte e um roncó e sete camarinha”, que nada mais é que um tipo de disse-me disse, de circulação de informação, anteriormente, engendrada pela oralidade, algum tempo depois, pela radiodifusão e parca produção de impresso (jornais e revistas acerca do universo religioso afro-brasileiro e bibliografia da antropologia das religiões afro-brasileiras) e, agora, pelas mídias digitais.

Ouso dizer que os três casos de exposição pública de conflitos internos, ocorridos em três dos mais tradicionais terreiros baianos, que tomam o *WhatsApp* como fonte de divulgação e compartilhamento do privado, não são meras casualidades. Defendo a ideia de que as especificidades de uso do aplicativo e das redes sociais pelo povo de santo são resultantes de um tipo de sociabilidade que, tanto nos terreiros *off-line* como nas redes *on-line*, se estrutura com base no compartilhamento de segredos, que reestruturam as relações de poder nas comunidades de terreiro e entre o povo de santo.

Reconheço que a comunicação mediada por tecnologia acionada pelo povo de santo contribui, a média prazo, para a construção de um campo social que se ergue tendo como recorte e demarcador histórico a recente inclusão digital experimentada por atores que comungam de modos de vida tradicionais e que foram, durante muito tempo, alijados dos projetos e políticas de difusão de recursos clássicos de tecnologia.

Também devo dizer que acredito no uso diferenciado da Internet e das redes sociais e, por extensão, na diversidade desses usos. Por diferenciado, quero dizer: ao fazer uso das mídias digitais, o povo de santo dá continuidade a práticas corriqueiramente operacionalizadas no mundo *off-line*, no momento em que são expostas questões de ordem privativa, sigilosa e confidencial no ambiente da rede mundial de computadores, um ambiente público. Com isso, criam novas práticas, novos modos e estratégias de uso de tecnologias, que, por extensão, possibilitam que o povo de terreiro exerça seu direito à comunicação. Para tanto, me apoio na ideia defendida por Miller e Horst (2012), quando dizem que o digital abrange tanto o particularismo quanto a universalidade da vida moderna, o que nos leva a crer que aspectos da

vida individual e social estão presentes na comunicação digital. Afinal, como lembram os autores, não há uma coisa como “a Internet” ou “o Facebook”, já que ambos se tornam diferentes em cada lugar em que são utilizados. O que há é uma diversidade de usos da Internet que faz com que, no lugar de assistirmos à uma utilização universal de uma única rede social global, assistimos aos mais diversos usos de uma rede social que, devido à multiplicidade de usos que se faz dela, se transforma em muitas (multi) redes.

O texto é resultado de um estudo inspirado na netnografia, em seus termos observacionais, descritivos e analíticos. Aqui, explorei as três dimensões de pesquisar na e a Internet, como proposto por Sueli Fragozo et al. (2011): a primeira, quando ela, a Internet, é objeto de pesquisa, aquilo que se estuda; a segunda quando é local da pesquisa, o ambiente aonde a pesquisa é realizada; e a terceira, quando ela é instrumento de pesquisa, a ferramenta pra coleta de dados sobre um dado tema ou assunto. Meu campo de atuação, no que diz respeito aos procedimentos de coleta e análise de dados, esteve restrito ao ambiente Internet, mais especificamente, às redes sociais. Apesar de o fenômeno investigado, a *fofoca*, ocorrer fora do ambiente Internet, meu interesse recaiu, única e exclusivamente, sobre o modo como a *fofoca*, enquanto fenômeno social, circula dentro desse espaço delimitado, mesmo que as consequências sejam refletidas em outros espaços – o que comprova a ideia de que a Internet não está separada da sociedade mais ampla, já que é reflexo dessa. Devo ressaltar que aqui me ative à circulação da *fofoca*, propriamente, e não necessariamente ao compartilhamento do segredo de culto. Também devo dizer que, nesse texto, não foram divulgados conteúdos das mensagens compartilhadas, já que meu interesse não é possibilitar ao leitor acesso ao conteúdo pormenorizado da mensagem e suas especificidades, aos moldes de uma análise do discurso (AD), mas, tão somente, refletir sobre o fenômeno na sua totalidade, com base nos seus aspectos qualitativos e dialéticos da cultura, por mais genérico que isso possa parecer.

A análise centrou-se no conteúdo das mensagens, que, entre julho de 2017 e janeiro de 2018, foram compartilhadas em três grupos de candomblé no *WhatsApp* e no perfil individual de usuário desse pesquisador, também integrante de terreiro. Defini como recorte de análise, as mensagens que versavam exclusivamente sobre os conflitos nos três terreiros citados; mesmo porque, esses foram os temas mais debatidos no período. Mensagens com teores fora dessa escolha não foram consideradas. Aqui, utilizei tanto mensagens de texto, como mensagens de áudio e vídeo (imagem em movimento). Considerei como elemento central para a identificação da coleta o teor das mensagens no que se refere às questões de âmbito pessoal e privado; e não, necessariamente, religioso. Para tanto, identifiquei no conjunto de mensagens compartilhadas *hashtags* (#), palavras e expressões que, de algum modo, mostravam que o que

ali se dizia era fruto da fofoca, do conflito e da publicização do privado alheio, além da alusão ao nome das três casas ou dos seus integrantes.

As abordagens etnográficas sobre interações sociais que se estruturam através do uso de tecnologias, da comunicação mediada por computador (CMC), partem do princípio de que a Internet é um lugar privilegiado para se pensar contextos culturais e performances de determinados grupos e comunidades. Christine Hine defende a ideia de que a Internet é tanto artefato cultural como contexto.

Nós podemos sugerir, então, que uma troca metodológica, a requisição do contexto *on-line* como um site de campo etnográfico foi crucial no estabelecimento do status das comunicações de Internet como cultura. Enquanto experimentos psicológicos demonstraram sua opacidade, métodos etnográficos foram capazes de demonstrar sua riqueza cultural. É possível ir mais longe e sugerir que nosso conhecimento da Internet como um contexto cultural está intrinsecamente ligado com a aplicação da etnografia. O método e o fenômeno definem o outro em um relacionamento de mútua dependência. O contexto *on-line* é definido como um contexto cultural pela demonstração de que a etnografia pode ser aplicada a ele. Se nós podemos estar confiantes de que a etnografia pode ser aplicada com sucesso em contextos *on-line*, então nós podemos ficar seguros de que estes são, realmente, contextos culturais, uma vez que a etnografia é um método para entender a cultura (Hine 2005:8).

Nesse sentido, a opção pela coleta e análise de dados, sob a orientação da etnografia, contribuiu, em seus termos qualitativos, para a percepção dos significados das ações organizadas pelo povo de santo na Internet e fora da rede mundial de computadores.

Entender os impactos das tecnologias no mundo da religião, é parte da contribuição desse texto. Outra contribuição do texto diz respeito às reflexões sobre o modo com que o candomblé, tido como religião centrada na tradição oral, vai se incorporar às (e ser incorporado pelas) tecnologias de informação e comunicação e pela rede mundial de computadores, pelas mídias digitais. Refletir sobre o processo de tecnologização das religiões afro-brasileiras pode sinalizar para as formas com que o candomblé se adapta à moderna sociedade da informação para se digitalizar e se transformar de religião alicerçada pela tradição oral em religião hipertextual, indicando importantes efeitos e consequências para o futuro dessas religiões.

Tecno Axé: candomblé e mídia autóctone

Na década de 1990, iniciei pesquisa acerca do modo com que o candomblé e seus adeptos usavam a rede mundial de computadores, a Internet, para promover encontros e discussões acerca de questões relacionadas ao universo religioso afro-brasileiro. Daquela época até hoje, ocorreram muitas transformações, no que diz respeito ao uso de tecnologias e do acesso à Internet. São mudanças verificadas, não somente junto ao povo de santo, mas, entre a totalidade de usuários da Internet no Brasil. Entretanto, para as classes populares e, mais especificamente, para o povo de santo, essas mudanças tiveram efeitos muito especiais, já que, numa sociedade que elabora formas sutis de segregação e naturaliza o preconceito, o consumo de tecnologias e Internet por esses atores gerou um tanto de representações, pejorativas, desqualificadoras e negativadas, que, de certo modo, definem o que pensa parte da sociedade sobre ser “preto, pobre e macumbeiro”. Não à toa, aos celulares pré-pagos, que já corresponderam a 83% dos aparelhos celulares brasileiros², foi dada a depreciativa alcunha de “celular pai de santo”, aquele que somente recebe ligações e pouco faz chamadas; numa clara alusão ao preconceito de classe, raça e pertença religiosa.

Se “consumir” é importante para se “fazer parte” e atenuar o sentimento de segregação social, “consumir tecnologia” teria um apelo forte no contexto popular pelo fato da tecnologia ser vista como sinônimo de “modernidade”, ou seja, de evidência de uma nova era em relação a qual não se pode “ficar de fora”. Não consumir tecnologia – não ter celular, não ter computador – significa para os sujeitos estar à parte de uma dinâmica social tida como básica e mínima da vida contemporânea, que é a comunicação mediada por aparelhos tecnológicos (Barros 2011:3).

O fato é que ao fazer uso de tecnologia, que se verificará, sobretudo, após a massiva aquisição do *smartphone* pelas classes populares, o povo de santo reelaborou velhas e criou novas práticas culturais, assim como produziu estratégias de uso que lhes permitiram exercer o direito à comunicação.

A peculiaridade de uso das mídias digitais pelo povo de santo reside na exposição de questões que extrapolaram a ordem da vida cotidiana, ao exporem no âmbito do privado, porém

² Pré-pagos somam, hoje, 63% dos aparelhos celulares no Brasil. Dados da Anatel. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/dados/acessos-telefonias-movel>>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

público, temas do *awô* e do *ewó*, o segredo e o interdito religiosos, assim como temas de ordem da intimidade de seus integrantes, incluindo as grandes lideranças religiosas, o que, num certo sentido, transformou o extraordinário da religião em coisa ordinária. Não seria errado afirmar que a mídia, com todos os seus meios e recursos, naturalizou o divinizado, fazendo do intangível algo prosaico ou transformando-se, ela própria, em coisa venerável.

Como afirma Miklos (2012:87), "na mesma medida em que as religiões assimilam estratégias midiáticas em busca da manutenção do *status quo*, meios de comunicação interativos, também abarcam valores religiosos apresentando a tecnologia como religião", num tipo de dessacralização do mundo que culminou na sacralização da mídia. Não à toa, ainda segundo o autor, os meios de comunicação (televisão, rádio, computador) ocuparam o lugar do altar tradicional nos lares contemporâneos, promovendo a divinação das tecnologias de informação e comunicação aos moldes do que antes era reservado às imagens de santos.

A midiáticação e, por extensão, a textualização das religiões afro-brasileiras não são coisas recentes. Já na primeira metade do século XX encontraremos tímida produção de escritos e transcrições acerca dessas religiões assinada por pesquisadores que fundarão o campo da antropologia das religiões afro-brasileiras. A peculiaridade desse momento reside no fato de que se antes eram os "outros", os pesquisadores, antropólogos, na sua maioria, que falavam sobre o fechado e secreto universo religioso afro-brasileiro, agora, presencia-se um movimento de construção pública da imagem do candomblé, com base na experiência e nos textos produzidos pela gente do terreiro, um tipo de produção autóctone que permite ao povo de santo escrever seus próprios textos e produzir conteúdo em volume e velocidade nunca antes imaginados.

O uso e abuso das mídias digitais e a radical penetração na cultura da mídia pelo povo de santo como produtor de conteúdo recebe reconhecimento até mesmo da mídia hegemônica, quando recorre às imagens gravadas pelos fiéis sobre algum evento que esse tipo de mídia quer noticiar. O caso da saída da ialorixá do famoso terreiro é exemplo. Na semana da grande querela, foram os vídeos feitos por integrantes daquele terreiro que circularam nos diversos canais de televisão da Bahia.

Félix Guattari, já nos anos de 1990, se preocupará com o crescente surgimento das tecnologias informacionais e, por extensão, com a criação e recriação de novas subjetividades provocadas pelo uso dessas tecnologias. Para o autor, os malefícios de uma dita rede de alienação *mass-mediática*, produzida pelo uso excessivo das tecnologias de informação e comunicação, podem ser ilustrados pela paradoxal sociedade brasileira, através do candomblé; antes, tido como religião de negros e desfavorecidos, agora, popularizado para além do seu círculo étnico e de classe.

É impressionante ver o quanto de uma impregnação *mass*-midiática precede à aculturação capitalista. [...] Nessa sociedade dual – e como! –, assistimos a uma subjetividade sendo duplamente varrida: de um lado, por uma onda ianque bastante racista – por mais que isso desagrade a alguns – que é veiculada por uma das mais potentes redes televisivas do mundo, e, de um outro lado, por uma onda de caráter animista com religiões sincréticas como o candomblé, mais ou menos herdadas do fundo cultural africano, e que tendem a sair do seu acantonamento originário do seio das populações negras, para contaminar o conjunto da sociedade, inclusive os meios mais abastados do Rio e de São Paulo (Guattari 1999:189).

São, sem dúvida, os paradoxos e as relações duais, situadas entre a tradição e modernidade, entre o velho e o novo, entre o sagrado e o profano, ou, como lembra Guattari, o fato de o candomblé se constituir como religião sincrética, que fazem do uso das mídias digitais pelo povo de santo um caso singular, já que coloca em cena, na esfera pública e de visibilidade midiática, religiões que, mesmo quando conquistavam algum grau de representatividade, nunca saíram das margens.

O terreiro, o segredo, a curiosidade e a fofoca digital

Como nas clássicas teorias da comunicação, a discussão sobre a participação do candomblé na cultura digital suscita calorosos debates, divididos, de modo geral, entre quem é a favor do ingresso do candomblé no mundo digital (ao reconhecer a importância da difusão do conhecimento litúrgico para a sobrevivência da religião, os integrados) e quem é contra o seu ingresso (ao entender que a mídia digital proporciona a exposição indevida dos segredos de culto, os apocalípticos).

Obalaná, ialorixá brasileira radicada há muitos anos nos EUA e moderadora de uma lista de discussão na Internet, *mailing lists*, numa entrevista por mim realizada há duas décadas, definiu as distinções entre o terreiro atual, *off-line*, e o terreiro virtual, *on-line*.

As listas são mais como uma discussão informal, horas de perguntas e respostas, tipo que surgem após conferências sobre religiões de Orixá. Nessas listas, o que acontece é uma rede (*network*) de contatos que muitas vezes leva a um ritual real da religião. [...] Candomblé, terreiro, é a vivência, são rezas, é possessão, é sentir axé no corpo, são as festas, os sons, o cozinhar, o povo, as fofocas, é religião... Religião é vivência real...

Num é teclar... (Obalaná, *sic.*)

Aqui, a fofoca aparece como importante elemento para caracterizar o candomblé no mundo *off-line* e diferenciá-lo das listas, das redes sociais, dos terreiros *on-line*. A fofoca, para Obalaná, é um dos dispositivos que fazem do terreiro um espaço para exercício da experiência empírica, que proporcionaria, por sua vez, a absorção do seu universo simbólico. A experiência prática, nesse sentido, faz do candomblé um mito vivido; e não, um mito contado. Obalaná omitiu, entretanto, que as listas, já naquela época, funcionavam como importantes alimentadoras da fofoca, aos moldes do que, hoje, acontece nas redes sociais, servindo, por sua vez, à administração de conflitos (e criação de outros e mais conflitos) e à manutenção da liturgia.

A fofoca tem sido vista como importante elemento para difundir informações e, num certo sentido, quebrar a rigidez da transmissão de conhecimento e informação, preservando a tradição e acolhendo novas expressões. Desse modo, a fofoca se apresenta como a quase revelação do segredo, um tipo de revelação nebulosa de algo sigiloso, que não despe, de todo, o que deveria ser resguardado.

George Simmel (2009) defende a ideia de que o segredo somente tem valor enquanto é resguardo, já que, assim, pode servir como moeda de troca e atributo de poder para quem o detém. Seu valor reside no fato de que pode tornar-se público, passível de revelação. No momento em que é revelado, esse valor se esvai. Como coisa resguardada, o segredo reside no âmbito da excepcionalidade. Quando sabido, o segredo se transforma em coisa ordinária. Esse pensamento, credita ao sujeito leigo o mesmo poder atribuído ao detentor do segredo.

Vivaldo da Costa Lima defende a ideia de que a fofoca é aclaradora das tensões entre integrantes de terreiros. O autor reconhece que o candomblé não é um grupo homogêneo e, por isso, não é harmônico, como afirmavam, segundo ele, a quase totalidade dos relatos etnográficos até a década de 1970. Para Lima, a dialética do equilíbrio em qualquer família é a tensão e o atrito. Isso também vale para a família de santo, que pode sofrer crises e dissensões por conta das disputas relacionadas às questões de ordem religiosa, quase sempre referentes à assunção de cargos, às relações de poder na hierarquia do culto e às questões de ordem pessoal (Lima 1977:170). Assim, a fofoca serve como reguladora de conflitos e tensões, mais que provocadora, já que permite aos atingidos pela fofoca responder, com o mesmo recurso e indiretamente, às ofensas sem grandes atritos (Lima 1977:116).

Importante característica da fofoca reside no fato de que o terreiro está inserido numa

sociedade urbana e, por isso, complexa. A fofoca, aqui, transcende a esfera religiosa, já que seus fiéis habitam os dois mundos, o mundo dos terreiros e o mundo social mais amplo. Nesse sentido, são diversos os significados dados à fofoca pelos membros de terreiros, já que sua tradução pode ser minimamente negatizada, ao considerá-la no âmbito das interpretações da sociedade, ou positivada como necessária, ao interpretá-la a partir do prisma do correio nagô atribuído pelo povo de santo, que, num certo sentido, vê na fofoca importante elemento para promover a organização do culto e manter a tradição religiosa. A fofoca adquire, assim, uma outra função, não menos importante. Ela é relevante mecanismo utilizado pela comunidade de terreiro para “[...] fazer circular notícias que dificilmente poderiam ser transmitidas através de canais normais da aprendizagem sistemática a que estão submetidos os iniciados dos cultos afro-brasileiros” (Braga 1998:19).

Para Johnson (2002), o segredo no candomblé gerou um tipo muito particular de discurso, o segredismo. De modo distinto ao que afirma Braga, que acredita que os segredos serão resguardados, Johnson ressalta que não há mais nada que não tenha sido revelado pelas lideranças religiosas aos pesquisadores e à imprensa. O discurso sobre um novo segredo, ainda resguardado, mas passível de ser revelado, cria um tipo de segredismo, que muito atrai os jornalistas e antropólogos em busca, respectivamente, de um “furo” de reportagem e de uma etnografia original. Com tese publicada há pouco mais de duas décadas, o autor, naquele momento, não deu atenção ao importante papel que as mídias digitais assumiriam, menos de uma década depois, na disseminação de segredos e liturgias de culto. Por isso, deposita sobre a parca produção bibliográfica autóctone, a bibliografia resultante de pesquisas acadêmicas e a imprensa a culpa pelos males causados pela exposição pública dos processos rituais, dos fundamentos, do mistério, do *awô*, até então, secretos. Isso transforma o candomblé, ainda segundo Johnson, num culto individual, possibilitado pela leitura pessoal e privada de informações propagadas em livros, em revistas, no rádio, na televisão e no cinema. E como o segredo é produtor de poder, de dinheiro, de dádiva, de utilidades, no que deixa de existir, transforma a religião num enorme vazio (Johnson, 2002).

Posso afirmar que não foi a revelação de segredos do culto o que causou comoção nas redes sociais naquele último semestre de 2017, mas, unicamente, a revelação de questões do âmbito do privado da vida tornada pública de lideranças de três tradicionais casas de santo da Bahia. Incentivado por Johnson, ousou dizer que os segredos rituais não estavam, ali, em jogo, pois já haviam sido esvaídos, esvaziados pela literatura da antropologia das religiões afro-brasileiras e pelos diversos filmes, vídeos e matérias jornalísticas feitas nos terreiros a partir dos anos de 1950.

Nos casos dos três terreiros baianos, a exposição dos conflitos internos se transformou em tipos de *ejó*, de fofoca, de disse me disse e assumiu proporções gigantescas, no que adentrou o *WhatsApp* e as redes sociais e revelou para o mundo fora dos terreiros questões de ordem sigilosa, mas, sobretudo, de pessoalidade, de foro íntimo acerca da vida pessoal e privada de lideranças com visibilidade pública e importantes formadoras de opinião, alimentando, por extensão, a curiosidade e a intromissão. Não por acaso, nos três casos, a exposição pública resvalou para a discussão acerca das sexualidades e das práticas sexuais das lideranças, num tipo de fofoca em que a esfera do sobrenatural e extraordinário adentra a esfera do ordinário, comprovando, mais uma vez, que a divisão do mundo, como estruturado entre o sagrado e o profano como esferas distintas, não faz sentido para o povo de santo.

Os dados da pesquisa revelaram que o que poderia ser considerado como sendo pertencente ao âmbito do privado não dizia respeito somente a esse ou aquele terreiro, mas, à comunidade de adeptos da religião dos orixás como um todo. Ali, compreendi que os limites entre público e privado para o povo de santo extrapolavam o recôndito das suas casas, tanto de santo como de moradia, e abrangiam a comunidade na sua totalidade. Por isso, o fato de uma discussão estar na rede mundial de computadores, fora de casa e do terreiro, não significava que o tema havia atingido o âmbito do público. Pelo contrário, continuava sendo, mesmo fora dos limites do terreiro originário, cenário do conflito, roupa suja que se lava em casa.

Percebi que a Internet ou, mais especificamente, o *WhatsApp* funciona como eficaz instrumento para abranger a amplitude do ambiente privado no qual o povo de santo circula, comprovando, mais uma vez, que o ambiente da intimidade ocupa a cena internauta, para além dos limites do terreiro; o que faz das redes sociais um terreiro *on-line*.

Saída

A criação de uma rede informal de comunicação, que se estrutura através da participação do povo de santo nas redes sociais, é importante forma de transmissão e aquisição de conhecimento religioso. Também é importante pelo fato de contribuir para o surgimento de novas interações proporcionadas pelo uso das mídias digitais, o que por sua vez elimina a distância tão bem perpetuada entre o âmbito do sagrado e do profano e faz emergir novos protagonistas no universo religioso afro-brasileiro, todos, produtores, distribuidores e veiculadores de mensagens.

A fofoca, como prática coletiva, chama a atenção para as relações construídas entre dois ou mais sujeitos. Tal fato ilustra o esquema clássico comunicacional que diz que deve

haver, no mínimo, um emissor e um receptor para que a mensagem se realize. Afinal, comunicação é a ação que se realiza entre, minimamente, dois (ou mais) sujeitos. Nesse sentido, a fofoca digital, como prática cultural e fenômeno social, pode ser entendida como importante elemento para reprodução social do grupo de adeptos integrantes das religiões afro-brasileiras, já que atribui coesão ao grupo, à coletividade.

A fofoca digital também se constitui como importante fonte de informação sobre o universo religioso, sem a presença de um livro revelação, sobre comunidades de terreiro distanciadas geograficamente, num tipo de propagação da informação, como já dissemos, chamada “correio nagô”, que dita as regras do que vai ser discutido nos próximos meses por quase todos (e arrisco mesmo dizer, pela totalidade dos) terreiros no Brasil (quicá no mundo).

O caso dos terreiros baianos, por exemplo, teve reflexos em terreiros do Maranhão, de São Paulo, do Rio de Janeiro, dos EUA, sem nenhuma distinção geográfica. Um amigo do Maranhão me escreveu mensagem pelo *WhatsApp* consternado com o ocorrido com a famosa ialorixá. Um amigo do Rio me escreveu mensagem pelo mesmo *WhatsApp* recontando o caso do terreiro possivelmente mais antigo do Brasil. Outro amigo de Sergipe me enviou o vídeo vazado pelos integrantes do terreiro “abandonado” pela famosa ialorixá, que seria, um dia depois, reproduzido no telejornal com maior índice de audiência na Bahia. Um amigo da Turquia escreveu consternado com o que leu em jornal on-line. Uma amiga norte-americana soube do imbróglio envolvendo a ialorixá através do *Facebook*. Todos os amigos que me escreveram são integrantes de terreiro e estão distanciados, minimamente, a algumas centenas e milhares de quilômetros dos terreiros baianos.

É claro que os conteúdos compartilhados não invalidam a sensatez e o comprometimento com a tradição por parte dos terreiros e das lideranças envolvidas. Contudo, provocam a comoção popular, já que, além de formadores de opinião e referência no universo religioso afro-brasileiro aqui e em além-mar, tanto os terreiros como as lideranças estão, por conta das mídias digitais, mais e mais próximos de todos nós, reles mortais. A presença dessas lideranças e formadoras de opinião pública (entre o povo de santo e junto à sociedade abrangente) nas redes sociais, no âmbito da fofoca digital, as coloca (ou recoloca) no patamar da normalidade, na esfera ocupada por nós, fazendo delas outros reles mortais.

Lembro que nos grupos, muitos integrantes faziam menção à especialidade da ialorixá e cobravam satisfações acerca da sua decisão de “abandonar” o terreiro, já que ela, nas palavras dos internautas, não era somente mãe daquele importante terreiro; mas, mãe do Brasil.

Vale lembrar que meses antes do vazamento do imbróglio envolvendo a famosa e respeitada ialorixá, seus filhos de santo e parentes biológicos, a mesma lançou, em setembro de

2017, aplicativo com mensagens em torno da fé nos orixás e criou, logo depois, um canal no *Youtube*, a fim de divulgar ensinamentos e parte da história do candomblé, se transformando, naquele momento, em uma das mais velhas *youtubers* no Brasil.

O babalorixá, personagem do primeiro caso de repercussão (inter) nacional através do vazamento de conflitos internos no *WhatsApp*, comanda o terreiro com o maior número de páginas e domínios na Internet brasileira, divididos entre redes sociais (*Facebook, Instagram, Flickr, Twitter*), *blog* e *site*.

Os casos dos três terreiros também suscitaram o entendimento entre muitos integrantes dos grupos do *WhatsApp* de que o povo de santo precisava fazer um “curso de rede social”. Entendiam que era necessário saber “usar a Internet”, que deveriam apreender a selecionar o que deveria ser ou não dito. Um integrante do grupo pede para apagar determinada mensagem sob a alegação de que o candomblé já era muito discriminado e de que não seriam eles, povo de terreiro, que deporiam contra a religião. Ele diz: “Vamos tentar lidar com esses assuntos de forma interna”.

Aliás, o vazamento de mensagens é coisa corriqueira. Há muitas mensagens de áudio que são destinadas a uma única e específica pessoa. Iniciam dizendo: “minha filha”, “meu irmão”, “amiga”; o que comprova que não era direcionada pra mim ou pra você. Mas, caem na rede e vão alimentando o sistema de troca de informações, que se estrutura na confluência entre conflito, público e privado.

É claro que o uso da Internet pelo povo de santo não pode ser reduzido à exposição do privado no público e à fomentação da fofoca. Mas, para uma religião estruturada pela oralidade e pelo sigilo, o uso da Internet, como espaço aberto e “terra de ninguém”, segundo a concepção de muitos dos integrantes dos grupos de candomblé no *WhatsApp*, merece atenção.

Desse modo, a exposição nas redes sociais e na imprensa baiana de questões de âmbito privado envolvendo lideranças religiosas dos três mais tradicionais terreiros baianos pode ser entendida como necessário desdobramento dos diversos usos que as mídias digitais podem oferecer e que muito contribui para a reconfiguração do campo religioso afro-brasileiro. Nos três casos, não se discutiam apenas questões de ordem das personalidades dos envolvidos, mas, de modo mais amplo, o que estava em jogo era a continuidade ou não dos terreiros, a existência das comunidades, a salvaguarda das liturgias religiosas, a permanência de uma linhagem de santo.

Minha ideia foi apresentar uma análise sobre a fofoca e a publicização do sagrado a luz do candomblé na Internet. Até onde a exposição das querelas reflete negativamente a imagem dos terreiros e das suas lideranças, impactando diretamente a procura pela oferta de

serviços mágico-religiosos, pode ser tema para uma outra análise. De todo modo, há que se pensar, desde agora, o quanto há de positivo na exacerbação dos conflitos compartilhados nas redes sociais, ao colocarem em cena os terreiros e as lideranças, conferindo-lhes prestígio ou desprestígio, mas, por certo, visibilidade junto à esfera pública, que, por sua vez, é promotora de acirrado mercado de oferta de bens e serviços mágico-religiosos. Nesse sentido, a fofoca se constitui num tipo de futilidade necessária, como pensado por Patrícia Birman (1997), já que é além de atribuir poder, privilégio e prestígio aos atores envolvidos, é importante instrumento para a manutenção do grupo, visto que promove, num certo sentido, a união (como também, a desunião) de integrantes e, por extensão, de comunidades distanciadas fisicamente, mas, aproximadas por afinidades litúrgicas. Funciona, assim, tanto no plano da micropolítica, no que age sobre a individualidade, como da macropolítica, no que afeta a comunidade, a coletividade.

Por isso, é correto afirmar que as mídias funcionam como mediadoras entre o povo de santo, o terreiro e a sociedade, o que muito se distancia dos usos anteriores de recursos de comunicação pelo povo de santo, que dialogavam, única e exclusivamente, com o conjunto de integrantes religiosos, num tipo de comunicação fechada, reduzida à comunidade de adeptos, simpatizantes e iniciados (jornais impressos distribuídos em lojas de artigos religiosos são ilustração). Isso leva a crer que o uso das mídias digitais pelo povo de santo também é importante pelo fato de forjar uma cultura da mídia que constrói identidades e influencia o modo como as pessoas se veem e veem os outros.

Ao criarem autobiografias e biografias públicas, através da exposição da intimidade não necessariamente permitida nas redes sociais, o povo de santo vai, progressivamente, reconfigurando o campo religioso afro-brasileiro, ao articular a oralidade, tida como experiência primária, e a oralidade secundária, criada e organizada pela visualidade eletrônica (Martín-Barbero 2002), e compartilhar, no âmbito da esfera pública, informações e conhecimento, mesmo aparentemente impúblicáveis, que as pessoas levaram muitos e muitos anos para coletar, estudar e aprender.

Bibliografia

BARROS, C. Pobreza e tecnologia no olhar do outro: representações sobre diferenças culturais. In: XX ENCONTRO DA COMPÓS, Porto Alegre. *Anais do XX COMPÓS*. Porto Alegre, 2016.

BIRMAN, P. Futilidades Levada a Sério: o candomblé como linguagem religiosa do sexo e do exótico. In: VIANNA, H. (Org.). *Galerias Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p.

- BRAGA, J. *Fuxico de Candomblé*. Feira de Santana: EDUEFS, 1998.
- CARVALHO, J. J. A força da nostalgia: a concepção de tempo histórico dos cultos afro-brasileiros. *Religião e Sociedade*, v. 14, n. 2, 36-61, 1987.
- FRAGOSO, S; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de Pesquisa para a Internet*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.
- GUATTARI, F. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, A. (Ed.) *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 3ª ed., 1999.
- HINE, C. *Virtual Methods: issues in social research on the Internet*. New York: Berg Publishers, 2005.
- JOHNSON, P. C. *Secrets, Gossip and Gods*. Oxford: University Press, 2002.
- LIMA, V. C. *A Família de Santo nos Candomblés Jejes-Nagôs da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1997.
- MILLER, D.; HORST, H. *Digital Anthropology*. London: Berg Publishers, 2012.
- MIKLOS, J. *Ciber-Religião: a construção de vínculos religiosos na cibercultura*. São Paulo: Ideias e Letras, 2012.
- SIMMEL, G. A sociologia do segredo e das sociedades secretas. *Revista de Ciências Humanas*, n. 1: 219-242, 2009.

*Recebido em 05/09/2019
e aprovado em 22/11/2019.*



Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel: a mulher indígena no cinema

Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel: the indigenous woman on movies

Ivânia dos Santos Neves¹
<https://orcid.org/0000-0002-6738-5254>

Vívian de Nazareth Santos Carvalho²
<https://orcid.org/0000-0002-8751-1756>

Resumo: Este artigo analisa como as obras cinematográficas *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979) constroem as personagens indígenas de suas tramas. Tendo como base teórica-metodológica os preceitos arqueológicos desenvolvidos por Michel Foucault, investigamos os discursos materializados nas personagens indígenas Seboipepe e Iracema. Para isto, identificamos as regularidades e dispersões entre os enunciados presentes nessas duas produções fílmicas e as formações discursivas que eles compõem. Compreendemos que essas obras cinematográficas colocam em circulação diferentes discursos sobre as mulheres indígenas brasileiras. Esses discursos estão inseridos em redes de memórias historicamente construídas e que têm suas bases alicerçadas no século XVI, época em que os portugueses

¹ Doutora em Linguística pela Unicamp. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFGPA). Email: ivanian@uol.com.br

² Discente de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFGPA). Email: viviansantoscarvalho@gmail.com

chegaram ao Brasil e objetivaram o corpo e a identidade dessas nativas. A partir da análise das condições de possibilidades históricas dos discursos compreendemos também que o período da Ditadura Militar foi bastante propício para que Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel se irrompessem nas telas do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema; Mulheres indígenas; Análise do discurso.

Abstract: This article analyzes how the cinematographic works Como Era Gostoso o Meu Francês (1971) and Iracema, a virgem dos lábios de mel (1979) build the indigenous characters of their plots. Having as theoretical-methodological basis the archaeological precepts developed by Michel Foucault, we investigate the discourses materialized in the indigenous characters Seboipepe and Iracema. For this, we identify the regularities and dispersions between the statements present in these two filmic productions and the discursive formations that they compose. We understand that these cinematographic works put in circulation different discourses about Brazilian indigenous women. These discourses are inserted in historically constructed networks of memories that have their bases based on the 16th century, when the Portuguese arrived in Brazil and aimed at the body and identity of these natives. From the analysis of the conditions of historical possibilities of the speeches we also understand that the period of the Military Dictatorship was very conducive for Como Era Gostoso o Meu Francês and Iracema, a virgem dos lábios de mel burst into the screens of Brazilian cinema.

Keywords: Cinema; Indigenous women; Speech analysis.

Introdução

Os povos indígenas são retratados no cinema de ficção brasileiro desde o início do século XX. A primeira representação de um índio em um filme aconteceu em 1911, em *Guarani*, dirigido por Salvatore Lazzaro (SILVA, 2007). Para viver o protagonista indígena Peri, personagem inspirado na obra homônima de José de Alencar, o ator Miguel Russomano, que era branco e possuía traços europeus, teve o corpo pintado para parecer um indígena.

Já em 1919, o cinema nacional apresentou a sua primeira protagonista índia, no filme *Iracema*, dirigido por Vittorio Capellaro. A partir de então, as mulheres indígenas foram retratadas em diferentes obras cinematográficas, como nos filmes *Escravos do amor das Amazonas* (Curt Siodmak, 1958), *Lana, rainha das Amazonas* (ano: 1966. Direção: Cyll Farney), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (ano: 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (ano: 1979. Direção: Carlos Coimbra), *Iracema, uma transa amazônica* (ano: 1981. Direção: Jorge Bodanzky), *Índia, a filha do sol* (ano: 1984. Direção: Fábio Barreto) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (ano: 2001. Direção: Guel Arraes). Estes longas-metragens apresentam mulheres indígenas que oscilam entre bobas, selvagens, sedutoras e perigosas, e atualizam discursos sobre o que é ser uma índia brasileira.

A partir da Análise do Discurso Foucaultiana, compreendemos que a irrupção, no cinema, de enunciados sobre as sociedades indígenas está atrelada a condições de possibilidades históricas. Os discursos sobre os povos indígenas que hoje circulam em diferentes materialidades midiáticas têm suas bases alicerçadas no século XVI, época em que os portugueses chegaram ao Brasil.

Neves (2009) explica que o colonizador europeu produziu, a partir de diferentes dispositivos de poder, uma identidade indígena genérica, que oscila entre selvagem e inocente. Cartas, documentos e desenhos que descreviam os povos desse “novo mundo” foram determinantes para se instituir no ocidente um olhar sobre as sociedades indígenas, suas identidades e culturas. Os índios que resultaram desta invenção europeia,

pertencem todos a uma única sociedade ‘ideal’ e são absolutamente estereotipados: preguiçosos, sem roupas, antropófagos, de pele ‘amarela’. Com mentalidade primitiva, sua racionalidade não produz conhecimento científico e suas representações são classificadas apenas como religião e arte. [...] Esta invenção do indígena é fortemente institucionalizada e bastante duradoura, e ainda hoje alimentada pela mídia, pela educação e pela falta de políticas públicas efetivas (NEVES, 2009, p.33-34).

O dispositivo colonial também produziu discursos sobre os corpos e as subjetividades das mulheres indígenas. Na carta de Pero Vaz de Caminha, datada de 1º de maio de 1500, o escrivão relata a curiosidade dos portugueses diante da nudez das mulheres nativas:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha (Carta de Pero Vaz de Caminha, **Terra**, 2002).

Segundo Neves (2009), os enunciados da carta de Caminha são a primeira referência ocidental à mulher brasileira. A nudez dos sujeitos indígenas e, principalmente, das mulheres ganhou bastante destaque nos relatos dos invasores europeus. “Não à toa tanto Caminha, como Colombo, em seus relatos sobre a invasão dos continentes americanos, vão dar um destaque especial a esta questão” (CORRÊA, 20018, p.71).

Essa invenção colonial sobre as identidades do homem e da mulher indígena é constantemente atualizada ao longo da história e se materializa nas diferentes produções midiáticas, entre elas, o cinema. Este artigo analisa como as obras cinematográficas *Como Era Gostoso o Meu Francês* (ano: 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos. País: Brasil) e *Iracema*,

a *virgem dos lábios de mel* (ano: 1979. Direção: Carlos Coimbra. País: Brasil) agenciam as identidades das mulheres indígenas em suas tramas. Para isso, investigamos os discursos materializados nas personagens indígenas Seboipepe (Ana Maria Magalhães) e Iracema (Helena Ramos). A partir do arcabouço teórico-metodológico desenvolvido por Michel Foucault (2008), em *A Arqueologia do Saber*, observamos as regularidades e dispersões entre os enunciados presentes nesses dois filmes e as formações discursivas que eles compõem.

O cinema e as condições de possibilidades históricas dos discursos

Tendo como base a obra *A Arqueologia do Saber* (2008), de Michel Foucault, analisamos as materialidades fílmicas a partir das regularidades que elas estabelecem entre si. Compreendemos que *Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel*, mesmo produzidas em anos distintos e escritas por autores diferentes, apresentam regularidades em seus discursos, pois eles se filiam a redes de memórias historicamente construídas sobre como é e como age uma mulher indígena brasileira. Gregolin (2003, p.54) explica que as redes de memórias,

sob diferentes regimes de materialidade, possibilitam o retorno de temas e figuras do passado, os colocam insistentemente na atualidade, provocando sua emergência na memória do presente. Por estarem inseridos em diálogos interdiscursivos, os enunciados não são transparentemente legíveis, são atravessados por falas que vêm de seu exterior – a sua emergência no discurso vem clivada de pegadas de outros discursos.

Da dispersão de suas narrativas, observamos essas duas obras cinematográficas como um “nó em uma rede” (FOUCAULT, 2008), que materializam, de diferentes maneiras e por diferentes motivos, enunciados sobre as mulheres indígenas. Em *A Arqueologia do Saber* (2008), Michel Foucault explica que os discursos não são independentes, eles se constituem a partir de redes de memórias e não podem ser compreendidos dissociados delas. Ou seja, um discurso está sempre “povoado” por vários outros, anteriores a ele e os que ainda estão por vir, estabelecendo feixes de relações. Como explica o autor:

Todo enunciado é portador de uma certa regularidade e não pode dela ser dissociado. Não se deve, portanto, opor a regularidade de um enunciado a irregularidade de outro [...] mas sim a outras regularidades que caracterizam outros enunciados (FOUCAULT, 2008, p.165).

Os discursos presentes em obras cinematográficas não estão, portanto, isolados em um único texto e, sim, tem suas margens “povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2008, p.110), que estão dispersos no tempo, mas que mantêm regularidades entre si. Estas regularidades estabelecem formações discursivas. Para Foucault (2008, p.122) o discurso é formado, portanto, por um “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”.

Chamaremos de enunciado a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano; modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras performances verbais, estar dotado de uma materialidade repetível (FOUCAULT, 2008, p.121).

O percurso indicado por Foucault propõe “identificar as regularidades nos enunciados, que estão presentes em diferentes materialidades, para entender quais formações discursivas eles compõem” (CARVALHO, 2015, p.19). A partir da observação deste processo, é possível pesquisar quais os enunciados sobre as mulheres indígenas estão presentes nas obras cinematográficas brasileiras, tomando os filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, a virgem dos lábios de mel* como materialidades da análise.

Lançado em 1971, e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, o longa-metragem *Como Era Gostoso o Meu Francês* é ambientado no Brasil do século XVI, e conta a história do francês Jean (Arduíno Colasanti), personagem inspirado em Jean de Léry, membro de uma missão que chega à França Antártica, colônia estabelecida por Nicolas de Villegagnon (1510-1571) na Baía da Guanabara.

Jean é feito prisioneiro pelos Tupinambá, que embora sejam amigos dos franceses, acreditam que o rapaz é português, país de quem são inimigos, e o condenam à morte. Enquanto espera a execução, Jean tem o direito de se envolver amorosamente com a mulher do chefe dos Tupinambá, Seboipepe. Passadas oito luas, ele será morto e comido pela sociedade indígena.

Já *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, é uma adaptação cinematográfica do romance *Iracema*, publicado em 1865, e escrito por José de Alencar. Assim como a obra literária, o longa-metragem conta a história do amor proibido entre a indígena Tabajara Iracema e o navegante

português Martim (Tony Correia), e é ambientado no Brasil do século XVII. Filha do Pajé Araquém, Iracema é a virgem consagrada a Tupã e guardiã do segredo da Jurema: um licor que provoca excitação nos índios Tabajara. Por assumir essa posição importante em sua sociedade, Iracema não pode se envolver amorosamente com ninguém, mas se apaixona por Martim e decide fugir com o português para o litoral - onde mais tarde, de acordo com o filme, teria surgido o estado do Ceará - com o objetivo de viver esse grande amor.

Os longas-metragens *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* foram lançados no período da ditadura militar (1964-1985), regime que incentivava a produção de filmes que retratassem a história do Brasil e também que fossem fruto de adaptações de obras literárias reconhecidas. De acordo com Gottwald (2014), na década de 1970, há o surgimento de temáticas,

cuja intencionalidade era apregoar um discurso de valorização do território e da história nacional, de modo que o cinema passava a ser incorporado nessa lógica, fazendo com que filmes, cujas narrativas fossem inspiradas em eventos históricos oficiais, fossem produzidos.

Nesse momento histórico, o indígena passou a ser representado em diversas obras fílmicas. Como nos longas *Ana Terra* (ano: 1971. Direção: Durval Garcia), *Uirá, um índio em busca de Deus* (ano: 1973. Direção: Gustavo Dahl), *A lenda de Ubirajara* (ano: 1975. Direção: André Luiz Oliveira), *O monstro caraíba* (ano: 1975. Direção: Júlio Bressane), *O Guarani* (ano: 1979. Direção: Fauzi Mansur), *Anchieta*, *José do Brasil* (ano: 1979. Direção: Paulo César Saraceni) e *Curumim* (ano: 1980. Direção: Plácido de Campos).

O chamado 'milagre econômico' brasileiro, criado no governo Costa e Silva e estendido ao de Médici, assentou as bases sociais para apreensão desse discurso, pois possibilitou ao governo a propagação de uma cultura de massa voltada para os interesses nacionais. Nesse âmbito, a cultura midiática que se pretendia veicular estava diretamente ligada aos interesses do governo, que se materializavam, entre outras áreas, no cinema (GOTTWALD, 2014, p. 152).

Como Era Gostoso o Meu Francês mostra as relações históricas entre sociedades indígenas e colonizadores europeus no Brasil do século XVI. Já *Iracema, a virgem dos lábios de mel* é uma adaptação de uma obra literária que virou referência do período indianista brasileiro.

Esses dois filmes se irromperam devido às condições de possibilidades históricas da época. Como nos explica Foucault (2008, p.50), em uma análise discursiva é preciso observar:

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa 'dizer alguma coisa' e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época.

Desta forma, entendemos que o período histórico da ditadura militar era bastante propício para que as tramas apresentadas em *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* se irrompessem nas telas do cinema do país.

Seboipepe e Iracema: as formações discursivas sobre as mulheres indígenas no cinema brasileiro

A construção identitária das mulheres protagonistas de *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* apresenta regularidades entre si. Essas regularidades estabelecem formações discursivas sobre as mulheres indígenas brasileiras. Assim Foucault (2008, p.43) explica o conceito de formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva.

Seboipepe e *Iracema* materializam o enunciado da mulher indígena como uma pessoa perigosa e responsável pelos infortúnios que acometem os homens ocidentais, brancos e bondosos. Em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, Martim é ameaçado de morte por Irapuã (Carlos Koppa), por causa de seu amor pela indígena. O português precisa lutar e fugir para poder se relacionar com Iracema e, ao final do filme, sofre com a morte repentina da Tabajara, que é punida por se entregar a esse sentimento.

Iracema, por sua vez, trai toda a sua sociedade ao oferecer, em um momento não

apropriado, o licor de Jurema aos homens Tabajara. O líquido causava delírios e, por isso, eles não perceberam o seu plano, que era fugir da aldeia com Martim. Ao escapar, Iracema se torna a responsável pela desgraça de seu povo: os homens, ao perceberem a ausência da indígena, vão procurá-la, mas se deparam com uma etnia rival pelo caminho. As duas sociedades guerreiam, os Tabajara perdem e muitos de seus homens morrem.

No filme *Como Era Gostoso o Meu Francês*, Jean também sofre as consequências por ter se envolvido com Seboipepe. Foi ela a responsável pela morte do europeu, pois não permitiu que ele fugisse quando teve chance. No início do filme, Jean se envolve com Seboipepe e, ao passar dos meses, ele começa a nutrir sentimentos pela jovem e propõe que os dois fujam juntos. Mas, Seboipepe recusa a empreitada.

Tempos depois, após manterem relações sexuais, Jean tenta fugir sozinho, algo que facilmente conseguiria, pois, o casal estava em um local isolado da aldeia. Mas, no momento em que o francês caminha em direção ao barco que lhe dará a tão sonhada liberdade, ele é flechado por Seboipepe que, após cometer o ato, ri do jovem europeu. Machucado, ele é levado de volta para a aldeia, onde será morto e, em seguida, comido pelos Tupinambá.

Bem diferente de Iracema, que se revela uma pessoa disposta a fazer tudo para viver o seu grande amor, Seboipepe é construída como uma mulher que valoriza a cultura de seu povo. Para ela, a sociedade Tupinambá está acima de qualquer relação amorosa com o jovem francês.

Na última cena do filme, ela aparece degustando um pedaço do corpo de Jean, que foi cozinhado e servido entre os indígenas. O prazer com que morde a carne do francês demonstra que Seboipepe é uma mulher indígena perigosa e sem sentimentos, que se envolveu com Jean apenas para manter relações sexuais e, em seguida, foi a responsável por sua morte.

Figura 1



Frame Seboipepe flecha Jean.

Figura 2



Frame Seboipepe come a carne de Jean.

Figura 3



Frame Seboipepe após comer a carne de Jean.

Fonte das figuras: www.youtube.com.br.

O enunciado da mulher indígena e suas particularidades como uma pessoa perigosa se materializa também em outros produtos audiovisuais, como telenovelas e minisséries. Na telenovela *Araguaia* (Ano: 2010. Direção: Walther Negrão. Emissora: Rede Globo), a atriz Cléo Pires viveu a personagem indígena Estela, a vilã da trama, responsável por envenenar e matar os homens de uma família bondosa e cristã. O envolvimento amoroso de um dos homens dessa família, o protagonista Solano (Murilo Rosa), com a indígena, acarretava muitos perigos para o jovem, entre eles, a sua própria morte.

Já o episódio *A Selvagem de Santarém* (2012), presente na minissérie *As Brasileiras* (Direção: Cris D'Amato e Tizuka Yamasaki. Ano: 2012. Emissora: Rede Globo) trouxe a personagem Araí (Suyane Moreira), indígena que seduz Diogo (Danton Mello) com o objetivo de fugir de sua aldeia, pois não queria mais viver em uma sociedade de mulheres canibais. O rapaz, fascinado com a beleza da moça, vive grandes perigos na tentativa de ajudar em sua fuga. Ele, inclusive, corre o risco de ser comida pelas "Amazonas Antropófagas", nome dado por Diogo para a sociedade da qual Araí pertence.

A partir dos filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e, também, das teledramatúrgias *Araguaia* e *A Selvagem de Santarém* observamos a materialização de uma formação discursiva sobre as mulheres indígenas brasileiras: o perigo que essas mulheres representam aos homens brancos ocidentais.

Em suas escrituras, datadas do século XVI, Jean de Léry já advertia os europeus sobre a natureza vil dessas nativas e as comparava com as bruxas francesas, pois ambas "eram guiadas pelo mesmo espírito de Satã" (LÉRY apud. LETRINGANT, 1997, p.107).

Nem a distância dos lugares nem a 'longa passagem do mar' constituem obstáculos para esse 'pai da mentira', livre para voar sobre os abismos e 'para obrar sobre esses e aqueles que lhes são abandonados pelo justo julgamento de Deus' (LÉRY apud. LETRINGANT, 1997, p.107).

É possível observarmos a materialização de outro enunciado nos filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel*: a erotização da mulher indígena. Cenas em que as protagonistas aparecem nadando nuas em rios, com o objetivo de conquistar os europeus e instigá-los ao ato sexual são recorrentes nessas duas obras cinematográficas.

Em *Como Era Gostoso o Meu Francês*, há uma cena em que Seboipepe pula no rio e convida Jean para se banhar sem roupa com ela. Já *Iracema*, também entra nua em um rio e começa a acariciar o seu próprio corpo, sabendo que é observada por Martim. O português, ao contemplar a indígena, fica bastante agitado e tem que se controlar para não iniciar, naquele

momento, uma relação sexual com a mulher Tabajara.

O enquadramento nos seios da personagem e, em seguida, no resto de seu corpo faz com que a cena seja bastante erótica, semelhante aos filmes do gênero “porno-chanchada” brasileiros³. Não podemos esquecer que Iracema é vivida por Helena Ramos, uma das atrizes mais famosas da porno-chanchada e considerada um símbolo sexual da época.

O discurso sobre a erotização do corpo da mulher indígena está presente em outras produções audiovisuais, lançadas em épocas distintas. Assim como Iracema e Seboipepe, Araújo, de *A Selvagem de Santarém* emerge nua de um rio com o objetivo de conquistar Diogo. Já em *Caramuru, a invenção do Brasil*, lançado em 2001, as indígenas Paraguaçu (Camila Pitanga) e Moema (Deborah Secco), ao avistarem o português Diogo Álvares Corrêa (Selton Mello), tentam rapidamente seduzir o rapaz e o incitam a manter relações sexuais com elas. Paraguaçu guarda algumas semelhanças com Seboipepe, pois não assume uma posição pacífica em relação aos desejos do homem branco e também consegue se colocar como uma sujeita que deseja e impõe suas vontades.

Figura 4



Frame Seboipepe se banha no rio

³ A porno-chanchada é um gênero cinematográfico que surgiu na época da ditadura militar. Tem como característica a produção de filmes de baixo orçamento e forte apelação pornográfica e humorística (GOMES, 2012).

Figura 5



Frame Iracema se banha no rio

Figura 6



Frame Araí se banha no rio

Figura 7



Frame Moema tenta manter relações sexuais com Diogo

Fonte das figuras: www.youtube.com.br.

A partir do método da intericonicidade, proposto por Jean Jaques-Courtine (2013), compreendemos que essas imagens só puderam ser produzidas por que estão inseridas em redes de memórias visuais que permitem o seu aparecimento. Para Courtine (2013, p.43) “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe ‘sempre já’ da imagem”.

A categoria analítica da intericonicidade dialoga com o método arqueológico, ao propor dar uma densidade histórica às imagens que circulam em uma determinada sociedade. Compreendemos que a memória imagética dos corpos das mulheres indígenas se instituiu no ocidente a partir do século XVI. A descrição da nudez das nativas e a ausência de vergonha em cobrir seus corpos contribuiu para um discurso de sexualização das indígenas. Como explica Neves (2009, p.55):

Quando os primeiros europeus viram as primeiras índias nuas, algo de novo aconteceu na história. A relação inaugural entre estas duas culturas passou a se inscrever no corpo destes homens e destas mulheres a partir do acaso que passou a lhes envolver em um novo jogo de poder. Trata-se, sem dúvida de um começo, que tanto europeus como índios vão discursivizar. Se a nudez das índias surpreendeu o olhar europeu como atestam as cartas, certamente que este homem europeu vestido também despertou o desejo das índias. A posição da mulher na história ocidental sempre é relegada a uma passividade quase inumana.

Além disso, Lugones (2014) explica que o colonizador europeu classificava as

mulheres indígenas e as africanas escravizadas como “promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas” (LUGONES, 2014, p.937), em contraste com a mulher burguesa europeia que era passiva e detentora de uma pureza sexual (LUGONES, 2014). De acordo com a autora, a missão civilizatória, incluindo o cristianismo, marcou a sexualidade das mulheres indígenas como maligna, uma vez que essas mulheres “eram figuradas em relação a Satanás, às vezes possuídas por Satanás” (LUGONES, 2014, p.938).

As cenas em que as personagens Iracema, Seboipepe, Araí, Paraguaçu e Moema aparecem nuas, nadando em rios, e instigando os bondosos homens brancos ao ato sexual só foram possíveis de serem produzidas porque pertencem a uma rede de memórias visuais da sociedade ocidental que discursiviza o corpo da mulher indígena como erótico, promíscuo e sexual. Essas cenas estão em intericonicidade (COURTINE, 2013).

A intericonicidade supõe, portanto, dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita **em uma série de imagens**, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulação, em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário (COURTINE, 2011, p.160. Grifos nossos).

A própria atriz Ana Maria Magalhães afirmou em entrevista concedida em 2013, ao programa Itaú Cultural⁴, que buscou reproduzir uma certa “sensualidade indígena” no momento de interpretar a personagem Seboipepe.

O tupi-guarani do diálogo que o Humberto Mauro escreveu para o francês, eu não sabia a pronúncia correta [...] eu procurei imprimir aquela quase canção, não é cantado, mas ele tem um ritmo, é como o ritmo do andar dos índios, é como o ritmo de falar [...] existe uma certa ondulação, uma certa sensualidade (MAGALHÃES, 2013).

Outra formação discursiva presente em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e recorrente em outras materialidades audiovisuais é o que chamamos de embranquecimento indígena (CARVALHO, 2015). A atriz Helena Ramos tem a pele branca e, para viver a

⁴ Entrevista disponível no Youtube, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=9Alx7PZ_pl0>. Acesso em 31. ago. de 2019.

protagonista do filme de Coimbra, teve o corpo bronzeado para parecer uma indígena.

O romance *Iracema*, de José de Alencar, foi adaptado outras três vezes para o cinema e, em todas elas, as personagens foram interpretadas por atrizes brancas. A artista Iracema de Alencar protagonizou a primeira versão do filme (ano: 1919. Direção: Vittorio Capellaro), já Dora Fleury, a segunda (ano: 1931. Direção: Jorge Konchin).

A imagem de Iracema de Konchin possui feições europeias, pele clara, maquiagem, colares de caracterização indígena e vestuário carregado de pano e plumas. A ideia de Konchin seria, portanto, retratar a narrativa, mas afastar características físicas que aproximassem a atriz de uma indígena Tabajara, em suas feições antropológicas (GOTTWALD, 2015, p.5).

A protagonista indígena da terceira versão de *Iracema* (ano: 1949. Direção: Vittorio Cardinale e Gino Talamo) foi vivida por Ilka Soares, atriz branca e de olhos verdes e que “não possuía características que a assemelhassem a uma Tabajara, o que leva a pensar na ausência de interesse em se buscar mulheres indígenas para contracenar no cinema” (GOTTWALD, 2015, p.6).



Figura 7: Iracema de Alencar. Fonte: www.elencobrasileiro.blogspot.com



Figura 8: Dora Fleury. Fonte: oohodahistoria.ufba.br



Figura 9: Ilka Soares. Fonte: www.memoriacinematograficas.com.br



Figura 10: Helena Ramos. Fonte: www.youtube.com.br

A prática de contratar mulheres brancas para interpretar personagens indígenas pode ser observada também no filme *Caramuru, a invenção do Brasil*. Nesta obra, a atriz Deborah Secco, que é branca, “foi maquiada para sua pele ficar morena e tentar convencer no papel da indígena Tupinambá, Moema, que vivia no Brasil em 1500” (CARVALHO, 2015, p.79).

Escolher atrizes brancas para representar personagens indígenas é comum também em telenovelas e minisséries brasileiras. Priscila Fantin, de pele clara e olhos verdes, deu vida à indígena Serena, na telenovela *Alma Gêmea* (ano: 2005. Autor: Walcyr Carrasco. Emissora: Rede Globo). Já Leticia Sabatella teve que ficar bronzeada para viver a personagem indígena Ana, da telenovela *Desejo Proibido* (ano: 2007. Autor: Walther Negrão. Emissora: Rede Globo).

Esta recorrência do cinema e, também, de outros produtos audiovisuais que preferem escalar atores brancos para representar outras etnias, entre elas, personagens indígenas, está relacionada ao ideal de embraquecimento físico, bastante presente no processo de formação da identidade nacional do Brasil (ARAÚJO, 2000). Como explica Araújo (2000, p.95): “No Brasil, representar outras raças, tais como negros e índios, sempre foi uma prerrogativa unilateral dos atores euro-brasileiros, e não dos atores afro-brasileiros”.

Ao longo da história, a mulher indígena brasileira sempre esteve em uma posição de subalternidade nos diferentes âmbitos sociais. Se esse cenário vem mudando em alguns contextos, principalmente, na política, esfera em que assistimos o despontar de grandes lideranças mulheres indígenas, como Joênia Wapichana e Sônia Guajajara, o mesmo não acontece nas produções midiáticas. Atrizes indígenas dificilmente são contratadas para

protagonizarem seus próprios povos no cinema e ainda não há um movimento consistente no Brasil para que essa situação se reverta.

Conclusão

A partir do método arqueológico desenvolvido por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber* (2008), foi possível observarmos as regularidades e dispersões nos enunciados que aparecem no cinema sobre as mulheres indígenas brasileiras. Nossas materialidades de análise foram os filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, porém não nos ativemos apenas a eles, pois como explica Gaspar (2007, p.64):

A série enunciativa pode ser constituída por materialidades diferentes, sujeitos distintos e “contextos” (campos associados) que se assemelham ou se diferenciam entre si. O que os une é a possibilidade de se identificar o mesmo enunciado, pois este se repete.

Nas duas materialidades fílmicas analisadas, o perigo, a erotização e a sensualidade das indígenas brasileiras são enunciados recorrentes. Essas formações discursivas pertencem a redes de memórias historicamente construídas sobre como são e como agem as mulheres indígenas. Redes de memórias que têm suas bases alicerçadas no período colonial, momento em que os europeus discursivizaram as identidades dessas nativas.

A partir da análise das condições de possibilidades históricas dos discursos, compreendemos que o período da Ditadura Militar foi bastante propício para que *Como era Gostoso o Meu Francês* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* irrompessem nas telas do cinema. O longa-metragem de Coimbra escalou uma atriz branca e com traços europeus para protagonizar a personagem Iracema. Essa prática recorrente revela que o ideal de beleza ditado pelo colonizador ainda predomina nas materialidades audiovisuais.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CARVALHO, Vívian de Nazareth Santos. **O indígena na telenovela brasileira: discursos e acontecimentos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Federal do Pará, 2015.

- CORRÊA, Maurício Neves. **Heterotopias no País do Milagre: os corpos indígenas e as histórias filmadas**. 2018. 169 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2018.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o Corpo: Pensar com Foucault*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.
- GASPAR, Nádea. Análise do discurso: a leitura no foco do audiovisual. *Revista Polifonia*, v. 13, n. 13, p. 59-76, 2007.
- GOMES, Romulo Gabriel de Barros. Pornochanchadas: discursos misóginos na ditadura civil-militar brasileira. In: **Anais Eletrônicos do VI Colóquio de História "Fases da Cultura na História: 100 anos de Luiz Gonzaga"**. Flavio José Gomes Cabral (Org.). Recife, 12 a 14 de novembro de 2012. p. 173-178. Disponível em: <<http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/6Col-p.173-178.pdf>>. Acesso em 31. ago. 2019.
- GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIN, M. R.; BARONAS, Roberto (Orgs.). *Análise do discurso: as materialidades dos sentidos*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 47-58.
- JÚNIOR, Luis Alberto Gottwald. Pornochanchada ou filme histórico? Uma análise do erotismo em Iracema: a virgem dos lábios de mel – 1979. *MÉTIS: história & cultura*, v. 13, n. 26, p. 151-168, jul./dez. 2014.
- _____. O romantismo alencariano na narrativa cinematográfica: uma análise de Iracema, a virgem dos lábios de mel, em Jaime Konchin, Vittorio Cardinali e Carlos Coimbra. *O Olho da História*, n. 21, p. 1-13, jul./2015.
- LESTRIGANT, Frank. *O Canibal: Grandeza e Decadência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.22, n.3, p.935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- MAGALHÃES, Ana Maria. **Ocupação Nelson Pereira dos Santos**. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9Alx7PZ_plQ>. Acesso em 31. ago. 2019.
- NEVES, Ivânia dos Santos. **A invenção do índio e as narrativas orais Tupi**. 2009. 209 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- SILVA, Juliano Gonçalves da. Entre o Bom e o Mau Selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. *Revista Espaço Ameríndio*, v. 1, n. 1, p. 195-210, jul./dez. 2007.
- TERRA. **Carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/carta_caminha.htm>. Acesso em 29 de nov. de 2018.

Recebido em 13/10/2019
e aprovado em 02/12/2019.



O papel da mulher x a mulher no papel: o conto “O papel de parede amarelo”, de Charlotte Perkins Gilman nos labirintos da escrita feminina

The role of women vs. The women in the paper: Charlotte Perkins Gilman's Tale “The Yellow Wallpaper” in the labyrinths of female writing

Hortência de Melo Gianvechio¹
<https://orcid.org/0000-0002-1120-0097>

Luciana Borges²
<https://orcid.org/0000-0003-0018-2425>

Silvana Augusta Barbosa Carrijo³
<https://orcid.org/0000-0002-2010-1453>

¹ Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Goiás (UFG/Regional Catalão). E-mail: hortsmelo@gmail.com

² Docente na Universidade Federal de Goiás (UFG/Regional Catalão). E-mail: borgeslucianab@gmail.com

³ Docente na Universidade Federal de Goiás (UFG/Regional Catalão) E-mail: silvana.carrijo@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o conto "O papel de parede amarelo", de Charlotte Perkins Gilman, buscando traçar uma leitura que demonstre como o conto pode ser lido como forma de denúncia da condição da mulher-escritora do século XIX. Apoiando-se em teóricas como Norma Telles (2004), Emilia Viotti da Costa (2000) e Marina Colasanti (1991) e lançando um olhar para além dos elementos de terror e fantasmagoria, que neste artigo ocupam papel secundário, percebe-se que a atmosfera densa e sombria do conto se revela muito mais na concretude do dia a dia da narradora do que nos elementos misteriosos e sombrios que a personagem utiliza para descrever a casa e os objetos que a compõem. Transitando entre elementos autobiográficos e de terror psicológico, o conto retrata a patologização dos desejos e reivindicações das mulheres, por meio da figura de John, médico e marido da protagonista, que representa a instância médica à qual as mulheres estavam submetidas, uma instância opressora e cúmplice do pacto perverso de adoecer mulheres e confiná-las em clínicas psiquiátricas – tudo em prol da manutenção da ordem social.

Palavras-chave: Escrita feminina; Repressão; O papel de parede amarelo; Charlotte Perkins Gilman.

Abstract: This article aims to analyze the tale "The Yellow Wallpaper", by Charlotte Perkins Gilman, seeking a reading that shows how the tale can be read as a way to denounce the condition of woman writer of the nineteenth century. Relying on theorists such as Norma Telles (2004), Emilia Viotti da Costa (2000) and Marina Colasanti (1991) and taking a look beyond the elements of terror and fantasy, which in this article occupy a secondary role, we see that the dense and dark atmosphere of the tale is revealed much more on the concretely day-to-day narrative than on dark and mysterious elements the character uses to describe the house and its objects. Moving between autobiographical and psychological terror elements, the tale denounces the pathologization of women's desires and claims, through the figure of John, the protagonist's doctor and husband, who represents a medical instance in which women have been submitted, an oppressive instance and accomplice of the perverse pact of sicken women and confine them in psychiatric clinics - all for the sake of maintaining social order.

Keywords: Feminine writing; Repression; The yellow wallpaper; Charlotte Perkins Gilman.

Prólogo:

Ao iniciar estas linhas, "manchando" a página em branco na tela do computador, imprimindo, letra por letra, uma escrita minha sobre escritas outras, penso o quanto este ato é revolucionário. Em cada palavra que digito, na minha mão que pousa sobre o teclado, estão as palavras e mãos de todas as mulheres que vieram antes de mim e que foram impedidas de escrever. Escrever sobre a escrita e resgatar as obras das poucas mulheres que conseguiram romper as barreiras sociais com luta e tinta é para mim uma forma de reconhecer e agradecer a cada mulher que lutou duramente para que hoje eu pudesse escrever estas e tantas outras linhas que pretendo. Dedico toda e cada escrita minha a todas as mulheres que permitiram que eu possa escrever e ser lida, e a todas aquelas que não conseguiram escrever ou tiveram suas obras censuradas, negadas ou apagadas da história. Papel não é para ser cumprido, é para ser escrito. Escrevamos.

Escrever: um ato revolucionário

O mar entrava pelos olhos de Aurora, derrubava tudo que era conhecido e próximo, inundava a alma dela com a vontade de fazer como o pai ou como os irmãos: ler, escrever! Escrever era mais importante ainda, porque deixava traço, enchia o dedo de cor. Depois que Péricles virou o tinteiro e Aurora mergulhou o dedo na tinta, o corpo dela não se esqueceu mais disso: o dedo da gente pode escolher um caminho, ir andando por ele e deixar registrada a marca dessa passagem (Nilma Lacerda, 2005)

Para iniciar este trabalho acerca do conto *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, o qual nos propomos a analisar sob o viés dos estudos feministas, faz-se necessário que, como poderia se dizer, "começemos pelo começo". E o começo aqui diz respeito à escrita das mulheres ao longo do tempo, talvez mais precisamente nos oitocentos, época em que se situa a escritora do conto. Esta contextualização sobre o "fazer-se escritora" é facilitadora do processo de análise do conto, que talvez já se inicie nas linhas que precedem a análise propriamente dita. Esperamos que, ao final, seja perceptível o porquê.

Sabemos que a luta feminista, ao longo dos anos – que já se fazem séculos –, vem buscando a igualdade de direitos entre homens e mulheres, uma vez que vivemos em uma sociedade patriarcal e masculinamente orientada, na qual o machismo fere as mulheres de múltiplas formas. Com o feminismo, direitos têm sido conquistados e as diferenças entre os gêneros têm diminuído, aos poucos, a passos lentos, uma vez que estas mudanças abalam estruturas políticas, econômicas e sociais profundamente enraizadas na nossa cultura. Algumas destas conquistas podem passar despercebidas por se fazerem – aparentemente – naturais nos dias de hoje, como ter acesso à educação e, com isso, à escrita. Se hoje, três autoras mulheres, escrevemos este trabalho com tranquilidade e sem nenhuma restrição, sabemos que no passado o cenário para qualquer tipo de escrita vinda de mulheres não era nem de perto semelhante ao atual. Principalmente para aquelas que queriam fazer da escrita profissão, ou seja, tornarem-se escritoras, serem publicadas e reconhecidas. Fazer-se escritora, nos oitocentos, era uma longa e árdua empreitada. Como afirma Norma Telles em seu ensaio "Escritoras, escritas, escrituras":

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado

aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era autora. (TELLES, 2004, p. 341).

Esse retrato, ao qual se refere Telles, construía a imagem da mulher como um ser inferior intelectualmente, incapaz, física e mentalmente, de envolver-se na política, nas revoltas e nas guerras, na produção do conhecimento e na arte. Mulheres que deveriam sempre permanecer "em seu lugar", lugar este que excluía a esfera pública, cultural e política e que tentava representá-las como "bonecas ou personagens literárias (...) ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho ou devaneio" (TELLES, 2004, p. 341).

E as que conseguiam, muitas vezes o faziam revestidas por um sentimento de pejo, pudor e (auto)censura. Marina Colasanti cita o curioso fato de Janet Austin [sic] manter sempre ao seu lado, quando escrevia, um bastidor com um bordado, a fim de jogar o pano por cima de seus escritos, encobrindo-os caso alguém adentrasse em seu quarto:

A história da literatura conheceu, no século XIX, um surto maravilhoso das autoras, sobretudo das autoras inglesas, de língua inglesa. Foi um fenômeno inteiramente à parte; elas desabrocharam como Janet Austin [sic], que é a grande matrona, a grande figura do movimento, mas que, ainda assim, bastante bem comportada. A Janet Austin [sic] tinha noção dos preconceitos, do quanto era ousado o fato dela querer ser escritora, a tal ponto que, quando ela escrevia, mantinha ao lado do texto um bordado, um bastidor como um bordado. Se alguém entrasse no quarto, ela jogava aquele pano em cima do texto para encobri-lo. Quer dizer, ela fazia um encobrimento duplo, ela se escondia atrás do bordado e escondia seu texto atrás do bordado e de certa maneira pedia desculpas pelo texto com o bordado, ou seja, ao criar heroínas que talvez não fossem exatamente bordadeiras. Ela tranquilizava a sociedade, dizendo que ela fazia aquilo, porém bordava, não era tão assustador (COLASANTI, 1991, p. 181).

Fica claro que, se era difícil apenas ser mulher no século XIX, ser escritora e manter-se no cenário literário da época, inserindo-se no concreto monopolizador e (quase) impenetrável da produção literária masculina, era algo somente possível àquelas que dispunham de várias condições que lhes permitiam consagrarem-se como escritoras. Dentre essas condições podemos citar a qualidade literária, a condição econômica e social favorável, e, acima de tudo, a educação.

Esses fatores "facilitadores" da escrita feminina se aplicavam à maioria das mulheres escritoras do século XIX, que tinham um padrão de vida muito semelhante, com raras exceções. Como explicitado por Emilia Viotti da Costa (2000), em seu livro *The Brazilian Empire*, a diferença de estilo de vida e oportunidade das mulheres brasileiras do século XIX, por exemplo, de acordo com a classe social em que se encontravam, era gritante. A educação se mostrava

como fator chave para que as mulheres conseguissem desfrutar de certa "liberdade", e essa educação, como pontua Costa, era de imensa dificuldade de ser conquistada, pois até mesmo nas escolas para mulheres estas se viam incumbidas da atribuição de papéis domésticos. Portanto, só gozavam dessa suposta liberdade aquelas que, nascidas em famílias de intelectuais, doutores, políticos, artistas, etc, tinham ainda acesso à educação, o que padronizava o estilo de vida das mulheres escritoras do século XIX.

Com um olhar anacrônico, pode nos parecer insuficiente que a constatação da importância da educação feminina tenha sido a grande descoberta e conquista das mulheres do século XIX, mas como reflete Costa:

A crescente consciência das condições opressivas em que as mulheres viviam e os efeitos negativos que sua educação tinha na família e na sociedade, bem como o reconhecimento da importância da educação das mulheres e seu acesso a algumas profissões (...) foram as únicas conquistas concretas das feministas do século XIX (COSTA, 2000, p. 264).⁴

Portanto, torna-se evidente que a luta por igualdade de direitos no Brasil sempre caminhou a passos lentos, e que, ainda de acordo com Costa, todo o esforço e conquista das mulheres do século XIX foram suficientes apenas para iniciar a luta contra a opressão e o patriarcalismo vigentes na época, mas insuficiente para extingui-lo.

Apesar de reconhecerem a instrução como fator indispensável para a emancipação feminina, as escritoras daquela época jamais poderiam lançar-se à escrita de temas relacionados à independência das mulheres de forma explícita e livre. O ensino de mulheres e a independência feminina não era algo vantajoso e almejado (e muito menos permitido) pela sociedade da época, sendo melhor, na visão da sociedade burguesa oitocentista, que a elas fossem destinados os serviços da casa e da criação dos filhos.

Na impossibilidade de uma escrita livre de censuras e represálias, uma vez que escrever, por si só, já configurava uma transposição de limites, as mulheres, ao escreverem sobre a educação feminina, revelavam ambiguidades (COSTA, 2000). Tais ambiguidades não se restringiam apenas ao tema educacional, mas podiam ser percebidas na maioria dos textos cuja

⁴ COSTA, Emilia Viotti da. *The Brazilian Empire: myths and histories*, p. 264. No original: "A growing awareness of the oppressive conditions in which women lived and the negative effects that their upbringing had on the family and society, as well as the recognition of the importance of women's education and their access to some professions (...) were the only concrete achievements of the protofeminists of the nineteenth century".

temática se apresentasse transgressora, e essas ambiguidades e aparentes incoerências que notamos na escritura feminina da época revelam a necessidade de uma escrita que, por partir de uma mulher, precisa ser justificada e pensada estrategicamente para transmitir o que se quer sem que, com isso, haja choque de interesses (ou seja, o interesse das mulheres escritoras e o interesse do patriarcado se diferiam por completo, e por isso mesmo as escritoras da época contavam com algumas formas estratégicas de escrita). Como afirma Flávio Kothe:

Quem não articula um texto tolerável ao poder, e de acordo com o pensamento dominante, dificilmente o vê publicado e transformado em discurso con(sagrado). Um autor não tem espaço na imprensa na proporção do seu talento ou do que ele tem a dizer, mas de acordo com as conveniências (KOTHE, 2000, p. 511).

Sendo assim, podemos pensar que, se hoje nos deparamos com diversos trabalhos que visam resgatar os textos escritos por diversas escritoras desta época é porque estas souberam trabalhar seu discurso tática e estrategicamente, garantindo, na sua época, acesso a um número considerável de leitores e atenção da imprensa, e possibilitando, no presente, o resgate, estudo e revisão de suas obras literárias.

Partindo dessa reflexão sobre os escritos de mulheres, vale considerarmos aqui o que Ana Paula Vosne Martins sabiamente observa em seu estudo:

Neste sentido, podemos pensar o paternalismo não só como um poder que se exerce de cima pra baixo e que transforma os sujeitos em receptáculos passivos da benevolência, mas também numa linguagem que pode ser usada pelos subalternos nas estratégias que inventam para se comunicar com os poderosos e obter o que almejam (MARTINS, 2010, p. 185.)

Portanto, contrariar a ordem vigente, transgredir de maneira inconsequente e desmedida, militar fervorosamente a favor das mulheres e escrever livremente sobre os temas desejados seria como condenarem-se ao não reconhecimento e, conseqüentemente, ao silenciamento total de suas obras, não conseguindo consagrarem-se como escritoras.

A mulher por trás do papel

O conto O papel de parede amarelo transita entre elementos autobiográficos e de terror psicológico para relatar, através da história de sua protagonista, a preocupante realidade das

mulheres, inclusive a da própria escritora, que eram consideradas histéricas por seus maridos e pela sociedade como forma de controle e vigília para impedir que elas pudessem viver de forma livre, com direito de exercerem uma profissão, participarem da vida pública, romperem o confinamento do lar e a obrigatoriedade exclusiva da criação dos filhos.

Para manter a mulher no lugar que lhe foi destinado pelo patriarcado, qualquer atitude ou até mesmo pensamento anunciado que pudesse indicar uma ameaça ao controle público era tido como um fator "doentio", que merecia ser investigado por especialistas da área médica, como psiquiatras, que não passavam de cúmplices desse pacto perverso de "adoecer" mulheres para confiná-las em clínicas psiquiátricas – tudo em prol da manutenção social. Telles pontua que:

Nas últimas décadas do século XIX, surge um novo tipo de personagem, a histérica. Os romances fazem estudos de temperamento que mais parecem relatos de enfermidades ou diagnósticos. Descrevem 'casos de alcova', temperamentos patológicos. O médico aparece com a palavra na literatura; as personagens passam a evidenciar uma obsessiva medicalização da linguagem. Quanto mais a personagem do médico discursa, dá aulas, mais aumenta sua credibilidade e sedução. Em geral, as personagens histéricas são enfermas, órfãs de mãe, e é sugerido que a causa da enfermidade é a quebra do quadro familiar. A cura está no casamento, na procriação, na aceitação das normas institucionalizadas. [...] O médico, através de suas citações científicas, é quem descobre o "temperamento doentio", duplamente faltoso, um espaço a ser preenchido por seus discursos infundáveis. As histéricas quase não falam, os médicos falam por elas e só lhes resta reproduzirem os sintomas. Resultado: desmaios, enxaquecas e gritos. A mulher letárgica é socorrida pelo médico, e, mesmo que ela morra, o doutor permanece cercado de uma aura de sabedoria. A despeito de muitas vezes contrárias, o mito da fragilidade feminina, da incapacidade física ou mental da mulher, floresceu ainda neste final de século. (TELLES, 2004, p. 359/360)

Fica claro que não só no Brasil as mulheres, fictícias ou não, sofriam da cruel patologização de seus atos, desejos, aspirações, insatisfações, etc. Gilman, na mesma época, nos Estados Unidos, relatava essa repressão desumana através de sua protagonista no conto em questão. A diferença aqui é que temos uma mulher com a pena na mão tecendo o que pode ser lido como uma denúncia da precariedade de condições da mulher-escritora da época, feita através da personagem narradora do conto. Portanto, a crítica que pode ser lida na narrativa é impactante e revolucionária, principalmente para a época em que foi publicado, no ano de 1892. E para que conseguisse que seu conto, que revela esta realidade triste e vil, fosse publicado, era preciso que a autora utilizasse algumas estratégias de escrita, vestindo-o com uma roupagem aceitável para a época.

A mulher esteve, durante séculos, sujeita à autoria masculina, sendo sempre objeto, musa inspiradora e criatura, mas quase nunca produtora de literatura. Como ressalta Telles:

Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina. Virgínia Woolf (...) comenta que durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem isso, afirma, as glórias de todas as guerras seriam desconhecidas e os super-homens não teriam existido. A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras (TELLES, 2004, p. 341).

Ou seja, escrito de forma metafórica, Gilman nos presentearia com um conto duplamente perturbador: seja na leitura literal de seus elementos, seja na leitura figurada que pode ser feita para além do... papel. E é nesta leitura para além dos elementos de terror que focaremos esta análise, concentrando-nos nas possibilidades de leitura do conto como crítica e denúncia da realidade a qual estavam submetidas as mulheres.

O conto é narrado em primeira pessoa por uma mulher que relata sua estadia com o marido em uma mansão que ele aluga para passarem o verão. Já nas primeiras linhas, a narradora começa a descrever a casa de acordo com suas impressões, que trazem aspectos sombrios, estranhos e misteriosos acerca do local. Seu marido, médico, é descrito como "excessivamente prático", e completamente cético, descrente de quaisquer coisas "que não sejam sentidas, vistas e reduzidas a números" (GILMAN, 1892, p.103), e trata suas questões pessoais, opiniões e necessidades com "desprezo", devido a sua impaciência para assuntos abstratos. Observemos a passagem a seguir:

John é médico, e talvez (eu não diria tal coisa a um ser vivente, é claro, mas isto aqui é folha de papel morta e um grande alívio para a minha mente) seja este o motivo pelo qual não melhoro mais depressa. Sabe, ele não acredita que eu esteja doente! E o que se pode fazer? Se um médico renomado, o próprio marido de alguém, afirma aos amigos e parentes que não há problema com essa pessoa a não ser uma depressão passageira, uma leve tendência ao histerismo, o que se há de fazer? Meu irmão também é médico, igualmente renomado, e afirma o mesmo. Então tomo fósforos ou fosfatos, sei lá, e tônicos, faço passeios, tomo ar puro, me exercito, e sou terminantemente proibida de "trabalhar" até me recuperar. Pessoalmente, discordo dessas ideias. Pessoalmente, acredito que o trabalho adequado, com estímulo e variedade, me faria bem. Mas o que se há de fazer? (GILMAN, 1892, p. 103/104)

Interessante notar as inversões e estratégias utilizadas pela escritora já no início do conto, como a forma que descreve e pondera as situações e pessoas, que vai nos fornecendo as pistas necessárias para desconfiarmos do marido e de todas as personagens que a rodeiam, entendendo que a narradora, apesar de dizer o contrário - é vítima do machismo latente do marido, que a manipula, ou pensa que o faz, a fim de controlar sua vida. Ao contrário do que sugeriria uma primeira leitura, é com muita consciência e lucidez que a narradora vai nos descrevendo (escondida, uma vez que proibida de escrever - por prescrição do marido) coisas externas e internas, tecendo críticas ao marido e ao matrimônio – encobertas por uma suposta inocência e ingenuidade diante das situações-, até que finalmente chega ao quarto e ao papel de parede deste, que será o objeto de obsessão da narradora.

Vale ressaltar o quanto a escritora é sagaz e o quanto o conto é carregado, desde a primeira página, de críticas sociais ferrenhas, como a falta de incentivo para escrever, situação pela qual passa a personagem, a autora do conto e muitas outras mulheres da época:

Por algum tempo escrevi, apesar do que diziam; mas me cansa muito ser dissimulada ou então lidar com a oposição cerrada. Às vezes imagino que, no meu estado, se houvesse menos oposição e mais sociabilidade, incentivo... Mas John diz que o pior que pode me acontecer é refletir sobre o meu estado, e confesso que isso sempre me causa um mal-estar. Então vou deixar esse assunto de lado e falar sobre a casa. (GILMAN, 1892, p. 104)

No trecho, podemos perceber como a narradora tece sua denúncia sobre as dificuldades enfrentadas por ela ao tentar exercer a escrita. Fica evidente como é desgastante e cansativo escrever com uma oposição constante, ainda que esta escrita seja feita de forma "dissimulada" – como estratégia-, mas ainda assim não se vê livre de julgamentos e retaliações. As críticas são costuradas de maneira cuidadosa pela autora do conto, as reflexões são lançadas entre uma linha e outra, como que despreziosamente, mas jamais passam despercebidas pelo leitor atento: pelo contrário, este sabe que é nas entrelinhas que se encontra a verdadeira subversão da autora. Como pontua Losandro Antonio Tedeschi:

Durante muito tempo, foram negadas às mulheres a autonomia e a subjetividade necessárias à criação, consequência da manipulação, do controle da palavra e da escrita. Isso assegurou a instalação do poder, da lei, do imaginário social na História (com H maiúsculo), e também trouxe como consequência a legitimação de uma minoria social, que assegurou, determinou e confinou as ferramentas do pensar, vedando às mulheres o livre exercício da autonomia do narrar e do escrever. (TEDESCHI, 2016, p.

155)

A questão da escrita é muito cara a Gilman, e sua personagem parece falar por ambas, criadora e criatura, ao relatar o quão desanimadora é a realidade em que vive, onde é proibida de escrever, pois " ele não suporta que eu escreva uma palavra sequer" (GILMAN, 1892, p. 105). Esta problemática está presente em outros momentos da narrativa, como no trecho que segue:

É tão desanimador não ter qualquer conselho e companheirismo em relação ao meu trabalho. Quando eu melhorar bem, John diz que convidaremos o primo Henry e a Julia para nos fazer uma visita demorada; mas diz também que, por enquanto, prefere pôr fogos de artifício dentro da minha fronha do que me expor a pessoas como essas, tão estimulantes. Eu queria melhorar depressa. (GILMAN, 1892, p. 107)

Mas as denúncias da escritora, através de sua personagem, não se restringem ao exercício da escrita. Gilman consegue, apesar da pequena extensão do conto, criar uma atmosfera densa não (apenas) pelos elementos de terror, mas pela quantidade de fatores sociais relacionados à condição de existência das mulheres que ela acaba por revelar. A escritora condensa em um mesmo personagem, John, várias possibilidades de crítica à sociedade machista. Além de homem, John é marido e médico, e não por acaso. Através deste personagem masculino, que exerce três diferentes papéis, são feitas críticas ao matrimônio e à instância médica.

John como marido, construído com uma personalidade típica do estereótipo de "como são os homens", já descrita anteriormente, negligencia a esposa em toda sua individualidade, personalidade e como sujeito. Dentro da instituição matrimonial, ele cumpre um papel de marido que não dá atenção para a sensibilidade humana de sua mulher, não a incentiva à produtividade – pelo contrário, faz o possível para que ela não produza- não leva em consideração suas opiniões e ponderações, age como se ela fosse incapaz, física e mentalmente, de exercer qualquer atividade que não seja superficial e banal e ignora sua capacidade intelectual, além de infantilizá-la – fato percebido até no jeito de se referir a mulher, com uso de diminutivos e formas infantis como "*patinho abençoado*" ou "*criaturinha abençoada*". Além disso, lê para a esposa dormir, como faz o adulto com a criança. Nessa perspectiva, não ao acaso a esposa é acomodada justamente num quarto outrora ocupado por crianças, seu período de convalescência podendo equivaler-se, na verdade, a um castigo e, por conseguinte, o quarto, a um quatinho de castigo.

Em relação ao desprezo constante das opiniões e necessidades da narradora, podemos perceber claramente como suas vontades são ignoradas, como quando ela decide querer ir embora, mas o marido a convence de que não é uma boa ideia:

Julguei que fosse um bom momento para conversar, então eu lhe disse que na verdade não estava melhorando e gostaria que ele me levasse embora. "Mas, querida!", disse ele. "Nosso contrato termina em três semanas, e não vejo a possibilidade de sair antes. Os concertos em casa não estão prontos e eu não posso me afastar da cidade agora. É claro que se você estivesse em perigo, eu poderia e faria isso, mas você está melhor, com certeza, querida, mesmo que você não reconheça. Sou médico, e eu sei, querida. Você está mais forte e mais corada, seu apetite melhorou, estou realmente mais tranquilo em relação ao seu estado". "Não estou pensando nem um pouco a mais", disse-lhe eu; "e meu apetite talvez melhore à noite quando você está aqui, mas piora de manhã quando você sai!" "Criaturinha abençoada!", disse ele dando-me um grande abraço. "Pode se sentir doente o quanto quiser! Mas agora vamos dormir, e deixar esse assunto para amanhã!" (GILMAN, 1892, p. 111)

Para além do papel de marido, John se utiliza do seu papel de médico para justificar suas decisões como certas e sensatas e para exercer sobre a mulher poder e vigilância, se valendo de seu saber científico como justificativa de que ninguém melhor do que ele saberia o que seria melhor para a esposa, nem ela mesma, o que fica claro neste diálogo, em que a protagonista opina sobre seu estado de saúde, mas é repreendida pelo marido:

"Melhor, fisicamente, talvez", comecei a dizer, e parei de repente, porque ele se empertigou e dirigiu-me um olhar tão austero, repreensivo, que não consegui dizer mais uma palavra. "Minha querida", disse ele, "eu lhe imploro, pelo meu bem e da criança, e pelo seu próprio bem, que você jamais permita que essa ideia se instale na sua mente! É o que há de mais perigoso, delirante, para um temperamento como o seu. É uma fantasia falsa e tola. Não confia em mim quando lhe digo isso na qualidade de médico?" (GILMAN, 1892, p. 111)

Além deste, há vários outros momentos em que a narradora não concorda com ou não quer acatar as prescrições do marido-médico mas acaba por fazê-lo, talvez pela certeza de que diante de tal circunstância, ou seja, a opinião da suposta histérica contra a opinião do seu marido e de todo poder social que ele representa, jamais seria considerada, portanto, "o que se há de fazer?". Esta pergunta repito da própria protagonista, que se questiona como lutar contra essas formas de poder diante da sociedade que a coloca como desequilibrada, depressiva e histérica. Vale ressaltar ainda, dentro do poder médico que seu cônjuge desempenha, a medicalização da protagonista, uma das formas mais violentas de controle exercidas pelo

marido:

Ele é muito cuidadoso e meigo e nunca me deixa sair sem antes me orientar. Tenho que seguir um esquema de medicação de hora em hora; ele se responsabiliza por tudo, e então me sinto ingrata por não valorizar ainda mais o seu trabalho. (GILMAN, 1892, p. 104)

O conto, escrito às sombras da época em que se insere, traz um movimento não só local, mas mundial, do controle médico - e dos homens, em geral-, exercido sobre as mulheres da época, que começaram a propagar a ideia de uma Nova Mulher, no final do século XIX, ideia amplamente difundida na Europa:

Entre 1889 e 1900, médicos, jornalistas e políticos, alarmados com a onda crescente, uniram-se para condenar essa Nova Mulher e celebrar a antiga. Na Inglaterra, os médicos sustentavam que desenvolver o cérebro, para a mulher, implicava em não nutrir o útero e, por isso, se o fizesse, ela não poderia mais servir à reprodução da espécie. Os médicos fizeram ligações entre o que achavam ser epidemias de doenças nervosas – anorexia, neurastenia, histeria – com as aspirações desmedidas das mulheres. (TELLES, 2004, p. 361)

Percebe-se, claramente, que o poder médico e a patologização cresceram juntamente com as diferentes aspirações da mulher do final do século, que se encontra cada vez mais ciente de seu lugar na sociedade, uma vez que tem uma melhor oportunidade de educação e, assim, consegue ampliar seu olhar acerca das suas condições sociais e percebê-las com maior senso crítico, o que culmina na tentativa de reformular-se enquanto mulher.

A análise crítica de sua condição é primordial para que a mulher comece a reivindicar o comando de sua própria vida. No conto, a suposta inocência que a narradora mantém ao falar do marido e suas prescrições vai se perdendo conforme ela analisa cada vez mais o papel de parede e a mulher – ou mulheres- presa(s) nele, como se, na medida em que a protagonista aprofunda sua análise, observação e olhar sobre o papel, dedicando-se intensamente a decifrá-lo, ela estivesse também em um movimento de decifrar a si mesma, de perceber como ela também está presa a um papel, e isso faz com que se inicie uma mudança de atitude e posicionamento, o que a leva a desconfiar do marido e de Jennie (personagem que cumpre funções de babá e empregada dentro do conto), a mentir sobre suas atividades e rotina, a não crer mais na boa vontade de John, entre outros.

Ao mesmo tempo em que existe um movimento de crescente insanidade na medida que o conto se encaminha para o final, há também, em paralelo, um movimento contrário, de

consciência e lucidez. Quanto mais decifra o papel, mais consciente a protagonista fica de sua situação, da manipulação do marido, de todas as coisas das quais ela está sendo privada, desde a escrita até o contato com outras pessoas, da vigília de todos que a cercam, dentre outras, e, a partir daí, resolve libertar a mulher presa no papel, conseqüentemente libertando a si mesma e a todas as mulheres que vivem presas em papéis que não são seus, mas impostos socialmente. Assim encontra, finalmente, paz através da liberdade:

É tão agradável estar neste quarto espaçoso e rastejar o quanto eu quiser! Não quero sair. Não vou sair, nem que a Jennie me peça. Porque do lado de fora é preciso rastejar no chão, e tudo é verde em vez de amarelo. (GILMAN, 1892, p. 118)

Rasgar o papel e rastejar-se pelo quarto são metáforas claras da libertação dos padrões patriarcais e da conquista de liberdade, pelo menos em relação à racionalidade imposta pelo marido, ainda que a fatura seja cara, uma vez que a personagem-narradora sucumbe à loucura. A protagonista consegue, finalmente, ser livre do papel baseado na normalidade e no equilíbrio que o marido havia traçado para ela, e se sente, enfim, liberta. Rastejando livremente pelo quarto trancado, enquanto o marido tenta desesperadamente entrar, a narradora, agora gentil e calma, indica ao marido onde está a chave para que possa entrar:

"Abra a porta, minha querida!" "Não posso", respondi. "A chave está lá embaixo perto da porta da frente, de baixo de uma folha de plátano!" Então eu disse outra vez, várias vezes, muito gentilmente e devagar, e com tanta frequência que ele teve de ir lá para ver; e conseguiu a chave, é claro, e entrou. Parou de repente à porta. "O que é isso?", gritou. "Por Deus, o que você está fazendo?" Continuei a me rastejar do mesmo modo, mas olhei para ele por cima do ombro. "Consegui sair, finalmente", eu disse, "apesar de você e da Jane. E arranquei a maior parte do papel, então você não pode me pôr de volta!" E agora, porque o homem desmaiou? Mas foi o que ele fez, e bem no meu caminho ao longo da parede, e, por conseguinte, eu tinha que rastejar por cima dele todas as vezes! (GILMAN, 1892, p. 118)

No final do conto, percebemos que a protagonista consegue livrar-se da "maior parte do papel" que a aprisionava, e este lugar de confinamento, fica claro, não mais lhe pertence, e o marido agora já não possui o controle sob a narradora. A protagonista rasteja rumo a sua liberdade, e nenhum obstáculo que se ponha no caminho impedirá seu deslocamento- seja este físico ou enquanto sujeito-mulher que se reposiciona ao rasgar os papéis escritos para ela, mas dos quais não era autora, e reescrever para si novas possibilidades. Ainda que sua sanidade esteja comprometida, agora talvez consiga reestabelecer o equilíbrio mental e emocional através

da liberdade.

Conclusão

Por muito tempo interpretado com foco em seus elementos de terror e fantasmagoria, publicado em coletâneas destes gêneros, a leitura a partir desta perspectiva não deixa de ser rica e recheada de bons aspectos para análise. Porém, muitos são os elementos que dão condições para uma leitura de caráter feminista para o conto em questão. Este estudo teve seu foco a partir desta última perspectiva, analisando os aspectos revolucionários que a protagonista tece, ao longo da narrativa, com diversas críticas sociais e demonstrações claras de insatisfação diante da realidade vivida.

A protagonista pode ser considerada um espelho da escritora, uma vez que o conto pode ser lido como autobiográfico, com muitos elementos baseados na vida de Gilman: ambas (personagem e escritora) são casadas com médicos, diagnosticadas com quadro de suposta histeria, internadas em clínica psiquiátrica (substituída no conto pela casa isolada em que a protagonista é obrigada a ficar), proibidas de escrever, dentre outros. Na vida real, após um período estando muito adoecida devido às privações a que foi submetida, Gilman consegue livrar-se do marido, abdica da criação de seu filho e alcança a liberdade tão almejada. Resguardadas as diferenças, temos um desfecho semelhante no conto, com um final libertador para a narradora, ainda que a aguda consciência de sua condição resulte no esfacelamento de sua existência como conhecida, como esposa e mãe. Basta lançar um olhar atento ao texto, repleto de metáforas e simbologias, para perceber que seu teor subversivo supera seu conteúdo sobrenatural.

A subversão reside, queremos crer, na associação entre a atividade de escrever como libertadora da condição feminina, concentrada na metáfora da mulher aprisionada no papel amarelo que, ao final, mimetiza a própria narradora. As reflexões da protagonista sobre a importância vital que o trabalho de escrita (e também de outra atividade intelectual qualquer significativa de reflexão que distanciasse da inércia e da sensação de adoecimento) representaria em sua sanidade e a percepção de quanto sofrimento psíquico resulta da falta de apoio do marido em relação ao seu desejo de escrever, reenviam aos mecanismos sociais perpetrados pela sociedade ocidental para afastar as mulheres das atividades reflexivas e associá-las à insanidade quando apresentam o desejo de questionar a realidade, seja por meio do questionamento da ordem social ou da produção artística subversiva.

No célebre texto "Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria"⁵, Sandra Gilbert e Susan Gubar apresentam uma leitura do deslocamento das mulheres escritoras em uma suposta genealogia de autores e sua consequente tentativa de superação pelos novos autores, quando revistam a noção de angústia de influência formulada por Harold Bloom. Ao considerar que as escritoras do século XIX praticamente não teriam predecessoras, justamente porque escrever frequentemente não estaria no rol das atividades previstas para as mulheres, as pesquisadoras apresentam o conceito de ansiedade de autoria, o qual seria mais adequado para as escritoras mulheres uma vez que, sobre esses escritores que as antecedem pode-se afirmar que:

não apenas esses predecessores encarnam a autoridade patriarcal (como argumentamos em nossa metáfora da paternidade literária); eles tentam cerceá-la com definições de sua pessoa e de seu potencial que, ao reduzi-la ao extremo dos estereótipos (anjo, monstro) entram drasticamente em conflito com o seu senso de si mesma – quer dizer, de sua subjetividade, sua autonomia, sua criatividade (GILBERT & GUBAR, 2017, p. 192).

No caso do conto de Charlotte Perkins, o marido encarna, por analogia, esse predecessor, que não apenas a desencoraja da atividade de escrita, como quer convencê-la, como argumentos de autoridade masculina e médica, que o trabalho ao qual ela deseja se dedicar é a fonte de sua doença. A protagonista não encontra referências ou outras mulheres com as quais possa se irmanar e nas quais possa se espelhar. Não há uma "mãe intelectual" que ela tenha que eliminar, mas somente esse esposo que encarna todo o ideal falocêntrico de uma sociedade em que as mulheres não se colocam como produtoras, mas como reprodutoras. Rasgar o papel amarelo que pulsa toda a opressão de gênero sofrida pela protagonista é também, em última instância, rasgar subversivamente essa relação de subserviência e se dirigir a uma possibilidade de existência outra, ainda que rastejando irracionalmente sobre esse mesmo marido para poder então, compor em narrativa esse devir-mulher-escritora.

⁵ O texto de Sandra Gilbert & Susan Gubar foi originalmente publicado em 1979, como um capítulo do livro *The Madwoman in the Attic: the woman writer and nineteenth-century literary imagination*, o qual constitui um texto fundador para a compreensão das questões relativas à autoria feminina no Ocidente. No presente artigo, usamos a tradução feita por Cíntia Schwantes e Eliane Campelo, constante no livro *Traduções da Cultura* (Edufal; Editora Mulheres, 2017).

Referências

COLASANTI, Marina. Literatura e libertação feminina. In: ROSING, Tania Mariza Kuchenbecker Rosing; AGUIAR, Vera Teixeira de (Orgs.). *Jornadas literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo-RS: Gráfica e Editora da Universidade de Passo Fundo: 1991, p. 180-186.

COSTA, Emilia Viotti da. Patriarchalism and the Myth of the Helpless Woman in the Nineteenth Century. In: _____. *The Brazilian Empire: myths and histories*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina, 2000. p. 247- 265.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. "Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria". In: BRANDÃO, Izabel et. al. (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 188-210.

GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: SILVA, Alexander M; COSTA, Bruno (Org). *Contos clássicos de fantasma*. São Paulo: Hedra, 2013. p. 103-118.

KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial*. Brasília: Ed. UnB, 2000.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Nem Minotauro, nem maternal: repensando o conceito de paternalismo no contexto da formulação das políticas da maternidade. In: RIAL, Carmen; PEDRO, Joana Maria; AREND, Sílvia Maria Fávero (Org.). *Diversidades: dimensões de gênero e sexualidade*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2010. p. 171-188.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. *Raído*, Dourados, MS, v.10, n.21, jan./jun. 2016.

TELLES, Norma. Escritas, escritoras, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 336- 370.

Recebido em 15/10/2019
e aprovado em 02/12/2019.



O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios

The problem of textual transmission between the two Fulgentius

Cristóvão José dos Santos Júnior¹

<http://orcid.org/0000-0002-5797-7192>

Resumo: Este trabalho busca evidenciar o problema de transmissão dos escritos fulgencianos, imprescindível para a compreensão da autoria. Nesse sentido, ressalta-se a confusão realizada no processo de atribuição de alguns títulos, atualmente creditados a Fábio Placíades Fulgêncio (Mitógrafo), a seu homônimo Fábio Cláudio Gordiano Fulgêncio (Ruspense), na medida em que a biografia daquele não apresenta vasta documentação comprobatória supérstite, tendo sido nutridas inúmeras discussões a seu respeito. Para seu conhecimento, muitos investigadores usam fontes indiretas, que englobam citações feitas por outros escritores e referências intratextuais, havendo especial destaque para o prólogo do livro I das *Mythologiae*. Dessa forma, resta evidenciado que o entendimento da autoria fulgenciana não é tarefa de ordem meramente descritiva, requerendo um olhar filológico atento.

Palavras-chave: Transmissão textual; Autoria; Latim africano; Antiguidade tardia; Literatura marginalizada.

Abstract: This work seeks to highlight the problem of transmission of fulgencian writings, essential for the understanding of authorship. In this sense, the confusion in the attribution process of some titles, currently credited to Fabius Planciades Fulgentius (Mythographer), to his namesake Fabius Claudius Gordianus Fulgentius (of Ruspe) is highlighted, since the biography of the latter does not present extensive supporting documentation and numerous discussions have been held about it. To his knowledge, many researchers use indirect sources, which include quotations made by other writers and intratextual references, with special emphasis on the prologue to the

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: cristovao_jsjb@hotmail.com

book I of *Mythologiae*. In this way, it remains evident that the understanding of the Fulgencian authorship is not a merely descriptive task, requiring an attentive philological view.

Keywords: Textual transmission; Authorship; African Latin; Late antiquity; Marginalized literature.

Situando o problema

A biografia de Fábio Placíades Fulgêncio ainda representa um enigma histórico, tendo em vista a escassez de dados para seu conhecimento. Do pouco que se sabe sobre sua vida, parte considerável está adstrita ao prólogo do Livro I de suas *Mythologiae*, tendo sido alimentadas, ao longo do tempo, inúmeras dúvidas e debates sobre sua existência.

Acrescente-se a isso uma confusão realizada por estudiosos quanto à imputação da autoria de alguns livros, na medida em que determinados títulos foram, por vezes, creditados a um homônimo, habitante da cidade de Ruspe, em decorrência de um peculiar processo de transmissão dos escritos. Assim, atentando para o fato de que o entendimento dessa paternidade artística está intimamente relacionado ao processo de transmissão textual, buscou-se, estrategicamente, discutir a autoria fulgenciana a partir do tensionamento dessa problemática.

Dessa forma, apresentam-se, inicialmente, alguns elementos ligados à fortuna dos dois Fulgêncios. Posteriormente, são oferecidas determinadas informações sobre o Bispo de Ruspe, a exemplo de dados biográficos e relativos à temática de sua escrita. Por fim, expõem-se os textos que integram o cabedal fulgenciano, realizando-se um exame sintético de referências intratextuais consideradas úteis ao conhecimento de sua biografia e presentes em suas obras (*Mythologiae*, *Sermonum*, *Virgiliana* e *De aetatibus*).

Alguns elementos da fortuna fulgenciana

A fortuna fulgenciana foi marcada pela atribuição de alguns títulos a seu homônimo Ruspense, de tal maneira que é imprescindível discutir quais seriam os elementos adotados no processo de diferenciação. Ressalte-se, portanto, que a biografia do autor Fulgêncio está diretamente atravessada pelo problema da transmissão de seu acervo, que foi objeto de diferentes considerações, tanto em sua tradição manuscrita, como na impressa.

Fruto das inúmeras divergências teóricas articuladas ao redor da incógnita existencial de nosso autor, seus comentadores, gradualmente, sedimentaram duas perspectivas distintas. A

primeira seria uma hipótese monística, singularista ou unitária, enquanto a segunda já se refere a uma hipótese dualista, separatista, dicotômica, bipartida ou pluralista.

Conforme a visão monista, sempre houve apenas um Fulgêncio, de modo que os aparentes equívocos, quanto ao manifesto antagonismo na imputação de suas obras, seriam apenas um caso de existência de denominações distintas para o mesmo sujeito. Atualmente, todavia, predomina a concepção dicotômica, na medida em que muitos estudiosos consideram a ocorrência de marcas estilísticas profundamente diversas entre as obras, de tal sorte que seria improvável que apenas um único indivíduo tivesse escrito de forma tão variada.

Os defensores do singularismo, contudo, advertem para a possível configuração de anacronismos, de modo que não se deve negligenciar a chance de a escrita fulgenciana se revestir, de fato, de uma potente versatilidade. Assim, conforme os unitaristas, Fulgêncio apresentaria uma obra dividida em fases. Dessa maneira, haveria, de um lado, uma produção de feição mais pagã, fruto dos esforços empreendidos em sua juventude, enquanto, de outro, existiria um legado de cunho teológico-cristão, correspondendo a um período de maior maturidade.

De qualquer maneira, ainda que, hodiernamente, o prisma monista seja menos aceito, deve-se atentar para o fato de serem inegáveis os pontos de conectividade entre os dois Fulgêncios, mesmo que tomados separadamente. Ambos seriam, até para os causídicos da dicotomia, aristocratas, africanos, cristãos e estudiosos de grego e de latim.

Além disso, deve-se também atentar para certo comodismo da perspectiva unitária, já que a vida do Fulgêncio Ruspense está fartamente documentada, resolvendo-se, de pronto, toda uma querela envolvendo a necessidade de grandes indagações quanto à existência do Mitógrafo. Assim, para os que defendem que há apenas um autor, não é preciso se debruçar em maiores perquirições, já que os elementos biográficos do Bispo de Ruspe estão mais largamente disponíveis.

Os que advogam pelo pluralismo, contudo, esbarram em uma enorme dificuldade para o exame de sua história. Nessa árdua empreitada, tais pesquisadores levam em consideração referências intratextuais presentes em sua produção, com especial enfoque para o prólogo do Livro I das *Mythologiae*, citações de outros autores, estudos relativos à estilística e dados histórico-filológicos.

Em seu minucioso estudo a respeito do prefácio das *Mitologias*, Venuti (2009) aponta a realização de *um stemma codicum* por Jungmann em 1871. Esse contributo científico foi, de fato, paradigmático para os estudos fulgencianos, tendo em vista que serviu de parâmetro para a fixação das obras, analisando-se, criticamente, um conjunto de códices, relativo à sua tradição

manuscrita².

A tradição impressa, por sua vez, também juntou obras dos dois Fulgêncios num único volume como se apenas um fosse, seguindo a tradição manuscrita. A *editio princeps*, intitulada *Enarrationes allegoricae fabularum Fulgentii Planciadis*, foi publicada em 1498 sob responsabilidade de Giovanni Battista Pio. Essa edição inclui as *Mythologiae* e a *Sermonum*, tendo sido reimpressa em 1521 por Jacob Locher (VENUTI, 2018).

Em 1535, Jacob Moltzer publicou uma nova edição na Basileia, indicando que a autoria das *Mythologiae* e da *Sermonum* seriam do Bispo. No ano seguinte, Henricus Petrus realizou nova edição, em que o autor das *Mythologiae* também seria o Ruspense. Em 1556, Petrus acrescentou outras obras, de natureza teológica e doutrinal. Em 1599, Hieronymus Commelinus publicou uma nova versão em Heidelberg, englobando as *Mythologiae* e a *Virgiliana*. Nos séculos XVII e XVIII, houve novas edições, como a de Muncker (1681) e a de Augustinus van Staveren (1742), com as *Mythologiae*, a *Sermonum* e a *Virgiliana*, as três obras fulgencianas até então mais difundidas (VENUTI, 2018).

Apenas no final do século XIX, houve a inclusão da *De aetatibus*, através da primeira edição crítica do legado fulgenciano, que foi fixada por Helm em 1898 e reimpressa em 1970, acrescida de um adendo bibliográfico de autoria de Jean Préaux. Dentre as produções elencadas em sua edição, encontra-se, além das quatro obras atualmente atribuídas ao Mitógrafo, o opúsculo intitulado *Super Thebaiden*, creditado ao Ruspense. Nessa edição, desperta curiosidade o fato de aparecerem três nomes diversos para Fulgêncio: *Sanctus Fulgentius Episcopus*, *Fabius Planciades Fulgentius* e *Fabius Claudius Gordianus Fulgentius*.

Embora Helm tenha, realmente, apresentado uma tríade fulgenciana, não era ele partidário de uma perspectiva separatista ternária. Ocorre que, conquanto considerasse apenas a existência de um Fulgêncio, acolhendo a perspectiva singularista, ele empregou um critério conservador para a atribuição das obras, ressaltando as denominações existentes nos códices.

Segundo Manca (2003), o posicionamento de Jungmann foi divisor de águas para o processo de atribuição da *De aetatibus* a Fábio Planciades Fulgêncio. Para tal pesquisador, a mixórdia antonomástica deriva da intervenção errônea de algum escriba douto, que, por via de sua autoridade, possibilitou o perpetuamento da incorreta atribuição ao Ruspense.

² Para um estudo em língua portuguesa da tradição impressa do acervo ligado à problemática dos dois Fulgêncios (Ruspense e Mitógrafo), indica-se o trabalho realizado por Raul Oliveira Moreira em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *A "Exposição dos conteúdos de Virgílio", de Fulgêncio: estudo introdutório e tradução anotada*, que foi objeto de defesa em 2018, encontrando-se disponível no sítio eletrônico seguinte: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26692>.

De modo a exemplificar a resistência temporal desse equívoco, que se arrastou por séculos, é oportuno recordar os seguintes dizeres de Sigisberto de Gembloux, um crítico do século XI:

Fulgentius Ruspensis episcopus [...] scripsit libros, quos pretitulavit, 'sine litteris': librum scilicet de Adam sine A; de Abel sine B; de Cain sine C; et ceteros libros secundum consequentiam litterarum. O bispo Fulgêncio Ruspense [...] escreveu livros, os quais denominou 'sem as letras': ou seja, o livro de Adão sem a, de Abel sem b, de Caim sem c, e os livros remanescentes conforme as letras seguintes.

Extraído de sua obra *De scriptoribus ecclesiasticis* (1974), o retrocitado fragmento indica não apenas a duradoura vivacidade da atribuição do lipograma ao Ruspense, como inclusive a falta de confiabilidade dessa imputação, tendo em vista que sugere o desconhecimento do escrito em relevo. Sigisberto fala sobre uma produção que provavelmente ignora, na medida em que atribui a Abel o livro *Ausente B* e a Caim o *Ausente C*, personagens integrantes, em realidade, da primeira narrativa, marcada pela restrição em 'a'. É possível, contudo, que ele só estivesse buscando demonstrar a natureza lipogramática da obra de modo que fosse compreendido de forma mais imediata por seu leitor.

Esse dado é muito relevante para o entendimento da confusão realizada, pois sugere o mecanismo de difusão de informações falsas tomadas a partir de fontes indiretas. Durante a Idade Média, a aquisição de livros era extremamente difícil, como também o era o acesso aos manuscritos de referência, de tal sorte que não é custoso concordar com Jungmann, quando alega descuido dos copistas, tendo em vista as notórias limitações que acometiam a empreitada filológica no Medievo.

Ademais, a hipótese jungmanniana ganhou força a partir dos subsídios hermenêuticos fornecidos por Jacob Hommey (1696), que considerou o estilo plasmado no lipograma deveras distanciado daquele do Bispo. Também analisando elementos estilísticos e o próprio conteúdo da obra, Fabio Rosa (1997) o aproximou daquele da *Virgiliana*, asseverando que em ambos estaria presente a temática das Idades.

No lipograma, essa questão já se explicita, até mesmo, em seu título. Ali, narra-se o itinerário humano desde o pecado original em que se aterrou o ócio paradisíaco fornecido pelo jardim do Éden, até o período dos imperadores cristãos, passando por figuras como Noé, Abraão, Moisés, Saul e Cristo. Na *Virgiliana*, por sua vez, os erros de Eneias impulsionam seu amadurecimento, de modo que suas ações poderiam ser enquadradas em diferentes etapas da vida humana.

A análise estilística do conjunto de toda a obra creditada a Fulgêncio inspirou um vasto

campo de indagações. Se, por um lado, há autores que, como Rosa, evidenciam pontos de aproximação entre o lipograma e os demais escritos, por outro, existem estudiosos que também ressaltam aspectos distanciadores.

Nesses termos, Reifferscheid (1883), embora concluindo pelo pertencimento da *De aetatibus* ao Mitógrafo, alerta para o emprego de um latim menos adequado à tradição normativa, rico, até mesmo, em simplificações gráficas, a exemplo da visualizada com os ditongos. Manca (2003), noutra linha de inteligência, justifica tal uso por força do apelo oral consubstanciado no lipograma, advertindo para as possíveis variações linguísticas, em estado de concorrência, que teriam permeado o latim tardio. Além disso, este último pesquisador, partindo de contributos de Jungmann (1877) e Pennisi (1963), enfatiza a existência de uma série de semelhanças morfossintáticas entre passagens do lipograma e determinados excertos das três outras obras do Mitógrafo.

Tais discussões se demonstram tão frutíferas justamente por decorrerem da instabilidade do texto fonte, vinculada a uma tradição manuscrita complexa e marcada pela atividade de escribas com perfis diversos. Nesse sentido, existem aqueles que atuavam com um maior grau de intervenção, corrigindo mais detidamente o texto, e os que transparecem não ter interferido tanto assim. Além disso, deve-se notar que são poucos os códices supérstites, sendo que, dentre estes, a maioria apresenta consideráveis mutilações, denunciando-se o extravio de várias passagens.

Observados tais elementos ligados à fortuna fulgenciana, cabe agora conhecer um pouco a respeito do Bispo de Ruspe, para, em seguida, confrontá-lo com o Mitógrafo, facilitando-se ainda mais o entendimento do procedimento de atribuição de seu legado.

Fulgêncio Ruspense

Visto que a hipótese dualista atualmente prevalece, faz-se necessária a utilização de epítetos como forma de diferenciar os homônimos. Assim, o autor de nosso lipograma é conhecido como Fulgêncio Mitógrafo, enquanto o Bispo é denominado por Fulgêncio Ruspense. A alcunha de Mitógrafo decorre da grande disseminação de suas *Mythologiae*, obra mais difundida de seu legado. O prosônimo Ruspense, por sua vez, concerne ao fato de que o clérigo era habitante da cidade de Ruspe, situada no norte do continente africano e, à época, dominada

pelos bárbaros³ germânicos conhecidos por vândalos.

Muitos dados relativos à biografia de Fábio Cláudio Gordiano Fulgêncio, o Bispo, são extraídos da obra *Vita Fulgentii*, creditada ao estudioso Ferrandus. Além de padecer de uma atribuição controversa, tal escrito carece de datações explícitas, razão pela qual os historiadores buscam uma reconstituição parcial da vida do Ruspense também a partir de referências indiretas (MODÉLAN, 1993).

Nesse sentido, há muitas considerações, até mesmo específicas, tomadas como seguras para o conhecimento do Episcopo, mas que ainda tropeçam em uma dificuldade de fixação cronológica. Assim, a título de exemplo, sabe-se que ele foi bispo por vinte e cinco anos e que estava em seu sexagésimo quinto ano quando, em primeiro de janeiro, faleceu, tendo sido sepultado no dia seguinte e sucedido no episcopado um ano após, pelo teólogo Felicianus. Não se encontram, todavia, datas que evidenciem os anos em que esses fatos ocorreram, exigindo-se um esforço dos investigadores para estabelecer aproximações temporais em face dos dados referenciados (ENO, 1996).

Esse membro da Igreja Católica provavelmente viveu entre os anos 467 e 532 d.C., tendo nascido em Telepte, situada na província de Bizacena, ao sul de Cartago, e morrido em Ruspe, localizada na atual Tunísia. Além disso, considerando seu falecimento em 532 d.C., é oportuno notar que o bispo de Ruspe não presenciou por pouco a retomada do norte africano pelos romanos, empreendida pelo imperador oriental Justiniano em 533 d.C. Ante isso, deve-se recordar que, em 476 d.C., conformou-se apenas a queda do Império Romano Ocidental, preservando-se a organização política situada à leste.

Tal episcopo foi considerado o maior teólogo de seu tempo, notabilizando-se pela propagação da doutrina agostiniana e pelo contundente combate ao pelagianismo e ao arianismo. Desse modo, é válido lembrar que Santo Agostinho, maior influência do Fulgêncio Ruspense, foi o grande expoente da Patrística, que diz respeito à primeira fase da filosofia medieval, em que se buscava a racionalização, em um viés maniqueísta e neoplatônico, da fé cristã, estruturando dogmas capazes de fomentar a difusão do catolicismo, a exemplo da doutrina do pecado original, que dispõe a graça de Cristo ser fundamental para a redenção humana.

³ O termo bárbaro aqui empregado não deve ser compreendido em um viés pejorativo ou etnocêntrico, referindo-se tão somente a povos que, em princípio, estavam mais alheios à cultura e à língua dos antigos romanos. Note-se, ademais, que muitas dessas sociedades assimilaram, gradualmente, elementos ligados à pretérita civilização do Lácio, a qual, inclusive, exerceu, com o latim, influências de substrato linguístico.

Assim, opunha-se ao pelagianismo, que, recusando a ideia do pecado original, defendia ser o homem absolutamente responsável pela sua salvação, instante em que seria desnecessária a graça divina, e ao arianismo, que negava a Santíssima Trindade e o caráter divino de Jesus Cristo.

Como resultado desse embate ideológico-doutrinário, o Bispo conquistou a inimizade do rei ariano Trasamundo, que o exilou na Sardenha. Quando este líder vândalo morreu, foi sucedido por Hilderico que era neto do imperador romano Valentiniano III e, articulando um projeto de romanização, favoreceu os católicos, permitindo o retorno de Fulgêncio.

A obra do Ruspense demonstra reflexos de sua vida religiosa combativa. Nela, o clérigo defende fervorosamente o dogma da Santíssima Trindade e a ideia de predestinação. Ressalte-se, por fim, que, dentre os escritos que lhe são atribuídos, destacam-se os seguintes: *Contra Arianos*, *Contra Fabianum*, *De Trinitate*, *Ad Trasimundum regem*, *Ad Donatum liber de fide orthodoxa ed diversis erroribus haereticorum*, *Ad Petrum diaconum de fide*, *De veritate praedestinationis et gratiae Dei*, *De remissione peccatorum* e *De Incarnatione filii Dei*.

Fulgêncio Mitógrafo

Se, por um lado, a biografia de Fábio Cláudio Gordiano Fulgêncio se revela conhecida, por outro, a vida de Fábio Placíades Fulgêncio ainda se reveste de um caráter enigmático. A diferença do evidenciado com o Bispo, nenhum biógrafo medieval parece ter se dedicado ao amplo registro da história do Mitógrafo. Assim, ponderando a existência de inúmeras lacunas e a escassez de dados oficiais para seu conhecimento, a crítica costuma considerar uma série de elementos estilísticos e referências intratextuais, com ênfase para o prefácio do Livro I das *Mythologiae*, além de citações realizadas por outros autores. Dessa forma, a trajetória existencial de Fulgêncio passa a ser concebida, sobretudo, a partir de informações fornecidas pelo próprio em uma obra artística, o que deve ser objeto de algumas ressalvas.

Assume-se, aqui, uma postura incisivamente cética quanto à confiabilidade do teor informativo dos textos literários, razão pela qual se mantém um tom cauteloso acerca da realização de afirmações referentes à biografia de Fulgêncio. Impende destacar, entretanto, que este pesquisador não despreza as pesquisas e conjecturas até então formuladas a respeito da vida de Fulgêncio, considerando, principalmente, a peculiaridade de sua circunstância. Ainda que tensionando essas informações em estado de alerta, importa avaliar tais discussões como úteis para a compreensão de seu acervo, na medida em que esmiúçam e desnudam inúmeros

elementos encontrados nas obras.

Desse modo, o perigo não está propriamente nas lucubrações hermenêuticas, mas sim em como elas são apresentadas pelo pesquisador e recepcionadas pelo público leitor. Nesse sentido, advertem, inclusive, Hays⁴ (1996) e Venuti (2009) que muitas informações contidas na produção fulgenciana, a exemplo das circunstâncias sociais calamitosas descritas nos prólogos, como guerras e invasões, podem se tratar de mero tópos literário. De qualquer modo, na pior das hipóteses, essas considerações são, pelo menos, proveitosas para o conhecimento da própria obra.

Além disso, esse *modus operandi* também fornece informações objetivas, não se pautando simplesmente em divagações de cunho estilístico, outra razão para o leitor não desprezar as páginas que se seguem. De modo ilustrativo, as referências feitas por Fulgêncio servem à datação de sua obra, visto que quando o Mitógrafo faz alusão a autores ou a fatos históricos, por decorrência lógica, já se sabe que ele teve que ser, no mínimo, contemporâneo, desses acontecimentos e escritores.

Assim, analisando um conjunto de dados, quanto ao eixo espaço-temporal, a crítica considera que suas obras foram elaboradas durante a Antiguidade Tardia no norte do continente africano entre o final do século V e início do século VI, em um contexto assinalado por uma veemente propagação da fé católica. A obra fulgenciana pertence, portanto, ao momento em que o Império Romano do Ocidente já havia sucumbido às invasões germânicas, e o cristianismo ocupava um lugar de centralidade, em substituição às crenças politeístas, que inspiraram os mitos clássicos.

Desse modo, Fulgêncio assumiu um importante papel de conservação da cultura greco-romana no Medievo, efetuando releituras cristãs de temáticas antigas, a exemplo da mitológica. Seus escritos se apoiam, portanto, em uma tradição pagã, remodelada por novos costumes, no que se explicita tanto o elevado acervo cultural do autor quanto sua inventividade.

Tal escritor deixou uma herança considerável, senão pela extensão, ao menos pela difusão e por retomadas posteriores. Seus comentadores lhe atribuem as publicações das *Mythologiae*, *Expositio sermonum antiquorum*, *Expositio Virgilianae Continentiae* e do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. Essa produção está praticamente meio milênio afastada do período considerado clássico e já situada na conjuntura pré-carolíngia ou merovíngia de formação dos romances, no que se deve enfatizar que o referido autor provavelmente estudou

⁴ Hays elaborou uma tese rica em detalhes sobre a vida do Mitógrafo e disponibilizou, em sítio eletrônico, sua bibliografia completa, com última atualização em 2013.

latim como uma língua estrangeira de cultura, não a tendo por língua nativa. Some-se a isso o cenário sócio-histórico de dominação vandálica, marcado por fortes conturbações políticas, do que muitas vezes decorria a intensa restrição de acesso a livros e a necessidade de realização de citações e referências literárias por memória.

Fulgêncio foi um dos mitógrafos mais lidos da Idade Média, influenciando autores como Dante, Petrarca, Boccaccio e os mitógrafos do Vaticano, de modo a integrar uma tradição literária notável. Dentre os fatores que contribuíram para seu apagamento, podem-se destacar sua origem africana, que possibilitou um afastamento do eixo de sedimentação canônica, seu estilo rebuscado e, por vezes, truncado, bem como sua escrita lipogramática, considerada por muitos como mero jogo linguístico.

Deve-se evidenciar, todavia, que ele não foi poupado de críticas, as quais alcançam, em dados instantes, o grau acérrimo das condenações ideológicas. De modo ilustrativo, podem ser mencionadas as apreciações de Comparetti (1943), o qual acusou Fulgêncio de deficiência cognitiva, bem como as considerações de Strzelecki (1952), que chegou a definir a obra do aludido autor como “esterco literário”.

Outrossim, seu lipograma foi por muitos julgado como resultado de mero experimentalismo linguístico, sendo supostamente desprovido de grande valor literário, na medida em que a escrita com omissão de letras do alfabeto implicaria uma restrição que não seria recompensada com um efeito estético, passando muitas vezes despercebida, diferentemente do observável no uso de outros modelos restritivos, reputados apreciáveis, a exemplo do emprego de métrica e de cadência poética.

A importância de Fulgêncio se impunha, de fato, pela própria difusão de seus escritos, já que foi um dos mitógrafos mais lidos no Medievo, mas também por fornecer uma visão do homem medieval sobre a Antiguidade, de modo que sua obra também apresenta significativo valor histórico. Dessa forma, este estudo é também relevante para que se elucidem melhor os desdobramentos da tradição cultural clássica.

Visto que a compreensão da vida de Fulgêncio se confunde com o estudo de sua obra, impõe-se a suscinta observância de sua herança literária. Assim, no que tange às *Mythologiae*, será recuperado o trabalho de José Amarante (2019). Quanto à *Expositio Sermonum Antiquorum*, resgatar-se-á o estudo efetuado por Shirlei Almeida (2018). No que diz respeito à apreciação da *Expositio Virgilianae Continentiae*, serão evidenciadas as contribuições de Raul Moreira (2018). Por fim, no que concerne à *De aetatibus*, serão utilizadas traduções aqui propostas.

Mythologiae

Como já dito, as *Mythologiae* correspondem ao texto mais conhecido de Fábio Placíades Fulgêncio, sendo responsáveis, inclusive, por sua alcunha de Mitógrafo. Tal escrito contrasta com a *De aetatibus*, visto que se refere a uma obra de feição mais pagã, marcada por narrativas envolvendo personagens da Mitologia greco-romana, enquanto esta já concerne a uma produção nitidamente cristã, caracterizada por descrições literárias de acontecimentos bíblicos.

Impende frisar, entretanto, que esse aparente distanciamento temático-ideológico deve ser mitigado pela perspectiva articulada nas descrições mitológicas. Na prática, o autor remodela a cultura antiga ao tempero de sua época, tensionando o acervo que lhe fora pretérito sob uma ótica moral cristã.

Esse elemento religioso foi motivo de grande valorização de seu legado na conjuntura medieval. Possibilitou-se, assim, tanto uma significativa difusão de seus títulos como de um conteúdo poético que já se encontrava em vias de restrição, por causa da dificuldade em se produzir livros e pela busca por apagamento de elementos que contradissem a dogmática católica.

Afinal, como seria possível explicar para a cristandade medieval mitos que envolviam relações homoafetivas, a exemplo da estabelecida entre Zeus e Ganimedes, ou os associados à transgeneridade, como o relativo à mudança de sexo de Tirésias, encarados com significativa naturalidade pelos romanos do período clássico? É justamente nesse cenário que se insere a escrita fulgenciana, buscando recompor e justificar determinados elementos míticos.

O pesquisador Amarante (2018) evidencia muito bem esse aspecto, ressaltando a existência de um amálgama pagão-cristão nas *Mythologiae*, partindo de uma análise minuciosa da fábula inicial *Vnde Idolum* (Sobre a origem dos ídolos), considerada texto programático estabelecedor de diretrizes hermenêuticas para a compreensão dos demais mitos. Tal estudioso defende que essa obra fulgenciana está estruturada em uma costura horizontal, apresentando, até mesmo, uma feição didática, que se vincula à busca por uma certa justificação de cunho interpretativo, a qual está diretamente associada ao emprego de explicações de cunho moral e

algumas, até mesmo, evemeristas de viés lactanciano⁵.

Quanto às referências intratextuais consideradas no método de conhecimento do autor, há três passagens do prefácio que merecem destaque:

Sed quia numquam est malum immortale mortalibus, tandem domini regis felicitas adventantis uelut solis crepusculum mundo tenebris dehiscentibus pauores abstersit⁶. [...] quibus adhuc impressae bellantium plantae mauricatos quod aiunt sigillauerunt gressus et formidine menti nondum extensa hostes in uestigiis pauebamus⁷ [...] Galeni curia exclusisset, quae pene cunctis Alexandriae ita est inserta angiportis, quo chirurgicae carnificinae laniola pluriora habitaculis numerentur⁸.

Mas porque jamais o mal é imortal aos mortais, enfim a boa sorte de um rei soberano que está chegando fez desaparecer os medos, como o crepúsculo do sol, com as sombras se abrindo ao mundo. [...] sobre as quais, ainda afundadas, as pisadas dos combatentes – como se costuma dizer muricatos – marcaram os seus passos e, com o temor ainda não limpo da mente, temíamos os inimigos por meio das suas pegadas [...] a cúria de Galeno, mais cruel do que as guerras, ela que está disseminada assim em quase todos os becos de Alexandria, de forma que podem ser contados mais pequenos açougues de carnificina cirúrgica que habitações.

Note-se que os três fragmentos fazem alusão à uma conjuntura social conturbada, de tal sorte que o autor, vitimado por uma circunstância belicosa, almejaría a chegada de um novo soberano. Assim, há quem entenda que Fulgêncio estaria fazendo referência a seu contexto de vida, informando as dificuldades que, de fato, enfrentava, bem como seu anseio por mudança política. Outros, como Hays (2003, p. 178), noutra via, já consideram a possibilidade de tais trechos se tratarem de mero *topos* literário. De qualquer forma, é interessante perceber que o Mitógrafo transpõe possuir algum conhecimento sobre as ocupações mouras e a cidade de Alexandria, o que também pode ser considerado, num plano hipotético, como elemento informador de sua biografia.

Por fim, é oportuno expor que uma questão muito curiosa referente às *Mythologiae* diz respeito ao fato de que o problema da fortuna dos textos fulgencianos atinge, para além de divergências ortográficas, lexicais e aquelas vinculadas à autoria, aspectos de ordem estilística. Nesse sentido, um elemento que contribuiu para a gênese de um cenário imagético desfavorável

⁵ O evemerismo, atribuído a Evêmero de Messina (cerca de IV a.C.), diz respeito a uma corrente hermenêutico-filosófica que orienta à humanização dos deuses, entendidos como meras personagens históricas, no processo de interpretação dos mitos antigos. Assim, essa técnica foi muito utilizada por cristãos, a exemplo de Lactânio, como forma de mitigar o paganismo.

⁶ FVLG, *myth.* 1 praef. p. 5.

⁷ FVLG, *myth.* 1 praef. p. 6.

⁸ FVLG, *myth.* 1 praef. p. 9.

ao Mitógrafo concerne à suposta composição de um poema em versos livres.

O que ocorreu, efetivamente, foi uma falha no processo de transmissão de seus escritos, visto que alguns códices separaram trechos de um mesmo verso, o que foi mantido na edição fixada por Helm (1898). Atualmente, a partir de um processo de reconstituição filológica, já se sabe que Fulgêncio escreveu com métrica perfeita – ressalvada uma discussão quanto à ársis – através de tetrâmetros trocaicos cataléticos. A parte inicial do aludido poema foi representada desta maneira:

*Thespiades, Hippocrene
quas spumanti gurgite
inrorat loquacis nimbi
tinctas haustu musico,
ferte gradum properantes
de uirectis collium,
ubi guttas florulentae
mane rorat purpurae
umor algens, quem serenis
astra sudant noctibus⁹.*

De fato, caso essa estrutura seja adotada para a análise métrica, não será constatada a presença de nenhum metro latino. Ocorre, contudo, que a forma adequada para a escansão é a seguinte:

*Thespiades, Hippocrene quas spumanti gurgite
inrorat loquacis nimbi tinctas haustu musico,
ferte gradum properantes de uirectis collium,
ubi guttas florulentae mane rorat purpurae
umor algens, quem serenis astra sudant noctibus.*

Assim, seguindo as regras de contagem de elementos do metro latino, verifica-se evidente a presença de versos estruturados em hemistíquios articulados em *katà métron*, quanto à existência de quatro dipodias trocaicas, com oitava sede formada exclusivamente por uma estrutura em *indiferens*, o que indica a quebra do pé. Tem-se, desse modo, a figura do tetrâmetro trocaico catalético.

⁹ FVLG, *myth.* 1 praef. p. 7, 5-14. Na tradução lusófona, tem-se o seguinte: Ó Tespiades, as quais imersas no sorvo poético Hipocrene aspergiu de sua fonte espumante de borrifo loquaz, diligentes, fazei avançar o passo a partir dos verdores das colinas, onde, ao amanhecer, orvalha suores à florulenta púrpura o vapor frio, que os astros destilam em noites serenas.

Expositio sermonum antiquorum

A *Elucidação de Palavras Antigas*, adotando-se a tradução de Almeida (2018), refere-se a uma espécie de glossário, formado por sessenta e dois verbetes conhecidos como *sermones*, que foram considerados arcaicos por Fulgêncio. Assim, julgando que tais vocábulos, presentes em obras clássicas, careciam de uma explicação mais detalhada para que fossem acessados por seus contemporâneos medievais, o Mitógrafo se dedicou à empreitada de sua descrição, inserindo-se, desse modo, em uma tradição enciclopédico-miscelânea de caráter lexicográfico.

No que tange às menções textuais atreladas ao conhecimento de seu autor, o conciso prólogo desperta atenção:

Ne de tuorum praeceptorum domine, serie, nostra quicquam curtasse inoboedientia putaretur, libellum etiam quem de abstrusis sermonibus impertiri iussisti, in quantum memoriae enteca subrogare potuit absolutum retribui, non faleratis sermonum studentes spumis quam rerum manifestationibus dantes operam lucidandis¹⁰.

Para evitar que a minha desobediência, ó senhor, fosse julgada de ter cortado algo da série de tuas recomendações, também o livrinho que, sobre as obscuras palavras, me ordenaste a preparar, entrego-o completo, a partir do quanto o acervo da memória pôde agregar, não me dedicando às babas ornadas dos sermões, mas consagrando a obra às revelações das coisas que devem ser elucidadas.

Tal excerto é paradigmático para a investigação biográfica de viés intratextual, tendo em vista que nele parece que Fulgêncio escrevia por encomenda, de modo que ele poderia exercer, profissionalmente, a ocupação de escritor, sendo remunerado por sua produção. Além disso, deve-se ressaltar o intenso apelo à memória, exaltado quanto ao processo de feitura do elucidário, o que pode sugerir que o Mitógrafo não dispunha de um fácil acesso a livros.

Igualmente, a preocupação em esclarecer o sentido de tais termos, tidos por antigos, também informa sobre a consciência do autor a respeito do estado de mudança linguística em que o latim se encontrava, cada vez mais distanciado daquele empregado no período clássico. Por fim, é interessante observar que, conforme Almeida (2018), o emprego de um termo restritivo ao qualificador *absolutum* ('completo') é indicativo de uma *captatio benevolentiae*¹¹.

¹⁰ FVLG, *serm. ant. praef.* p. 111.

¹¹ A *captatio benevolentiae* é um termo relacionado à retórica latina que significa captação, conquista ou atração da benevolência, referindo-se a uma estratégia discursiva do autor para comover o leitor a desculpá-lo por eventuais falhas.

Expositio virgilianae continentiae

Acolhendo a perspectiva de Moreira (2018), pode-se considerar a *Explicação dos conteúdos de Virgílio* como uma tradução fulgenciana intralingual da Eneida. Nesse sentido, é de se ressaltar que essa obra, como apontado por seu tradutor brasileiro, apresenta uma série de domesticações que a aproximam da conjuntura tardo-antiga na qual está inserida.

Assim, o escrito possui uma linguagem, por vezes, mais truncada, obscura e rebuscada que sua versão de partida, o que rendeu críticas mordazes ao Mitógrafo por parte de Comparetti, que não considerou esse texto digno de apreciação por “cérebros saudáveis” (1943, p. 60). Quanto a isso, deve-se compreender que a tradução em relevo não configura uma mera tentativa de copiar o poeta de Mântua, inserindo-se muito mais em um contexto de preservação da cultura clássica, garantidor da sobrevivência da tradição literária antiga, a partir, inclusive, de um conjunto de estratégias discursivas, como o uso de interpretações alegóricas e de etimologias.

Por fim, no que concerne às remissões feitas por Fulgêncio que podem indicar uma percepção do autor sobre si, Moreira (2018) sublinha o trecho *Cui ego: serua ista quaeso tuis romanis*¹², traduzido por “Eu disse a ele: guarda isso para seus romanos”. Essa passagem sugere um consciente distanciamento sócio-político entre o Autor e os habitantes do Lácio. Dessa maneira, embora o Mitógrafo pertença, manifestamente, a uma tradição cultural romana, considerava-se, nessa linha de intelecção, um escritor africano.

De aetatibus mundi et hominis

No conjunto da obra fulgenciana, seu lipograma afigura-se como o escrito mais cristão, assumindo uma posição particular pela forma de abordagem da sua temática, responsável por fornecer inúmeras pistas quanto aos fundamentos ideológicos do escritor. Narra-se o percurso histórico da humanidade, em fases de glória e de decadência, a partir de figuras como Eva, Adão, Caim, Abel, Noé, Abraão, Moisés, Saul e Cristo, processo em que se revela, inclusive, uma influência do pensamento filosófico-teológico de Santo Agostinho. O Mitógrafo aborda, portanto, como o próprio nome da obra já sugere, as idades do mundo e do homem, inserindo-

¹² FVLG, *Virg. cont.* p. 86.

se, quanto ao tema do lipograma, em uma tradição da qual pertencem autores antigos, como Esopo, Empédocles, Hesíodo, Sêneca e Ovídio, muito embora inove através do elemento cristão, basilar de seu cabedal literário.

Na tentativa de extrair pistas para o conhecimento de Fulgêncio, desperta atenção, preliminarmente, o fato de que essa produção, apesar de possuir uma temática de pretendido viés histórico, não apresenta datações, o que eleva os desafios enfrentados pelos biógrafos. De qualquer modo, a primeira parte da *De aetatibus* já fornece alguns elementos:

*Oportuit quidem, uirorum excellentior, hoc nostro quo nuper regimur temporis cursu perenni potius studere silentio et non dicendi studio, praesertim ubi nihil plus nisi de nummi quaestu res uertitur et conquirendi lucri perennis sollicitudo cotidie mentibus suppuretur; cupido etenim sensui non sermo dicentis comptior, sed offerentis est dulcior. In his non lugentum luctus intenditur, non miserorum gemitus condoletur, sed solius colligendae pecuniae commodo pernox compotus ducitur; cupidae enim menti fit et uox humilis*¹³.

Foi, certamente, oportuno, ó mais excelente dos homens, neste nosso curso perene de tempo pelo qual recentemente somos governados, pensar ao invés de ficar em silêncio, mas não ficar pensando em falar, principalmente quando nada além do ganho de dinheiro move as ações, e a perene ambição de auferir lucro seja quotidianamente supurada pelas mentes humanas. Para quem tem sentimentos de cobiça, com efeito, não é mais elegante a linguagem de quem diz, entretanto é mais doce a de quem oferece. Entre estes, o lamento dos lamentosos não é observado, o gemido dos miseráveis não recebe compaixão, mas o cálculo que dura toda a noite é computado, com o propósito de que cada tostão seja devidamente recolhido.

Do exposto, é interessante perceber a existência de um certo padrão na obra fulgenciana, em que o autor continuamente destaca, nas introduções, a dificuldade do empreendimento artístico-literário. Se, nas *Mythologiae*, ressalta o contexto belicoso e, na *Sermonum*, a necessidade de memorizar um conjunto de informações, o que sugere uma dificuldade de acesso a livros, aqui já se destaca um certo desinteresse do público, mais preocupado com o próprio ganho. Saliente-se, ademais, que a crítica do Mitógrafo, também associada a uma *captatio beneuolentia*, constrói-se dentro de uma feição mais cristã, visto que se volta contra o pecado da avareza. Em seguida, ainda no prólogo, verifica-se outro trecho digno de consideração:

Ergo praetermissis libelli principiis rerum nobis exhinc sumendus est tenor. Viginti igitur et duobus elementis penes Hebreos ordo loquendi disponitur, uno itidem superiecto nostrae linguae profusio, sed et Rom<an>ae colligitur;

¹³ FVLG, *de aetat. praef.*, p. 129.

sin uero tertiae sequentem litterae superieceris signum, Graecae linguae necesse est integrum ut monstretur effectum. Ergo ex quo in his operibus Grecum praecessit ingenium, oportet deinceps nostrae linguae medium ordinem consequi, quo non bis duodeno uel bis undeno, sed Grecis uno elemento subducto et Hebreis uno superinposito unicus ordo Libico monstretur in numero. His ergo uiginti et tribus elementorum figuris, in quibus uniuersus loquendi cursus colligitur, mundi ipsius hominisque discretis temporibus ordines coaequemus necesse est¹⁴.

Portanto, deixados de lado os princípios do libelo, desses nossos feitos, se dê a continuação que deve ser conduzida. Por conseguinte, entre os Hebreus, o alfabeto dispõe de vinte e dois elementos. A profusão de nossa língua, mas que é também aquela de Roma, é enriquecida, similarmente, por um único a mais, mas se, em verdade, tu acrescentasses o sinal sucessivo da terceira letra, necessariamente teria sido indicado toda a potência da língua grega. Portanto, visto que nestas obras precedeu o engenho grego, é oportuno seguir, sucessivamente, a ordem média da nossa língua, em que não há duas vezes doze ou duas vezes onze, mas subtraído um elemento aos gregos e adicionado um aos hebreus, se indica a ordem única em registro líbico. Portanto, a estes vinte e três caracteres de letras, nos quais se obtém o curso universal da fala, é necessário que comparemos, diferenciados os tempos, as ordens do próprio mundo e do homem.

Esse segundo excerto, por fim, fornece sinais indicadores da percepção do Mitógrafo sobre sua própria língua, representando também um vestígio para estudos em sociolinguística. Nele, Fulgêncio considera que seu latim líbico seria formado por vinte e três letras, muito embora o alfabeto clássico tenha apenas vinte e dois caracteres. Com base nisso, Whitbread (1971) considera que a letra adicional seria o 'y'. Essa passagem é, portanto, muito relevante, pois testemunha a mudança linguística em curso, acentuando diferenças entre o latim clássico e o africano-medieval.

Considerações Finais

Se na atualidade é relativamente fácil obter um conjunto preciso de dados biográficos dos autores contemporâneos, o mesmo não pode, em muitos instantes, ser dito quanto a textualidades antigas. Nesse sentido, em inúmeros casos, como no de Fábio Planciades Fulgêncio, até a concepção da existência do autor se faz, sobretudo, a partir de sua própria obra, por esta ter sido um dos poucos elementos supérstites.

Desse modo, um estudioso de escritos pertencentes a temporalidades remotas e, especialmente, da produção fulgenciana deve ter muita cautela e criticidade quanto ao processo

¹⁴ FVLG, *de aetat. praef.*, p. 131.

de transmissão textual, tensionando continuamente os subsídios fornecidos pela tradição. Assim, a partir de uma série de indagações, incluindo aspectos de cunho estilístico, propiciou-se uma inflexão na hipótese unitária, que considerava o Mitógrafo e o Ruspense como um único sujeito.

Hoje a maior parte da crítica já defende a existência de dois autores diversos, o que acabou despertando o interesse de alguns pesquisadores pela busca de sinais e vestígios sugestivos de dados biográficos. Essa empreitada se demonstra, por óbvio, conturbada e, muitas vezes, questionável, mas possui o mérito de também proporcionar um maior conhecimento da produção estética de seu compositor.

Referências:

- ALMEIDA, Shirlei. *A 'Expositio Sermonum Antiquorum', de Fulgêncio, o Mitógrafo: estudo introdutório, tradução e notas*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) PPGLitCult, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- AMARANTE, José. *O livro das Mitologias de Fulgêncio. Os mitos clássicos e a filosofia moral cristã*. Salvador: Edufba, 2019.
- AMARANTE, J. L'architettura orizzontale dei tre libri delle *Mythologiae* di Fulgenzio, *SIFC* 2 (2018), pp. 157-200.
- AMARANTE, José. A explicação fulgenciana para o surgimento dos deuses: um amálgama pagão-cristão? *Revista Hypnos*, São Paulo, v. 41, 2º sem., 2018, p. 215-236.
- COMPARETTI, D. *Virgilio nel medioevo*. Florença: La Nuova Itália, 1943.
- ENO, Robert. Fulgentius of Ruspe: selected works. *Revista Fathers of the Church*; v. 95, 1996.
- FULGENTII, F. *Opera*. Edição de Rudolf Helm. Lipsiae: Teubner, 1898.
- GEMBLOUX, S; TRITEMIUS, J. *De scriptoribus ecclesiasticis*. Frankfurt: Witte, 1974.
- HAYS, G. *Fulgentius the Mythographer*. 1996. 402 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Cornell University, New York.
- HOMMEY, Jacob. *Liber absque litteris De aetatibus mundi et hominis, absque A. absque B., etc*. Lutetiae Parisiorum, 1696.
- JUNGMANN, E. *Quaestiones Fulgentianae*. *Act. Soc. Philol. Lips.* n. 1. 1870.
- JUNGMANN, E. *Die Zeit des Fulgentius*. Berlin: 1877.
- MANCA, M (a cura di). *Le età del mondo e dell'uomo*. Allessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.
- MODÉRAN, Yves. La chronologie de la Vie de saint Fulgence de Ruspe et ses incidences sur l'histoire de l'Afrique vandale. In: *Mélanges de l'École française de Rome*. *Revista Antiquité*, tome 105, n°1. 1993. pp. 135-188
- MOREIRA, Raul. *A "Exposição dos conteúdos de Virgílio", de Fulgêncio: estudo introdutório e tradução anotada*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) PPGLitCult, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

- PENNISI, G. *Fulgencio e la Expositio sermonum antiquorum*. Firenze: Felice Le Monnier, 1963.
- PIZZANI, U. *Fulgenzi: definizione di parole antiche*. Roma: Ateneo, 1968.
- REIFFERSCHIED. *Mittheilungen aus Handschriften*. Heildeberg: RhM, 1868.
- REIFFERSCHIED. *Anecdotum Fulgentianum*. Bratislava, 1883.
- ROSA, Fabio. *Fulgencio: Commento all'Eneida*. Milano-Trento: F. R., 1997.
- STRZELECKI. *Quaestiones tragicarum*. Eos, 1952.
- VENUTI, M. *Il prologo delle Mythologiae di Fulgencio: Analisi, traduzioni, commento*. 2009. 324 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Università degli Studi di Parma, Parma.
- VENUTI, M. *Il prologus delle Mythologiae di Fulgencio*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. Napoli: Paolo Loffredo Iniziative Editoriali s.r.l., 2018.

*Recebido em 10/07/2019
e aprovado em 02/09/2019.*



Sambando no miudinho: a estética performativa das mulheres do Recôncavo Baiano

“Sambando no miudinho”: The performative aesthetics of women from the Recôncavo Baiano

Clécia Maria Aquino de Queiroz¹
<https://orcid.org/0000-0002-4561-1927>

Resumo: Este trabalho analisa as configurações cênicas do samba de roda no Recôncavo Baiano, a partir das vozes e das performances das mulheres sambadeiras. Para perseguir tais objetivos, o estudo foi realizado com uma abordagem qualitativa, tendo como suporte os princípios da Etnocologia. A análise das estéticas performativas do samba de roda do Recôncavo Baiano levou a compreensão de que elas não se resumem ao gesto, à dança ou à música. Elas são todo um complexo de percepção de si mesmo(a) e da(o) outra(o), onde o movimento, ludicidade, musicalidade e criatividade são conjugados juntos com a ambiência e relações de sociabilidade. O estudo rítmico do sapatear de algumas sambadeiras, com posterior transcrição para notação musical, apontou para a inexistência de um padrão único do passo conhecido como miudinho que difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba e com as percepções individuais das praticantes. A pesquisa ressalta ainda a importância e protagonismo das mulheres do samba de roda na organização dos eventos e na configuração dos seus procedimentos cênicos essenciais.

Palavras-Chave: Samba de roda; Corporeidade; Gênero

Abstract: This article analyzes the scenic configurations of the “samba de roda” in the Recôncavo Baiano having as reference the voices and performances of “sambadeira” women. In order to aim at these objectives, the study was carried out under a qualitative approach, based on the principles of Ethnology. The analysis of the performative aesthetics of the “samba de roda from the

¹ Programa Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (UFBA) / Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: cleciaqueiroz@gmail.com

Recôncavo Baiano has led to the understanding that they are not limited to gesture, dance or music itself. They are a complex system of self-perception and perception of the other, where movement, playfulness, musicality and creativity are conjugated along with the ambience and relations of sociability. The study of the rhythmic tap dance of some "sambadeiras", along with later transcription for musical notation, pointed to the lack of a single pattern of the tiny step known as "miudinho" that differs according to the style practiced by the samba community and to the individual perceptions of the samba practitioners. The research also highlights the importance and protagonism of the women of samba de roda in the organization of traditional memory, organization of events, as well as in the configuration of their essential scenic procedures.

Keywords: Samba de roda; Corporeality; Gender

Introdução

"Dona da Casa me dá licença, me dá seu salão para vadiar..." Assim começa um samba tradicional do Recôncavo Baiano, local de muitas cenas, cenários, histórias e memórias de milhões de africanas e africanos que entraram no Brasil como escravizados e escravizadas, mas que souberam, com criatividade, usar os corpos como local de preservação do conhecimento dos seus antepassados e terminaram por configurar o que hoje a gente reconhece como patrimônio imaterial do Brasil e Obra Prima da Humanidade: o samba de roda. Este artigo analisa a performance cênica das mulheres sambadeiras, aquelas que materializam nos corpos a música do samba de roda, traduzindo-a em movimentos sutis das cadeiras, giros e sapateios dos pés.

O trabalho foi realizado a partir de entrevistas com 12 sambadeiras de diferentes localidades do Recôncavo, além do convívio com outras oito mestras, participando de rodas de conversas realizadas pelo projeto "Circulando com as Mulheres do Samba de Roda"², no qual participei como mediadora. A pesquisa foi feita com uma abordagem qualitativa, tendo como suporte os princípios da Etnocologia (BIÃO, 1999; PRADIER, 1999), perspectiva teórica que tem como finalidade o estudo das práticas e os comportamentos humanos espetaculares (PCHEO), utilizando diversos recursos metodológicos como: pesquisa bibliográfica; documental; observação participante e colaborativa; entrevistas; registros sonoros e fotografias.

Peço licença, pois, a leitora e ao leitor para adentrar no terreno sutil de letras, símbolos,

² Idealizado por Rosildo Rosário e Luciana Barreto, o projeto circulou por nove cidade municípios do Recôncavo, e por Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Jundiá.

representações e conhecimentos ancestrais e encontrar o sentido do verbo “vadiar”, lembrando que o corpo é local por onde o samba de roda se expressa, expurga as dores e celebra a alegria da vida. E, nessa direção, vadiar para mim é, sobretudo, demonstrar a potência corporal para a diversão, para o compartilhamento com o outro, para o encontro com a ancestralidade presente na música, nas canções, nas vozes, nos instrumentos, na indumentária, no ritual cênico.

Neste estudo, parto do princípio de que o samba de roda não pode ser visto apenas como música ou como dança ou ainda puramente como uma prática social. Nada existe nele de forma isolada, tudo é parte de um todo. A pesquisadora de Trinidad e Tobago, Pearl Primus (2002), se refere à dança africana como uma arte que não deve ser vista de forma separada, mas, sim, parte de todo um complexo, sendo que a cerimônia em si é o complexo. A performance está, pois, atrelada a outros elementos que lhe conferem sentido e a uma religiosidade, na qual corpo e espírito estão articulados. Nesse sentido, o samba de roda guarda o caráter holístico da arte africana, no qual música, dança, indumentária, literatura e expressão cênica fazem parte de um todo inextricável. O psíquico e o somático parecem estar em estreita associação, na qual o corpo responde dialogicamente com a música em performances individuais e coletivas.

Dentro do próprio fenômeno “samba de roda” a individualidade de expressão da sambadeira é única, não havendo, por exemplo, uma forma de tocar ou de dançar igual a outra. Cada indivíduo traz a sua singularidade na roda. Por outro lado, cada localidade, onde o samba é parte da vida comunitária das pessoas, tem práticas variantes com muitas coisas similares, nas especificidades na forma de tocar, no tipo de instrumento, de dividir o centro da roda, de pisar o solo no “miudinho”. De modo que, ao olhar para o samba de roda, precisa-se estar atento ao que há de singular no todo. Ao mesmo tempo em que ele é uma expressão integral, no sentido em que envolve a articulação de várias expressões artísticas, não é homogêneo. De forma reducionista foi agrupado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em duas (ou até mesmo três) modalidades: samba chula, corrido (e barravento). Porém, a depender da comunidade em que ele se apresenta, os seus praticantes não reconhecem o que fazem por esses nomes. De modo que poderíamos mesmo falar de samba(s) de roda.

Dentro dos limites estabelecidos por sua complexidade, voltei o meu olhar mais diretamente para a vivência prática das mulheres, ou seja, para a performance dos corpos em cena, que pouca ênfase tem sido dada pelos estudiosos dessa expressão cultural. Ao analisar a performance das sambadeiras, encontramos diferentes funções e papéis que exercem na(s) roda(s) de samba, onde geralmente assumem a dança e não ocupam o lugar central da produção musical, atendo-se a responder ao coro, bater palmas ou a tocar o prato-e-faca, sendo que algumas poucas mulheres furam essa tradição e assumem algum outro instrumento percussivo

e o solo no canto. Este trabalho buscou entender o significado de relações que são estabelecidas entre homens e mulheres, que assumem funções diversas dentro da prática que executam e que perpassam por relações de poder. Então, estamos falando de diferenças nas relações estabelecidas pelo sexo, que, de acordo com a historiadora Joan Scott (1990), é a primeira forma de dar significado às relações de poder. Estamos, pois, falando de questões de gênero. A pesquisa buscou também analisar a corporeidade e o movimento das mulheres dentro da roda de samba. E é sobre esses dois temas que tratarei nas próximas sessões.

A mulher no samba de roda

As sambadeiras do Recôncavo Baiano são negras. A luta histórica que o feminismo vem traçando desde a segunda metade da década de 1960 contra o domínio do homem sobre a mulher terminou revelando diferenças dentro da diferença, sendo uma delas a experiência de mulheres negras, que é diversa das não negras. Desde então, gênero e raça são duas categorias com as quais a existência da mulher negra tem sido estudada. Para nós, negras, raça e gênero se interseccionam, implicando em formas diversas de opressão não experimentadas por outras mulheres não negras³. Atenta à interligação dessas categorias, Vânia Silva Bonfim (2009) pondera que, no Brasil, o marco da inextricabilidade de raça e gênero, para compreender a subalternização, estereotipação, discriminação e exclusão das mulheres negras, é a escravidão, onde as relações sociais foram reelaboradas. Bonfim menciona a autonomia das mulheres africanas, o papel de gestora econômica e a centralidade que exerciam na África nos séculos XV e XVI. Todo esse arcabouço civilizatório, que inclui as concepções e os valores, foi transplantado junto com elas nas suas estruturas cognitivas. Dentro do que era possível fazer, em meio a resistências e negociações na estrutura de organização colonial, aproveitando os vagos espaços que lhe foram dados e abrindo outros por elas mesmas, conseguiram reelaborar suas práticas religiosas as danças, as músicas, os modos de vestir e de falar. Bonfim sustenta que, para reconstruir esse marco de dominação, as mulheres negras usaram duas ferramentas contrastantes: o mundo civilizatório que trouxe em si da África e o mundo civilizatório que se impôs sobre elas no Brasil. (BOMFIM, 2009)

³ O termo interseccionalidade utilizado para designar as diferenças entre as diferenças foi sugerido pela filósofa negra estadunidense Kimberlé Crenshaw, o que auxiliou muito na identificação de diferentes formas de opressão vividas por mulheres. (GOMES; ROSA, 2014)

No Recôncavo, a experiência vivida pelas sambadeiras – sobretudo por aquelas que residem em localidades onde atitudes classistas e o racismo são mais exacerbados e evidentes – é de enfrentamentos cotidianos, quase sempre dolorosos. A luta que travam a cada dia, como pontua Carneiro (2011), depende não apenas da capacidade de superação da hegemonia do homem sobre a mulher, mas de superar as ideologias racistas dominantes nas suas comunidades. A preservação e continuidade do samba de roda têm sido “negociadas” e mantidas através de muita resistência.

No que concerne à performance cênica/musical do samba de roda, as considerações feministas na musicologia de Susan McClary (1991) auxiliaram-me a refletir sobre questões de gênero dentro delas. Ela aborda a invisibilidade do feminino na música ocidental, fruto de diversas estratégias para restringir o acesso das mulheres à produção musical. Argumenta que os musicistas masculinos em muitos períodos históricos foram acusados de afeminados, tendo a subjetividade e o corpo relegados ao domínio do “feminino”. Passaram então a apoiar a dimensão “racional” e adotaram a objetividade, universalidade e transcendência, proibindo a participação feminina. Em contrapartida, as mulheres, ao enveredarem pelos caminhos da composição ou da execução musical, seguiram o “esperado” pela ordem social, buscando músicas dentro dos padrões femininos.

Quanto às questões acerca da produção musical estarem centradas na figura masculina, Rodrigo Gomes (2011), ao analisar as primeiras três décadas do samba no Rio de Janeiro, encontra no livro “Corpo e Ancestralidade”, de Inacyra Falcão (2006), a razão para a percussão do samba carioca estar nas mãos dos homens. Inacyra descreve um mito Yorubá, que atribui a uma mulher, Ayántoke, chamada de Ayán, a criação do tambor Batá, presente do culto dos Egunguns. Ela teria colocado tiras de pele de um veado, que lhe foram dadas por Exú numa floresta, sobre um pedaço de madeira oca, e ao tocar o instrumento criado, encantou a todos, incluindo Xangô, que a tornou sua esposa e com ela teve um filho, Aseorogi. A ele ensinou a arte de construir e tocar o tambor, cuja execução ficou restrita somente aos homens. Gomes atribui a esse mito uma provável razão para os tambores serem tocados somente pelos homens na maioria dos terreiros afro-brasileiros. Ele comenta que outros mitos, nos quais os instrumentos são criados/tocados pelas mulheres e depois usados somente pelos homens, são comuns entre os indígenas da região da Amazônia e que é bem provável que esse tipo de mitologia tenha influenciado o inconsciente coletivo da música popular brasileira, que tem o samba como um dos seus maiores expoentes (GOMES, 2011).

Essas análises de McClary (1991) e Gomes (2011) serviram-me, sobretudo, como uma provocação, um alerta para analisar o papel e a importância das mulheres no fazer musical do

samba, o que me fez perceber que não se restringe apenas a tocar alguns poucos instrumentos percussivos (prato-e-faca, tabuinhas), mas que avança para relações que dão sentido à própria existência da música, através do diálogo corporal que estabelece com os tocadores, sendo mesmo, em alguns estilos de “samba de parada”, regente do momento em que os sambadores retornam a cantar, uma vez que o momento da dança deve ser respeitado e não deve haver canto.

Percebo, entretanto, que ainda que as mulheres assumam papéis determinantes na roda, as questões de gênero se acentuam no acesso às linguagens musical e coreográfica, tanto na execução como no aprendizado. Esse acesso, que em determinadas localidades é bem demarcado, tem sido flexibilizado nos dias atuais, uma vez que certos procedimentos estabelecidos por diferença de sexo têm sido questionados pelos próprios praticantes do samba. Contudo, as funções musicais são ainda exercidas majoritariamente pelos homens e as coreográficas, pelas mulheres.

Saindo da esfera cênica, as mulheres tradicionalmente sempre assumiram a organização dos eventos, o preparo da comida, do vestuário, uma extensão do que elas fazem nos seus cotidianos, que incluem os cuidados com os filhos e gerenciamento das atividades orçamentárias. Diferentes das mulheres mais abastadas economicamente, elas sempre precisaram gerir suas próprias vidas, ainda que em condições desiguais, uma vez que não puderam se instruir, sendo boa parte delas iletradas.

Relacionando esse protagonismo com o samba de roda, Francimária Gomes e Laila Rosa (2014) ponderam que a transmissão dos saberes da dança e da música, para além de salvaguardarem a memória das tradições populares tem chamado atenção para as subjetividades, permitindo o registro do papel das mulheres antes invisível. Concordando com a autora, percebo que ainda que as práticas no samba de roda sejam desqualificadas pelas elites classistas e racistas de suas comunidades, as sambadeiras persistem, resistem e, por meio delas, têm revertido o foco dos holofotes de pesquisadores, turistas, artistas para seus trabalhos, que de certa maneira neutralizam alguns comportamentos negativos voltados para elas.

O corpo da sambadeira na roda do samba

O corpo é central no samba de roda. É através dele que a música encontra sua expressão física, material. E essa expressão ocorre no espaço ancestral do samba, que é a roda.

Cabeça, busto, braços, mãos, bunda, pernas, pés e mãos são letras que combinadas constroem a gramática dos gestos que se tornam palavras escritas no corpo. Vestido com saia volumosa, que ajuda a pintar com traços fugazes o ambiente, o corpo ali discorre a sua “oralitura”⁴; revela tradições transmitidas e percebidas oral e visualmente. É na roda que o solo recebe o sapateado de uma única pessoa que do seu centro se ocupa. É lá que o corpo faz o invisível visível. Onde a ancestralidade faz o uno se tornar duplo, dando sentido ao que D. Zélia do Prato diz: “Eu nunca sambo sozinha. Ela [lansã] não sai de junto de mim”⁵. Também é nesse espaço que as vozes dos sambadores ecoam cantigas que preenchem lacunas do passado e reintegra-o no presente. Os dedos desvelam histórias escondidas nas cordas do “machete”⁶; as mãos constroem pontes entre o individual e o coletivo no braço do violão e no couro dos pandeiros. Na roda, como pontua Sabino e Lody (2011, p.20), retoma-se “a unidade cósmica, aproximando e possibilitando importantes rituais de sociabilidade e também de inclusão, de pertencimento a um grupo, a uma sociedade, a um povo”.

A roda do samba não é somente um espaço físico. É um espaço vivo, dinâmico, formado por pessoas que não estão estáticas como se paredes fossem; ao contrário, são como uma “estrutura” movente, que atua cantando, batendo palmas, por vezes esfregando a mão uma na outra, nos momentos da “chula”, por exemplo, em que se deve escutar os cantadores. A roda se modifica com a saída da sambadeira para o seu sapateado e volta a ser alterada com o seu retorno, após ter distribuído o seu encanto entre os presentes. E depois, segue se renovando com novas saídas e retornos, diminuindo e aumentando, no caso dos “corridos”, estilo de samba onde mais de uma pessoa ocupa o centro.

Esta sessão volta-se para a estética performativa das mulheres que ocorrem dentro da roda. E para iniciar essa discussão, chamo atenção para uma cena que filmei de uma apresentação do grupo Samba Suerdieck, durante os festejos de Nossa Senhora da Boa Morte em agosto de 2018, em Cachoeira, onde D. Dalva, matriarca do grupo entra na roda amparada pela sambadeira D. Ana Macedo e no momento em que dá início à apresentação do grupo, titubeia e quase cai. Sentindo naquele dia dores no joelho que lhe impossibilitavam de sapatear do jeito que sempre fez, ainda assim ela não abriu mão de fazer a abertura do evento, tamanho o amor pelo que faz e respeito pela multidão que estava ali principalmente para vê-la. Aos 90

⁴ Alusão ao termo “oralitura”, empregado por Leda Martins (1997) ao se referir aos atos de fala e de performance dos congadeiros do Congado do Reinado do Jatobá (MG), para matizar a inscrição das formas próprias da oralidade africana naqueles sujeitos.

⁵ Zélia Maria Paiva Souza, sambadeira de São Braz, conhecida como D. Zelina ou D. Zélia do Prato. Entrevista realizada em 27 de julho de 2018.

⁶ Referência à “viola de machete” utilizada no samba chula.

anos, na ocasião, o desgaste natural de suas articulações se agrava pela frequência e volume de trabalho com o samba de roda e outras manifestações populares que vem promovendo há mais de 60 anos Valho-me agora desse exemplo para iniciar uma reflexão sobre o corpo no samba de roda.

Analisando o movimento nas atitudes corporais, Laban (1978)⁷ percebeu a existência de quatro componentes inerentes a ele, aos quais denominou de “fatores do movimento”, e estruturou-os conceitualmente de forma muito abrangente: fluência, espaço, peso e tempo. De acordo com a pesquisadora do legado de Laban, Lenira Rengel (2008), o agente, ou seja, aquele que se move se relaciona com os fatores de movimento de uma forma integral, uma vez que eles pertencem à própria natureza do existir. Nessa direção, se pensarmos na “dança” do samba de roda a partir desses fatores, enquanto o chão é desenhado pelos deslocamentos percussivos dos pés que simultaneamente realizam claves rítmicas em linhas retas horizontais, verticais ou circulares, os movimentos dos braços, pernas, torço e cabeça preenchem, dilatam, redefinem e organizam o espaço bidimensional ou tridimensionalmente de acordo com a duração, velocidade e amplitude dos movimentos. Aqui o fator tempo se sobressai, por ser a música um elemento fundamental para o sapateado das sambadeiras, que a ela está diretamente relacionado. O ritmo é determinante e tem uma métrica e contra métrica que naturalmente estão implicados com o tempo.

Por sua vez, a coreógrafa e pesquisadora Welsh-Asante (2002) chama atenção para a relação das danças africanas com a ancestralidade e com a terra, que é provedora e benevolente. O samba guarda em si essa mesma herança e as sambadeiras flexionam os joelhos aproximando-se da terra e utilizam movimentos na parte inferior do tronco e nos quadris, com os pés pressionando o solo. Isso faz com que o fator peso ganhe muita evidência, sobretudo com uma qualidade mais firme nos movimentos. E estes, por sua vez, fluem de forma mais libertada ou controlada, a depender da sambadeira ou sambador.

Sabemos que o corpo humano, para se colocar de pé, ou seja, conquistar a verticalidade, precisa lutar contra a força da gravidade, o que significa fazer uma força idêntica em duas direções: uma para cima e outra para baixo. Se não atentamos para o que isso significa, quando adultos, basta olhar o desenvolver de uma criança para perceber o tempo necessário

⁷ O pesquisador e coreógrafo Rudolf Laban observou que o movimento age como uma grande orquestra, na qual várias seções se relacionam entre si. E para realizar uma ação, uma parte do corpo pode agir como um “solista” ou várias partes podem ser detonadoras da ação e as outras acompanharem o movimento. Mas o corpo é uma unidade e qualquer ação de uma determinada parte dele precisa ser compreendida em relação ao todo, que será sempre afetado, seja com uma participação harmoniosa ou por meio de uma contraposição deliberada e até mesmo por uma pausa. (LABAN, 1978)

para que os músculos e ligamentos a possibilitem vencer essa luta e encontrar o equilíbrio para ficar ereta. Em realidade, ela vai construindo ao longo dos meses sua técnica própria cotidiana para ficar de pé, ereta, equilibrar-se e também andar.

Para realizar o(s) miudinho(s), há uma alteração da técnica cotidiana de andar, uma vez que a sambadeira samba geralmente levantando minimamente a planta dos pés do chão. Com os pés num formato de um “v” fechado, próximo do paralelo, ela parte de uma posição simétrica do corpo, para em seguida alterná-la para uma outra assimétrica, mexendo sempre com os quadris. Enquanto avança no espaço, faz os pés pressionarem o chão, transferindo o peso do corpo de uma perna para outra num curto intervalo de tempo. Se pensarmos esse intervalo em termos de pulsações musicais, numa única pulsação há três ou quatro transferências de peso, geralmente alternando o peso do metatarso para o calcanhar e para o pé inteiro. Isso faz com que o centro de gravidade do corpo se desloque constantemente e, como consequência, o equilíbrio é alterado. No samba de roda, o deslocamento do eixo do corpo em relação à gravidade, ocorre com frequentes trocas entre um pé e outro, mas o deslocamento é pequeno, o que não exige uma ação muscular muito grande para manter o corpo em equilíbrio. Mas para realizar os sapateados miúdos do samba, é preciso dobrar levemente os joelhos. E essa flexão, junto com a troca de apoio constante entre os pés, rebaixa o centro de gravidade e facilita o remexer dos quadris. Contudo, o ato do sapatear resulta em uma pressão da coluna vertebral – e então do corpo todo, na direção do solo; todo o peso da parte superior do corpo fica assentado sobre a articulação dos joelhos. Isso significa uma grande oposição de diferentes tensões entre as partes superior e inferior do corpo e é necessário que os músculos em ação tomem o lugar dos ligamentos para que a dança ocorra. Se não há um preparo muscular para isso, a atividade ao longo dos anos pode provocar um desgaste, sobretudo na articulação dos joelhos. Isso talvez explique o porquê das sambadeiras mais idosas sentirem dores “nas juntas”, como costumam dizer, e tenham dificuldade de realizar o samba com a mesma destreza de outrora, como vimos na cena “capturada” por mim em Cachoeira. Dificuldade essa agravada pelo fato do corpo no samba estar em situação de equilíbrio permanente instável, embora quase imperceptível, e esse equilíbrio despense muita energia.

Domenici (2011) chama atenção para a relação entre as atividades do samba e as do dia a dia das sambadeiras, que terminam por fazer com que o corpo adquira o que Barba e Savarese (2012) chamam de técnicas extra-cotidianas. E entre estas, menciona a de equilibrar coisas em cima da cabeça, como bacias de louça ou de pratos. Ela comenta ainda que algumas sambadeiras dançam naquela região equilibrando uma garrafa cheia na cabeça. (DOMENICI, 2011). Evidentemente, para isso, o corpo faz diversos ajustes musculares, sobretudo quando o

que se equilibra é algo mais pesado como faz D. Rita da Barquinha (Bom Jesus, Saubara), que equilibra uma miniatura de barca que pesa 7,5 kg. Para que o corpo se mantenha em equilíbrio, é necessário que faça uma força contrária e igual à da gravidade, além de um certo deslocamento para mantê-lo na vertical, que passa pelo centro de gravidade e os pés, que são sua base de apoio. E é um desafio conseguir essa organização de forças contrárias e ainda sapatear e girar com passos miúdos e giros.

Se de um lado no(s) miudinho(s) o deslocamento entre um pé e outro não é grande, algumas sambadeiras agregam a esse passo outros tipos de sapateios, a exemplo de D. Santinha, do Distrito de Acupe (Santo Amaro) e D. Cadu, de Coqueiros (Maragogipe). A primeira, após percorrer a roda no miudinho, utiliza um súbito contratempo que separa largamente os pés do solo, colocando a perna esquerda atrás e a direita na frente, passando todo o peso do corpo, de forma firme, para a perna de trás, que tem o joelho fletido. Ela, então, retoma o miudinho, sacode os ombros, gira e por vezes repete essa atitude que geralmente surpreende o espectador.

Por outro lado, D. Cadu, após realizar um sapateado miúdo por alguns segundos, executa também, contra a métrica do ritmo, um salto baixo de um pé para dois pés, com um grande deslocamento no espaço, mas mantendo a coluna dentro do eixo de gravidade. A sensação é de que ela realiza pequenos voos para cima e aterrissa no lado direito ou esquerdo. Em seguida, retoma o seu miudinho, gira, para novamente realizar essa atitude cênica – que ela diz ter aprendido observando os caboclos nos terreiros de candomblé – e que tanto impressiona as plateias, especialmente por ter ela 98 anos de idade.

Tanto D. Santinha como D. Cadu, ao realizarem esses movimentos (ou atitudes cênicas) que provocam surpresa nos que as assistem, fazem um grande deslocamento do corpo em relação à linha da gravidade. Saem de uma posição simétrica repentinamente para outra assimétrica, dando a impressão de que vão cair. A mudança do “equilíbrio em ação” delas é feita com total domínio, provocando o que Barba (2012, p. 97) chama de “drama elementar”: “a oposição das diferentes tensões no corpo do ator é percebida cinesteticamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares”. E a percepção desse conflito, da dificuldade de realização do movimento, é o que geralmente entusiasma as plateias ao verem a performance dessas duas sambadeiras. Barba observa ainda que, para passar de um equilíbrio de mínimo esforço (equilíbrio precário) para outro onde seja visível as forças contrárias que operam no corpo, é necessário que esse equilíbrio se torne dinâmico, o que vai exigir mais da ação dos músculos. Para ele, o ator (ou performer) que não possui esse domínio não é vivo em cena.

O corpo se equilibra no espaço. E de acordo com Rengel (2008), o espaço significa

atenção, comunicação. Por exemplo, o modo como algumas sambadeiras orientam o olhar no espaço pode ser revelador de uma dificuldade na comunicação. Nas diversas apresentações observadas na pesquisa de campo ou em vídeos/documentários, percebi que os olhos de muitas delas, sobretudo as menos experientes, se orientam para baixo, para os próprios pés. Esse costume de manter o olhar baixo, que causa uma sensação de permanência no mundo interior, envolve fatores emocionais, históricos e comunitários e é necessária uma prática constante para abandonar o apoio no solo e tornar-se mais flexível. Contudo, as sambadeiras mais acostumadas com apresentações em eventos públicos comunicam-se através dos olhos com os presentes, usando o espaço de forma multifocada, ou seja, mais flexível, ou ainda, mais tridimensional. Elas não estão focadas em um determinado ponto (nos pés, por exemplo), mas ligadas ao mesmo tempo na música, nas outras pessoas da roda, embora, em determinados momentos, foquem no violeiro, no tocador de pandeiro. No entanto, o fazem com o espaço direto, ou seja, com a atenção inteiramente (e propositalmente) voltada para eles.

Em termos dos deslocamentos no espaço físico, o corpo geralmente se coloca num plano alto, comumente com uma atitude altiva, algumas vezes com o tronco um pouco voltado para frente, podendo às vezes atingir o plano médio nos giros ou em algum “contratempo”, como os descritos acima nas performances de D. Santinha ou D. Cadu. Os caminhos percorridos são geralmente curvos, uma vez que a dança é realizada num espaço circular, e no sentido anti-horário, mas também acontecem em linha reta, na maioria das vezes quando se vai ocupar o centro da roda. Os sapateados, por sua vez, alternam-se nas direções indo para trás, para frente, esquerda frente⁸. Nos giros, esses deslocamentos são feitos geralmente em sentido anti-horário em torno do próprio eixo do corpo, mas algumas sambadeiras, como D. Rita da Barquinha, fazem os seus volteios nos dois sentidos.

A posição dos braços no samba de roda varia também de acordo com o estilo e a localidade na qual a sambadeira está inserida. Observei em grupos de São Francisco do Conde, Terra Nova, Cachoeira, Acupe, São Braz que eles permanecem baixos, ao longo do corpo, às vezes completamente relaxados e outras, um pouco flexionados. Neste último caso, muitas vezes, com as mãos segurando as saias. É muito comum ver mulheres também nessa posição, mesmo quando dançam sem a saia, pois o costume de segurá-la faz com que os dedos façam a menção de agir como se ela ali estivesse. Também é corrente ver nessa mesma posição

⁸ Acerca dessas direções, Amoroso (2009, 2017) observou os sambas de Cachoeira e São Félix e transcreveu-as, na sua tese de doutorado, para um diagrama que criou a partir de um exercício prático que propôs. Ao lado da explicação escrita da autora, que agrega explicações sobre a distribuição do peso do corpo nos pés, o leitor consegue visualizar os caminhos percorridos pela sambadeira a partir do diagrama.

movimentos nos braços e no tronco advindos de experiências corporais das danças dos cultos religiosos afro-brasileiros, não apenas entre aquelas praticantes dessas religiões, como também entre as que aprenderam a sambar na convivência com mulheres que frequentam os espaços dos terreiros de candomblé.

Ainda sobre a posição dos braços, Mestre Milton Primo (2018), sambador e violeiro de São Francisco do Conde, comenta que no samba chula

(...) geralmente, não se solta os braços, o que prevalece é as cadeiras mexendo, e o pé ligeiramente saindo do chão, naqueles movimentos miúdos, faz parte também do ritual. Geralmente [não solta os braços], porque muitas sambadeiras, e eu acho também bonito é o arremate, muitas delas não rodopiam, aí sim, vai ter que dar. D. Dete, D. Luiza, D. Lindaura, poxa, é bonito ver.

Chamo atenção para a relação música e corpo, que estabelecem um diálogo no samba de roda, dando sentido e razão para que os sapateados ou passos ocorram. Seguramente uma herança africana, como podemos deduzir das palavras de Ajayi (1998, p. 35), ao se referir aos eventos de dança dos povos iorubás: *“Any Yoruba dance event is actually a dialogue between the music and the body; sometimes the music is dominant, at other times the body gestures dictate the pace, but both are inextricably tied to the main content of the event.”*⁹

Se os ritmos percutidos pelas mãos no pandeiro, na viola ou violão, assim como as linhas melódicas destes dois últimos são estímulos motrizes para a sambadeira ou para o sambador, as letras das cantigas não estão intimamente relacionadas com o sapateado, como no caso do pagode baiano, por exemplo, em que cada palavra proferida por um cantor se reverte num gesto coreográfico. O “samba no pé” é improviso que tem o sapateado como base, mas geralmente não há uma sequência de passos, como bem nos lembra Döring (2016). A sambadeira (ou o sambador) constrói sua própria “partitura” improvisada de movimentos, relacionando-se com o ritmo e improviso dos instrumentistas.

Analisando o samba de roda observo que as sambadeiras (e sambadores)¹⁰ possuem

⁹ Qualquer evento de dança iorubá é na verdade um diálogo entre a música e o corpo; às vezes a música é dominante, outras vezes os gestos corporais ditam o ritmo, mas ambos estão inextricavelmente ligados ao conteúdo principal do evento. (Tradução nossa)

¹⁰ Coloco aqui os sambadores entre parêntesis, por serem as mulheres que geralmente sambam na roda. Mas os homens também sambam e há entre os mais antigos exímios sambadores. Nesses casos, geralmente realizam um outro tipo de sapateado diferente do *miudinho*, que mais se assemelha ao samba de caboclo.

uma base do seu próprio sapateado, que executam mais ou menos da mesma maneira, nas diversas apresentações. Porém, esse sapateado vai sofrer pequenas variações, diferentes acentos e alternâncias de tempo a partir das chamadas dos instrumentos e de como eles aguçam suas percepções. Vai variar também de acordo com as pessoas presentes na roda, que respondem ao coro e emanam uma quantidade maior ou menor de energia. Energia essa que influirá na da própria pessoa que está no centro da roda e das atenções e que retornará provocando diferentes velocidades e cores de movimentos, levados por um fluxo orgânico.

A performance das sambadeiras, portanto, não é fruto apenas de uma mecânica do corpo. Vai muito além disso. É marcada também por emoção, pela fluência, pelo desejo de realizar, de se comunicar com o outro, de extravasar. O que leva, por exemplo, D. Dalva, citada no início desta sessão, mesmo sentindo dores nas articulações dos membros inferiores, a ocupar o centro da roda e arriscar um miudinho? E a senhora que, sem conhecê-la, adentra o espaço do samba portando uma muleta para dançar e cumprimentá-la? As respostas possivelmente passam também por relações emocionais e sociais, nas quais estão inclusos o respeito a si mesmo, ao outro, à ancestralidade, à memória dos antepassados. Passam pelo desejo de ser feliz. Então, mesmo impossibilitada de sapatear como sabe fazer, D. Dalva deixa-se fluir de forma mais controlada, brinca com os ombros, com os quadris e continua encantando os presentes. Sapateia, sambadeira, sapateia, sapatear

Outro aspecto que chamo atenção aqui é a “dança” dos pés das mulheres no samba de roda, embora elas não reconheçam esse termo: ouvi de muitas delas que “dança é dança e samba é samba” e que a sambadeira não dança, ela sapateia. Quando as 12 mulheres do samba de roda que entrevistei foram questionadas sobre o que é ser uma boa sambadeira, algumas respostas surgiram como “ser companheira”, “conhecer e respeitar as regras do samba”, “participar das atividades do samba”, “ser solidária”, “sambar e falar a linguagem do samba de roda”, mas todas elas foram unânimes em dizer que a boa sambadeira, mesmo, é aquela que tem “o sapateado nos pés, que sabe pinicar o pé, arrastar o pé no chão”, como diz D. Rita da Barquinha, ou “amassar o barro”, como costumam dizer D. Zélia do Prato e D. Nicinha.

Observando a importância do sapateado dos pés, a dançarina, professora e pesquisadora Dra. Daniela Amoroso – na sua tese de doutorado, na qual aborda os sambas nas cidades de Cachoeira e São Félix – realizou um estudo cuidadoso do miudinho, como se costuma chamar esse sapateado. Suas pesquisas acerca das danças populares levaram-na a concluir que o “passo” é aquilo que identifica uma determinada dança tradicional e que permite a transgressão das fronteiras entre o patrimônio imaterial e material, entre o tempo e o espaço. Refere-se ao miudinho como um princípio de movimento advindo da diáspora africana e que

se configura no samba de roda e chama a atenção para um detalhe importante que vamos observar com frequência no sapateado, que é a divisão rítmica do passo – ternária – que difere da dos instrumentos percussivos – binária. (AMOROSO, 2019)

Assim como Amoroso, para analisar o(s) sapateado(s) do Recôncavo, parti das minhas próprias experiências corporais que são bastante imbricadas com o samba de roda. Comparando minhas formas de pisar o solo no samba, experimentando o sapateado de minha mãe, que sambava de um jeito singular e que nunca vi nada semelhante em outra mulher, vendo as diversas sambadeiras, buscando imitá-las, percebo que o miudinho não é único. São várias as formas de mover-se ritmicamente no samba, quase sem tirar os pés do chão, embora muitas delas se assemelhem.

Ciente dessa diversidade, solicitei às sambadeiras entrevistadas para esta pesquisa que sambassem sem música e, assim, pude obter o som dos ritmos que produziam com os pés. Com esse material gravado em vídeo, juntei-me aos percussionistas Sebastian Notini e Bira e juntos analisamos as imagens de oito dessas 13 sambadeiras e também outros vídeos, com elas em performance com música, visto que ambos elementos, dança e música, são complementares e dialogam entre si no samba de roda. Sebastian e eu transcrevemos os ritmos produzidos pelos pés delas para notação musical, cientes que esta ferramenta de escrita não tem elementos suficientes para traduzir todo o rico universo da música popular brasileira e, mais ainda, tratando-se de um ritmo de dança. Contudo, analisar as imagens com e sem a orquestra musical e tentar transpor isso para uma escrita rítmica musical nos deu a dimensão da relação íntima entre corpo e som, entre o movimento e as claves do pandeiro, do prato e faca e, sobretudo, da viola.

A notação musical nos trouxe também uma visualização da similaridade e também da diversidade dos desenhos rítmicos que as mulheres executam. Entre as oito sambadeiras analisadas, seis delas executam, em algum momento, um sapateado bastante similar entre si. Por outro lado, D. Nicinha, de Santo Amaro, e Any Manuela, de Cachoeira, mostram uma diversidade muito grande na execução dos seus passos. A primeira praticamente arrasta os pés pelo solo e é muito difícil decodificar o que ela faz, pois quase nunca repete o sapateado, desloca-se muito no espaço, gira, improvisa, faz quebradas rítmicas no tempo. Any Manuela, por sua vez, tem um caminhar mais claro e com repetições, porém também usa bastante o recurso de improviso e de quebradas fora de uma métrica padrão de tempo.

O estudo da rítmica do sapateado me levou à conclusão de que a alternância rítmica entre um pé e o outro é o que caracteriza todos os miudinhos analisados, porém difere de acordo com o estilo praticado pela comunidade de samba ou pela própria sambadeira.

Entre as sambadeiras observadas, D. Biu faz outro tipo de sapateado que difere totalmente do miudinho. Os sambadores e sambadeiras da sua localidade o chamam de corta-jaca. O passo consiste em, mantendo como base o pé esquerdo completamente apoiado no solo, o pé direito dá repetidos golpes no chão como se quisesse cortar algo (no caso, a jaca). Depois desses golpes, ainda mantendo a mesma base, o pé direito passa pela frente do outro e vai para o lado esquerdo e retorna para o local de origem, como se alisasse o chão, que significa tirar o “bagunço da jaca”, ou seja, tirar o miolo, a parte comestível dessa fruta.

Em realidade, o passo que ela mostra como corta-jaca é o mesmo que conhecemos com o nome de xaxado, tão popular em todo o Nordeste brasileiro. O baticum que ela pede a atenção para que eu perceba é exatamente o desenho rítmico que a zabumba faz quando se toca o xaxado. Isso nos fornece indícios de diálogos entre as manifestações populares nordestinas. D. Biu conta que aprendeu o passo com sua mãe – Dona Nita – que nasceu em Olinda, em Pernambuco, mesmo Estado do cantor e compositor Luiz Gonzaga, que tanto divulgou esse ritmo, cuja origem está associada a uma dança praticada no Alto Sertão de Pernambuco, executada por pessoas do sexo masculino que, sem instrumentos musicais, cantavam e marcavam o ritmo batendo no chão com rifles¹¹. A palavra xaxado, por sua vez, vem de “xaxar”, o que significava para o sertanejo retirar o caroço do feijão da vagem batendo nele com um pau.

É possível que D. Nita, ao mudar-se de Olinda para o município de São Francisco do Conde (BA), tenha trazido na sua bagagem sua vivência com o xaxado na localidade onde viveu ou, ainda na Bahia, tenha conhecido a dança da “moda” na ocasião. O fato é que na sua dança o ritmo pernambucano aparece associado com o samba chula baiano numa combinação precisa e bastante singular. Parece-me provável que ela tenha criado o seu próprio corta-jaca. Sua filha herdou esse seu saber e o preserva com muito respeito e orgulho. E, com muita desenvoltura, continua a difundi-lo nas apresentações públicas do grupo Raízes de Angola, do qual faz parte.

Assim como os sapateados das outras sambadeiras, o desenho rítmico do xaxado apresentado aqui em notação musical não pode ser visto como se o seu desenrolar na cena do samba seja algo ensaiado e nem matemático. As sambadeiras variam os desenhos rítmicos/espaciais dos pés na roda dentro do que percebem e sentem da música. À medida que

¹¹ SILVA E BRITO (2012), em artigo publicado nos anais do III Congresso Internacional de História da UFCG/Jataí: História e Diversidade Cultural, relacionam o surgimento do xaxado no período do cangaço e a sua difusão para outros Estados do Nordeste pelo bando de Lampião. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20\(48\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20(48).pdf)>

elas “atendem” aos chamados dos tocadores, modificam seus sapateados. Então, para pensarmos as falas das mulheres, trazidas em parágrafos anteriores, sobre o sapateado dos pés ser algo determinante para que uma sambadeira seja considerada boa no que faz, precisamos atentar para outros fatores que entram em jogo, como os acasos que podem ocorrer e a “presença e a percepção do momento, que depende da sabedoria e experiência de cada mulher de se entregar ao prazer, ao mesmo tempo mantendo o controle da situação e do diálogo da ‘conversa’ com músicos e participantes.” (DÖRING, 2016, p. 124). É preciso atentar ainda em que os pés sapateando enquanto se movem no espaço, seja andando para frente, para trás, de lado ou em giros, são apenas os detonadores de um mover que envolve todo o corpo.

Considerações finais

A cena do samba de roda foi aqui brevemente analisada a partir da referência corporal de mulheres sambadeiras que cresceram e viveram tendo o samba como parte do cotidiano. É preciso ressaltar que as configurações, que hoje se observam nas comunidades de samba, muitas vezes diferem das vividas por elas algumas décadas atrás. Embora atento a essas mudanças, este trabalho se reporta, prioritariamente, àquelas configurações que estão na memória das mais antigas, cujos trabalhos têm sido importantes para a preservação e reativação de tradições que estavam quase adormecidas por diversos fatores, e que vêm recebendo novo vigor nos últimos 15 anos.

Adentrando na cena do samba com esse referencial, saio dela com o entendimento de que a roda onde acontecem os comportamentos cênicos é, ela mesma, também um destes. Um comportamento que envolve uma relação ancestral étnica, imbuída de valores comunitários, que se deseja serem respeitados. Compreendo a roda, portanto, não somente como uma configuração espacial circular. Além dos procedimentos que ocorrem nela, que estão de acordo com aqueles estabelecidos pelos antepassados de seus praticantes, também a história de cada pessoa que nela adentra vai estar expressa no corpo em movimento.

O desejo da participação festiva é o que parece mover os sambadores e sambadeiras. A roda é o local da materialização daquilo que as capacidades perceptivas absorvem das camadas sonoras do samba, e de alguma forma fazem brotar um sentimento de alegria, que se comunga comunitariamente. O samba se ergue como efeito da aglutinação de saberes dos antepassados, que foram configurados para proporcionar prazer. E observo que esses saberes se territorializam na roda.

Entre eles está o “saber-dançar”. E para compreendê-lo, busquei o entendimento: do equilíbrio do corpo nos vários sapateados das sambadeiras; na análise das atitudes corporais, a partir dos fatores do movimento; do estudo rítmico dos sapateados dos pés, na execução do passo característico do samba, o miudinho, e do corta-jaca, também encontrado na região do Recôncavo. O estudo da rítmica do sapateado de algumas sambadeiras e a posterior transcrição para notação musical apontaram para a inexistência de um padrão único do miudinho.

Pondero, entretanto, que as transcrições rítmicas dos passos das sambadeiras são apenas referências, que podem ajudar no entendimento das similaridades e diferenças existentes entre o que elas realizam ao sapatearem, assim como auxiliar na iniciação do aprendizado deles, mas nem de longe abrange as múltiplas conexões corporais que estão no entorno desse sapateado.

Nestas últimas considerações, ressalto que é importante o reconhecimento da existência de espaços de sociabilidades, celebração e afetividade entre os povos negros que, subjugados em sua condição de escravizados, assistiram também sobre si ao esvaziamento destas subjetividades, portanto, corroborando para manter incrementados os elementos de coisificação de suas existências.

Esta pesquisa me revelou ainda que, embora os homens assumam um papel central na produção musical do samba de roda, são as mulheres os pilares da ligação afetiva, familiar e comunitária que sempre manteve o samba de roda vivo. A atuação delas é fundamental para a manutenção desse patrimônio imaterial que tanto lhes é caro, onde o corpo se manifesta numa dinâmica de trocas, relações e diálogos.

FONTES

Fontes primárias

Entrevistas:

CRUZ, Milton José Primo da (*Milton Primo*). Residência de Milton Primo, São Francisco do Conde, 03.out. 2018. 1h36min.

SOUZA, Zélia Maria Paiva (*D. Zélia do Prato*). Residência de D. Zélia do Prato, São Braz (Santo Amaro). 27.jul.2018. 56 min.

REFERÊNCIAS

AJAYI, Omofolabo S. *Yoruba Dance: The semiotics of Movement and body attitude in a Nigerian Culture*. Trenton: Africa World Press, 1998.

AMOROSO, Daniela M. *Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira*. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ASANTE, Kariam W. (org.). *African Dance: an Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*. 3.ed. Trenton: Africa World Press, 2002.

BARBA, Eugene; SAVAREZE, Nicolas. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012

BLÃO, Armindo. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOMFIM, Vânia M. S. A identidade contraditória da mulher negra brasileira: Bases históricas. In: NASCIMENTO, Elisa L. N. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Geledes*, São Paulo, 6.mar.2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em: 18.fev.2018.

DOMENICI, Eloísa. O corpo no samba chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico. *Anais da VI Reunião do ABRACE*. Porto Alegre: ABRACE, 2011.

DÖRING, Katharina. *A Cartilha do samba chula*. Salvador: Natura Musical, 2016.

GOMES, F.; ROSA, L. Os processos de protagonismo de mulheres negras no recôncavo da Bahia: O samba de roda como mediador das relações cotidianas. *Revista Olhares Sociais/PPPG/UFRB*, v.2, 2014. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/6-Especial-OS-PROCESSOS-DE-PROTAGONISMO-DE-MULHERES-NEGRAS-NO-RECONCAVO-DA-BAHIA_ok_final_01.pdf> Acesso em: 13.mar.2019.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino*. Transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. 2011. 157f. Dissertação (Mestrado em Música, Musicologia e Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Sumos, 1978.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2013.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Editora Ltda., 1997.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota, 1991.

MCCLARY, Susan; WALSER, Robert. Theorizing the body in African-American Music. *Black Music Research Journal*, v. 14, n.1, 1994, pp. 75-84. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/McClary_Walser-Theorizing_body.pdf> Acesso: 11.abr.2018.

PRADIER, Jean-Marie. In: GREINER, Christine; BLÃO, Armindo (org). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annsblume, 1999, p. 23-29.

PRIMUS, Pearl. *African Dance*. In: ASANTE, Kariamu W. (org.). *African Dance: an Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*. 3.ed. Trenton: Africa World Press, 2002.

RENGEL, Lenira. *Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII): modos de aplicação e referências*. São Paulo: Anablume, 2008.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Inaicyra. *Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Amanda; BRITO, Eleonora. *Xaxado: a construção da identidade e da memória social do Cangaço*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA UFG, 3, 2012, Jataí. *Textos Completos...* Jataí: UFG, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 1998.

*Recebido em 15/11/2019
e aprovado em 17/12/2019.*



Sexo, transgressão e feminismo negro: a linguagem erótica de Baco Exu do Blues

Sex, transgression and black feminism: the erotic language of Baco Exu do Blues

Camilla Ramos dos Santos¹
<https://orcid.org/0000-0002-6284-2612>

Marlúcia Mendes da Rocha²
<https://orcid.org/0000-0001-9509-2478>

Resumo: Misógina e racista, a sociedade brasileira impõe a solidão e a objetificação da mulher negra, sendo necessário um feminismo específico para agenciar as suas demandas. Da mesma forma que a Música Popular Brasileira reforçou estereótipos da afrodescendência, a partir de discursos empoderadores, oferece uma gama de enunciados que desautorizam a sua subalternidade e humilhação. As composições crítico-eróticas do rapper baiano Baco Exu do Blues sensualizam a mulher negra ao lado de um homem negro, detentor de uma visão que compartilha a observância dos valores e tradições de matriz africana. Nesse contexto, há representações do corpo negro que recuperam a sua ancestralidade, fora dos tabus ocidentais, onde a sexualidade pode ser experimentada em sua plenitude de prazer, encontrando convergência com a fala do feminismo negro. A moral sexual que disciplina e reprime o sexo é transgredida por Baco, que enuncia o amor, admiração e o desejo pela afro-brasileira.

Palavras-chave: Baco Exu do Blues; Feminismo negro; Linguagem erótica; Moral sexual; Transgressão.

¹ Doutoranda no PPGL/Uesc – Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes. E-mail: camilla_ramos81@hotmail.com

² Doutora em Comunicação e Semiótica. Docente permanente do PPGL/UESC. E-mail: malu.mm@gmail.com

Abstract: Misogynist and racist, Brazilian society imposes the loneliness and objectification of black women, requiring a specific feminism to meet their demands. In the same way that Brazilian Popular Music reinforced stereotypes of African descent from empowering discourses, it offers a range of statements that disallow its subordination and humiliation. The critical-erotic compositions of Bahian rapper Baco Exu do Blues sensualize the black woman alongside a black man, who holds a vision that shares the observance of values and traditions of African matrix. In this context, there are representations of the black body that recover their ancestry, outside the Western taboos, where sexuality can be experienced in its fullness of pleasure, finding convergence with the speech of black feminism. The sexual morality that disciplines and represses sex is transgressed by Baco, who enunciates love, admiration and desire for Afro-Brazilian.

Keywords: Baco Exu do Blues; Black feminism; Erotic language; Sexual morality; Transgression.

Introdução

Nascido na cidade de Salvador, em 11 de janeiro de 1996, e um fenômeno aos 20 anos de idade, o produtor, rapper e compositor Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo, conhecido como Baco Exu do Blues, produz em sua música uma linguagem que dinamiza a negociação de agências marginais. Tendo estudado somente até a 6ª série do ensino fundamental, por opção própria, o artista imprime em suas composições a resistência e a afirmação identitária afro-brasileira, que incluem questões de raça, classe e cultura. Na canção Sulicídio, composta em 2016 com o rapper Diomedes Chinaski, que o lançou no cenário musical brasileiro, há a emergência acerca da inclusão do rap nordestino no cenário nacional, dominado por rappers do sudeste do país.

Homenageado em diversos prêmios da música brasileira, e inscrevendo discursos a partir da vivência de uma minoria política inserida na periferia, Baco Exu do Blues evoca tradições e a superação de estigmas sociais. Foi indicado ao Troféu APCA 2017 nas categorias artista revelação, música do ano e disco do ano com o hit romântico e erótico intitulado Te amo desgraça, laureado como a Melhor Música de rap pelo site Genius, através do Prêmio Genius Brasil de Música 2017, e eleita a Canção do Ano pelo Prêmio Multishow de Música Brasileira, mesma ocasião em que Baco foi laureado como Artista Revelação. Esú foi eleito o 5º melhor álbum brasileiro de 2017 pela revista Rolling Stone Brasil.

Em Bluesman, álbum lançado em 2018, há as afirmações de que o samba, o funk e o rap equivalem ao blues, relacionando esses quatro gêneros musicais ao empoderamento e visibilidade de afrodescendentes, também ligados profundamente a discursos de ordem política e de pertencimento cultural. O vídeo curta-metragem intitulado Bluesman, dirigido por Douglas Ratzlaff Bernardt, que engloba três músicas do álbum, venceu o Gran Prix do festival Cannes

Lion, no ano de 2019, superando a megaprodução de Beyoncé e Jay-Z. Também em 2019, Baco tem lançado singles em parcerias e lançou o selo fonográfico 999, que tem divulgado artistas negros.

No presente estudo, é analisado o teor erótico e transgressor das composições de Baco Exu do Blues, que desafia a moral sexual arranjada de forma a reprimir os indivíduos, assim como o racismo dedicado à mulher negra. O corpo, mídia de expressão e interação, absorve da cultura as suas leis e ordenamentos, vivenciando conflitos devido à imposição de restrições à sua sexualidade, a sua pulsão de vida. A música, assim como a arte em geral, engendra a satisfação dos sentidos, apta a utilizar-se de uma linguagem única que contraria os mecanismos de repressão da fruição. Baco possui como musa a mulher negra, e atualiza a sua representação como uma mulher que é desejada, ativa sexualmente e, principalmente, amada. A rejeição e a solidão da afro-brasileira são questões discutidas pelo feminismo negro.

Quais são as insígnias de Baco Exu do Blues?

Baco Exu do Blues tem demonstrado ser um artista versátil, que se reinventa a cada trabalho. Também é multifacetado, como o seu nome artístico indica, fazendo alusão ao deus grego Baco; ao Orixá Exu de origem africana, representado nos cultos afro-brasileiros e países como Cuba; e ao ritmo afro-americano do blues. Utilizando o sample e vocais masculinos e femininos, além do hip hop e do blues, o rapper também usa como referência a musicalidade baiana, carioca, clássica, latina, rhythm and blues ou soul e a musicalidade percussiva do Candomblé.

Segundo Brandão (1999), Baco, em grego Bákkhos, e seus derivados Bákkhe, Bacante e o verbo bakkheúein, que significa “ser tomado de um delírio sagrado”, não possuem etimologia segura definida; assim como o equivalente Dioniso. Conforme Brandão, além de Dioniso, Baco também é citado na Grécia como Iaco, Brômio ou Zagreu. Deus da transformação, do vinho, das orgias e dos “desregramentos”, de fato foi importado da Trácia, chegando à Hélade provavelmente no século IX a.C. Seu primeiro aparecimento, como Dioniso, que se apresenta por vezes na forma de touro ou de bode, teria sido na *Ilíada*, VI, 130-140, no famoso episódio de Licurgo, rei dos edônios, perseguindo a divindade, sendo o texto narrado pelo grego Diomedes. De acordo com Brandão (1999), a perseguição, sob o ângulo político, pode ser explicada pela séria e longa oposição à penetração do culto ao deus na pólis aristocrática da Grécia antiga. Em seu culto, eram comuns banhos de mar ou rio para a purificação antes das orgias, além da existência de uma vítima sacrificial e homenagens aos

mortos. Como explica o estudioso:

[...] o filho de Sêmele é o menos 'político' dos deuses gregos. [...] Ao contrário de Apolo, jamais houve um Dioniso nacional e nem tampouco um Dioniso sacerdotal. Deus imortal, talvez o filho de Sêmele tenha sido mais humano que o próprio homem grego. (BRANDÃO, 1999, p. 123-125).

Ainda:

Antes de Dioniso, costuma-se dizer, havia dois mundos: o mundo dos homens e o inacessível mundo dos deuses. A *metamórfosis* foi exatamente a escada que permitiu ao homem penetrar no mundo dos deuses. Os mortais através do êxtase e do entusiasmo, aceitaram de bom grado 'alienar-se' na esperança de uma transfiguração. [...] o deus da *mania* e da *orgia* configura a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. (BRANDÃO, 1999, p. 140, grifos do autor).

Quanto ao mito que narra o nascimento do deus grego:

Até mesmo à época tardia, Dioniso ainda era chamado *Pyriguenés*, *Pyrisporos*, quer dizer, 'nascido ou concebido do fogo', a saber, do raio. [...] a Terra-Mãe Sêmele, fecundada pelo *raio celeste* do deus do Céu (Zeus), gerou uma divindade, cuja essência se confunde com a vida que brota das entranhas da terra. Acontece, no entanto, que, no mito tradicional, Sêmele não é mais uma Grande Mãe, e sim uma princesa tebana, uma simples mortal. [...] enganada pela astúcia da ciumenta Hera e desejosa de responder, à altura, aos gracejos de suas irmãs, que não acreditavam que estivesse ela grávida de um deus, Sêmele concebeu o projeto louco de pedir a Zeus que se lhe apresentasse em todo o esplendor de sua majestade divina. A vaidosa princesa tebana sucumbiu fulminada e fez que o filho nascesse precocemente. Esse nascimento prematuro da criança teve por finalidade conferir a Dioniso uma *divindade* que a simples ascendência paterna não lhe poderia outorgar. [...] Salvo por Zeus e completada a gestação na *coxa divina*, Dioniso será uma *emanação* direta do pai, donde um *imortal*, figurando a coxa do deus como o segundo ventre de Dioniso, tal qual foi a cabeça do mesmo Zeus em relação à Atená. (BRANDÃO, 1999, p. 121-122, grifos do autor).

A narrativa do mito segue:

Viu-se que o filho de Zeus foi levado para o monte Nisa e entregue aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros. Pois bem, lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o jovem deus. Certa vez, ele, ainda adolescente, colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e o próprio filho de Sêmele começaram a dançar vertiginosamente ao som de címbalos, tendo

a Dioniso por centro. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos. (BRANDÃO, 1999, p. 123).

Orixá da comunicação, mensageiro, aquele que viabiliza as trocas de informações, Exu traz consigo a revelação dos mistérios que levam o homem às divindades do Candomblé. Exu, segundo Sàlámì(King) e Ribeiro (2015), é Orixá de natureza controversa, entidade neutra entre o bem e o mal que realiza as vontades humanas. Seu caráter é disciplinador, exige ordem e organização. Conforme Prandi (2001), reza a lenda que Exu certa vez andava por terras africanas dos povos yorubá procurando de aldeia em aldeia a solução para os problemas que afligiam aos homens e aos Orixás. Exu foi aconselhado a ouvir todos os dramas vividos pelos seres humanos, pelas divindades, pelos animais e todos os outros seres. Todas as narrativas deveriam ser consideradas, desde aquelas que relatavam glórias até as que tratavam de infortúnios. O mensageiro deveria também estar atento aos relatos sobre as providências tomadas e sobre as oferendas feitas aos Orixás para o alcance das realizações. De acordo com Prandi (2001), assim, Exu reuniu um número incontável de histórias que guardam todo o conhecimento necessário para explicar os mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza. Todo este conhecimento foi dado por Exu ao adivinho Orunmilá que transmitiu esse saber aos seus seguidores, os sacerdotes do Oráculo de Ifá.

Segundo Prandi (2001), o poder de Exu pode ser constatado através da leitura de seus muitos mitos. Em Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas, o Orixá errante recebe de Oxalá a determinação de que vigie os caminhos de sua morada para que ninguém por eles passe sem que lhe traga oferendas ou sem que traga recompensas para Exu. Conforme o mito:

Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. [...] Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. [...] Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa [...] ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá. [...] Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá. [...] Oxalá decidiu recompensá-lo. [...] quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu. [...] Exu mantinha-se sempre a postos [...] afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar a sua vigilância. [...] Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2001, p. 40-41).

Prandi (2009) descreve que Exu, o Orixá temporão, possui um caráter brincalhão, irrequieto e malicioso desde que começou a ser cultuado ainda em território nagô. O Orixá, que na cosmologia nagô é filho de Iemanjá com Orunmilá e irmão de Ogum, é dual e

ambivalente, está sempre de prontidão para traduzir a linguagem dos humanos para os demais Orixás. A correlação entre Exu e o “diabo” de concepções judaico-cristãs se deu pelo fato de que o europeu trazia em seu imaginário as insígnias do Orixá errante como símbolos do mal. Prandi (2009) descreve que, responsável pelo equilíbrio do cosmo segundo as tradições africanas, Exu carrega consigo um tridente, suas cores simbólicas são o preto e o vermelho, e carrega em sua cabeça uma faca em pé que ele disfarça cobrindo-a com os cabelos arranjados num penteado fálico. Além disto, ele preside o ato sexual fecundador, sendo, desta forma, uma divindade próxima das qualidades e atributos delegados aos demônios pela cultura cristã.

De acordo com Postali (2010), o blues surgiu no sul segregacionista dos Estados Unidos muito antes da sua absorção pelo mercado fonográfico, ainda nos tempos de escravidão, como canções de lamento nos campos de algodão. Para a autora, a composição do blues pode ser explicada, justamente, pela proibição das práticas culturais africanas e a evangelização forçada dos escravos ocorrida no início do século XIX. Dessa forma, o sistema escravagista possibilitou, mesmo que de maneira forçada, a hibridação de culturas díspares. Segundo Postali, como o próprio nome sugere, o blues é um gênero musical dramático que, em seu inicial sentido, expressa os sentimentos de medo, ansiedade, tristeza, depressão, desgosto e crítica social. Esse foi o modo mais viável para que os ex-escravos pudessem gritar seus sentimentos e fazer disso uma forma de resistência, visto que, mesmo libertos, sofriam da mesma exclusão social. Porém, nem tudo no blues era lamentação e tristeza. Como Postali (2010) expõe, muitas letras apresentavam, de forma sarcástica, situações amorosas, onde discursavam, com frequência, sobre relacionamentos conturbados e sexo sem pudores. Esse é um dos motivos de o blues ser considerado, no início do século XX, uma música ofensiva e desprezível, não só pelo grupo dominante, mas também pelos grupos de afro-americanos que procuravam aderir às práticas dominantes e pelos grupos que frequentavam as igrejas.

Postali (2010) descreve que, caso fosse gravada alguma frase contendo discurso contra o sistema, era possível que essa gravação fosse excluída posteriormente, já que passaria ainda pelos critérios de avaliação da equipe da gravadora. O início da produção das letras, criadas em meio à interferência dos especialistas contratados pelas gravadoras, começou a modificar a essência do blues. O que antes era produzido para discursar sobre a realidade, passou a obedecer às regras estabelecidas pela indústria fonográfica. Um dos motivos principais do interesse repentino das gravadoras pelo blues, é que, mesmo com todo o desprezo acerca das letras, elas perceberam que o ritmo agradava outros grupos norte-americanos. De acordo com a estudiosa, assim, surgiu a necessidade de produzir uma música padronizada, a fim de encaixá-la na indústria do entretenimento. Conforme Postali (2010), a permanência da resistência do

blues pode ser outro motivo da tensão ocorrida entre os compositores e o público que questionava a produção da música genérica. Alguns músicos desprezavam suas criações padronizadas, ao passo que o público exigia criações específicas para o grupo afro-estadunidense. Para a estudiosa, talvez, se não houvesse tal tensão, seria possível afirmar que a indústria de discos modificou completamente o gênero musical.

Postali (2010) explica que, assim como o blues, o hip hop surgiu do processo de hibridização cultural, em que diferentes povos em contato criaram novas práticas culturais. Juntando-se aos elementos culturais norte-americanos, a música jamaicana foi se transformando no que hoje é conhecido como rap: rhythm and poetry - ou seja, ritmo e poesia. Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, realizada por sons digitais, fazendo da expressão oral o elemento mais importante da música.

Conforme Postali (2010), o hip hop chegou ao Brasil no início dos anos 1980, por meio de equipes responsáveis pela organização de bailes e de algumas poucas revistas e discos comercializados na cidade de São Paulo. O movimento começou com o encontro de jovens, em sua maioria afro-brasileiros, na Rua 24 de Maio, centro da capital paulista, que se reuniam para praticar o break, fazendo da dança o primeiro elemento do movimento a ser exercitado no Brasil. Com a popularização do break, a busca por novidades tornava-se acirrada entre os DJs que competiam para tocar sons cada vez mais diferenciados. Porém, quase não havia produtos e informações referentes ao movimento hip hop, sendo o acesso ao conteúdo norte-americano possível somente através de viagens e poucos discos e revistas importadas. Segundo a estudiosa, até quase o final dos anos 1980, as músicas de hip hop produzidas no Brasil não possuíam discursos resistentes, restringindo-se ao ritmo e a dança. Como descreve Postali (2010), com a globalização, tanto o aumento das produções midiáticas acerca do hip hop, assim como a possibilidade dos grupos marginalizados expressarem resistência, propiciaram o início do processo de tradução do hip hop no Brasil. Grupos e DJs como Thaíde, DJ Hum e Racionais MC's, foram os precursores.

A música como experiência transgressora do corpo e discurso da liberdade sexual

A partir de princípios teóricos referentes à cognição, Nunes (2014) compreende o corpo como o objeto da experiência incorporada. Emerge da experiência humana na diferença. "A corporeidade abre um espaço de significação do mundo em um movimento no qual o sujeito e o mundo se interpretam mutuamente" (NUNES, 2014, p. 05). De acordo com a estudiosa, ao

longo da história da civilização humana, o corpo tem sido alvo de representações. Nas sociedades ocidentais, as representações e processos de subjetivação estão estritamente interligados à evolução da técnica para a instituição de imaginários coletivos e à representação e produção de sentidos da reprodução de estereótipos e imagens idealizadas do corpo.

Nunes (2014) explica que o corpo, sempre localizado em dada temporalidade narrativa, é objeto e também sujeito, é material e simbólico. Carrega em si marcas sociais de diferentes contextos históricos, sendo constituído de camadas de significado. O corpo corresponde à base existencial da Cultura, composto por concepções em diferentes domínios, sejam míticos, religiosos, filosóficos, estéticos etc. Segundo Nunes (2014, p. 13), “escala elementar, primeiro território, mídia comunicacional, o corpo no seu duplo sentido é meio cognitivo e experiência vivenciada”.

Conforme Nunes (2014), o corpo encontra-se estritamente relacionado à produção do conhecimento, inclui conceitos e a própria metáfora. A metáfora, por conseguinte, trata de um processo de organização cognitiva, dinamizada pela capacidade de representação da coisa e de seu próprio estado, adjetivo de sua plasticidade. No todo, o processo de constituição do sujeito refere à projeção de uma significância presente como um conceito posto para a representação. Nunes (2014) explica que a construção conceitual se estabelece por meio de imagens perceptivas e de imagens evocadas, sendo as primeiras representações topograficamente organizadas da experiência, e as seguintes, interpretações de um passado vivenciado ou de projeções para o futuro. A cognição articula a referência para a adaptação ao ambiente.

Nem sempre os estímulos do corpo e da mente são para a satisfação, pois viver em sociedade prevê privações. Freud (1976), a partir de Von Ehrenfels, explica a diferença entre a moral sexual “natural” e a “civilizada”, e adverte sobre os efeitos da última. Deve-se entender por moral sexual natural aquela sob cujo regime um grupo humano é capaz de conservar sua saúde e eficiência; e por moral sexual civilizada uma obediência àquilo que, por outro lado, estimula o ser humano a uma intensa e produtiva atividade cultural. Freud afirma que, sob o regime de uma moral sexual civilizada, a saúde e a eficiência dos indivíduos estão sujeitas a danos. Os prejuízos causados pelos sacrifícios exigidos terminam por atingir um grau elevado, que indiretamente coloca também em perigo os objetivos culturais, havendo a emergência de uma reforma. Por exemplo, a singularidade da moral sexual civilizada obedecida é de restrições feitas às mulheres que são estendidas à vida sexual masculina, sendo proibida toda relação sexual exceto dentro do casamento monogâmico. No entanto, como destaca o estudioso, as diferenças naturais entre os sexos impõem sanções menos severas às transgressões masculinas, sendo admitida uma moral dupla, o que coloca em xeque a honestidade dessa sociedade. Freud

(1976) sentencia que a distorção dos fins da sexualidade são fatores patogênicos das neuroses e psiconeuroses, ou seja, de doenças da mente relacionadas à biologia do indivíduo e ao seu inconsciente. Ainda:

Nossa civilização repousa, falando de modo geral, sobre a supressão dos instintos. Cada indivíduo renuncia a uma parte dos seus atributos: a uma parcela do seu sentimento de onipotência ou ainda das inclinações vingativas ou agressivas de sua personalidade. Dessas contribuições resulta o acervo cultural comum de bens materiais e ideais. Além das exigências da vida, foram sem dúvida os sentimentos familiares derivados do erotismo que levaram o homem a fazer essa renúncia, que tem progressivamente aumentado com a evolução da civilização. [...] Aquele que em consequência de sua constituição indomável não consegue concordar com a supressão do instinto, torna-se um 'criminoso', um 'outlaw', diante da sociedade - a menos que sua posição social ou suas capacidades excepcionais lhe permitam impor-se como um grande homem, um 'herói'. (FREUD, 1976, p. 101).

Desde a instituição da sociedade moderna, segundo Freud (1976), a moral sexual civilizada exige dos indivíduos de ambos os sexos a prática da abstinência até o casamento, querendo obrigar os que não contraem um casamento legítimo a permanecerem abstinentes por toda a sua vida. O estudioso comenta que é difícil conceber um artista abstinente, pois, provavelmente, as experiências sexuais estimulam as realizações artísticas. Freud (1976) conclui que, uma vez que a sociedade paga pela obediência a suas normas severas com um incremento de doenças nervosas, essa sociedade não pode vangloriar-se de ter obtido lucros à custa de sacrifícios, nem ao menos pode falar em lucros.

A partir das teorias de Freud, Marcuse (1975) estudou a passagem de Eros ou princípio de prazer, de ordem instintiva, para o trabalho ou princípio de realidade, de ordem racional. Criou o conceito denominado como "princípio de desempenho"; que significa a forma histórica específica de repressão e dominação da sociedade ocidental, fundada no trabalho alienado. A alienação é controlada pelo que o filósofo define como "mais-repressão", ou o controle público da existência privada e outras instituições de perpetuação da dominação. Conforme o filósofo, Eros designa um deus relacionado à beleza e ao amor sexual que, como instinto de vida, significa um instinto biológico mais amplo, em lugar de um âmbito vasto de sexualidade. Marcuse (1975) coloca a sexualidade como uma questão relacionada à política, e considera que as forças capazes de conduzir historicamente a transformação para uma sociedade não-repressiva seriam aquelas que se mantêm livres do princípio de realidade, como intelectuais e artistas. De acordo com o filósofo:

Obviamente, a dimensão estética não pode validar um princípio de realidade. Tal como a imaginação, que é a sua faculdade mental constitutiva, o reino da estética é essencialmente irrealista; conservou a sua liberdade, em face do princípio de realidade, à custa de sua ineficiência na realidade. Os valores estéticos podem funcionar na vida para adorno e elevação culturais ou como passatempo particular, mas viver com esses valores é o privilégio dos gênios ou a marca distintiva dos boêmios decadentes. Perante o tribunal da razão teórica e prática, que modelou o mundo do princípio de desempenho, a existência estética está condenada. (MARCUSE, 1975, p. 156).

Transgredindo regras e descrevendo uma relação amorosa de muito sexo, na qual o homem busca dar prazer a sua parceira, a música *Te amo desgraça* traz expressões próprias da periferia, iniciada com a batida de um *funk* carioca:

(Vai, senta firme)/ (Vai, senta, senta, senta)/ Eu sou Exu!/ (Vai, senta firme, vai)/ Facção carinhosa, êh êh [...]/ Bebendo vinho, quebrando as taça/
Fudendo por toda a casa/ Se eu divido o maço, eu te amo, desgraça/ Te amo, desgraça [...]/ Fudendo no banheiro do bar/ Embriagados, gritando que a cidade é nossa/ [...]/ Te amo/ Nosso ódio pelo mundo é parecido/
Você nua pela casa é tão lindo/ Bastou a gente fuder, eu vi, tava fudido/
Tranço contra o tédio de domingo/ Paredão batendo e ela dançando [...]/
Minha preta é rainha/ Por isso eu não perco o trono/ Minha preta é minha/
E eu não perco o sono/ Oral na minha mulher é minha oração/ Oral na minha mulher é minha oração/
Quebramos outro colchão/ Foda-se, transa no chão/ Até que a morte nos separe ou então a prisão/ [...]/ Carnaval carnal entre as esquinas da sua coxa, prazer/ Mais molhada que Veneza, me afundo em você/ Me chupa no carro roubado [...]. (BLUES, 2017).

O *single Banho de Sol* parece completar a cena:

Domingo de Sol, litrão gelado/ Aqueles pique, vish, piscina de plástico/
Churrasquinho, ouvindo Mumuzinho/ Vileiro *lover/ Flower Boy* tipo Tyler, gracinha/
Uns filmes de Spike Lee, transas na cozinha/ Você de quatro, gritando que é minha/
Ela me chama de Sol/ A cada tapa, marquinha [...]/ Ela me acha bonito quando eu me acho feio/
Me sinto em casa com a mão nos seus seios [...]/ Hoje eu não quero sair/ Hoje eu não quero beber/
Hoje eu não quero fumar/ Só quero transar com você/ Bota um filme pra passar/
Pra tentar enganar os vizinhos/ Nós quebramos tantas taças/ Nem tem mais onde pôr vinho/
Nós fazemos dinheiro como fazemos amor/ Tão bem, bem, bem, bem, bem [...]/ Eu grito que te amo com sua b*** na boca/ Sai abafado, mas você me entende [...]. (BLUES, 2018a).

Ao abordar os heróis culturais que persistiram na imaginação como símbolos da atitude e dos feitos que determinaram o destino da humanidade, Marcuse (1975), a partir dos mitos de Prometeu e Pandora, afirma que a beleza da mulher e a felicidade que ela promete são fatais no

mundo de trabalho da civilização. A fantasia, fora da linguagem da arte, muda de significação e se funde com as conotações que recebeu sob o princípio repressivo de realidade. O filósofo explica que:

Se Prometeu é o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão, então os símbolos de outro princípio de realidade devem ser procurados no polo oposto. Orfeu e Narciso (como Dioniso, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. (MARCUSE, 1975, p. 148).

Segundo Marcuse (1975), os princípios e verdades da sensualidade fornecem o conteúdo da Estética, cujo objetivo e propósito é a perfeição do conhecimento sensitivo, representado pela beleza. A verdade da arte é a libertação da sensualidade através de sua reconciliação com a razão. Essa se trata de uma noção central da Estética idealista clássica, que considera que a arte desafia o princípio de razão predominante, ao representar a ordem da sensualidade, invocando a lógica da gratificação, que se constitui como um tabu, contra a da repressão. A arte está vinculada ao princípio do prazer.

O single Última noite narra a masturbação da mulher executada pelo parceiro e enfatiza, mais uma vez, que a relação vai além da satisfação masculina mediante a exclusividade da penetração, privilegiando preliminares apreciadas pelas mulheres em geral:

Cheiro de cigarro/ E de amor antigo/ Amo fuder contigo/ Amor fode comigo/ Essa é última breja/ Esquece o mundo/ Me beija/ Vivo entre coxas entre curvas/ Entro em ti pra me proteger da chuva/ Tipo didico me dedico/ Te dedilho como B.B. King dedilhava Lucille/ Cê sempre molha meus dedos/ Eu preciso de luvas/ [...] E cê falando sobre a última noite/ Vamo transar como se fosse a última noite/ Me ame como se fosse a última noite/ Me chupe como se fosse a última noite/ Cê falando sobre a última noite [...] (BLUES, 2018b).

Marcuse (1975) explica que a visão de uma cultura não-repressiva, uma tendência evolutiva marginal na Mitologia e Filosofia, visa ao estabelecimento de uma nova relação entre os instintos e a razão. A moralidade civilizada é invertida pela harmonização da liberdade instintiva e da ordem e, libertos da tirania da razão repressiva, os instintos tendem para relações existenciais livres e duradouras, isto é, geram um novo princípio de realidade. Para Marcuse

(1975), numa sociedade que autorizasse o livre jogo de necessidades e faculdades individuais, a sexualidade tenderia para a sua própria sublimação: a libido não reativaria, simplesmente, os estágios pré-civilizado e infantil, mas transformaria também o conteúdo pervertido desses estágios. Ainda:

A libido só pode tomar a estrada da auto-sublimação como um fenômeno social: como uma força irreprimida, só pode promover a formação de cultura sob condições que relacionam mutuamente os indivíduos associados na cultivação do meio para fazerem frente a suas crescentes necessidades e empregarem suas crescentes faculdades. [...] Além disso, nada existe na natureza de Eros que justifique a noção de que a extensão do impulso esteja confinada à esfera corporal. Se a separação antagônica da parte física da espiritual do organismo é, em si mesma, o resultado histórico da repressão, a superação desse antagonismo franquearia a esfera espiritual ao impulso. [...]. O poder criador de cultura de Eros é sublimação não-repressiva: a sexualidade não é desviada nem impedida de atingir seu objetivo; pelo contrário, ao atingir o seu objetivo, transcende-o em favor de outros, buscando uma gratificação mais plena. (MARCUSE, 1975, p. 183-184).

Segundo Marcuse (1975), à luz da ideia de sublimação não-repressiva, a definição freudiana de Eros, como sendo a luta para formar a substância viva em unidades cada vez maiores, para o prolongamento e elevação da vida, adquire maior significado. Assim, o impulso biológico converte-se num impulso cultural e o princípio de prazer revela a sua própria dialética. A finalidade erótica de sustentar todo o corpo como sujeito-objeto de prazer requer o contínuo refinamento do organismo, a intensificação de sua receptividade e o crescimento de sua sensualidade. Marcuse (1975) salienta que a ideia estética de uma razão sensual sugere a superação da repressão, de uma forma que difere essencialmente da sublimação, na medida em que a esfera espiritual se torna o objeto direto de Eros e continua a ser um objeto libidinal, de modo que, neste caso, não se verifica qualquer mudança na energia ou na finalidade libidinal.

Nunes (2014) compreende o processo metafórico da constituição do ente como um conceito referente à cognição, a partir de Lakoff e Johnson [1980]. Nesse sentido, a metáfora assume uma função basilar em todo sistema conceitual e também na linguagem cotidiana, muito além de um mero artifício literário. Então, evidencia-se a metáfora como um conceito que possui como atributos funções cognitivas. Assim, a aquisição de identidade em dada narrativa refere-se a uma metáfora cuja função cognitiva é “orientacional”, determinada pelas experiências físicas e mais especificamente, culturais; que organizam um sistema conceitual para poder conferir um sentido a um determinado conceito. A construção de metáforas orientacionais ocorre a partir de esquemas espaciais de oposição, que não são arbitrários e são estabelecidos

de acordo com a vivência de cada indivíduo. Conforme Nunes (2014, p. 136), “nossas experiências básicas de orientações espaciais dão origem a metáforas orientacionais que estão diretamente associadas a essas experiências, e organizam um sistema de conceitos associados a outro sistema de conceitos”.

Uma música constitui um objeto de estímulo do corpo e suscita emoções. Conforme Nunes (2014), intimamente associadas a um fluxo de representações simbólicas, as emoções podem ser constituídas desde simples interações de regulação do próprio organismo até interações sociais complexas. “Processos determinados biologicamente, as emoções são reações químicas e neurais que em conjunto formam um padrão para avaliar o seu estado corporal, a dinâmica corporal do outro e o ambiente circundante de um modo geral” (NUNES, 2014, p. 131). A estudiosa diferencia a emoção e o sentimento, marcando a emoção como uma experiência do corpo e o sentimento como uma experiência da mente. O sentimento depende de uma representação metafórica do corpo. Como explica Nunes (2014), toda emoção deve desencadear um sentimento, todavia é possível que os sentimentos prescindam a emoção. Em termos de estímulo do espírito, a Música refere-se a uma “metáfora ontológica”, que auxilia na compreensão de ideias percebidas como emoções motivadas pelas experiências concretas.

Apontamentos acerca da sexualidade da mulher negra e a fala do feminismo negro

Em suas composições eróticas, Baco Exu do Blues narra situações em que privilegia e goza com o prazer de sua parceira, idealizada no *single 5 conto* como uma mulher independente:

[...] Me dá, me dá, ela quer toque de midas/ Toque e mordidas, quer dirigir minha vida embriagada/ Tira, tiro, tira, sarra, dança no meu dedo, dança na minha cara/ Cabelo bagunçado e blusa apertada/ Nega tu é embaçada, deixo o vidro embaçado/ Depois dessa nona foda, o pai tá cansado, pai tá cansado (já tá?)/ [...] Dedo entre suas coxas, toque de midas, toque de midas/ Me empresta 5 conto, querida (só 5 conto querida)/ [...] Enquanto os dedos se afundam no seu particular/ Suspiros profundos como se quisesse economizar/ Esse ar para não perde-lo perceba se molhou meus dedos/ 5 conto, compro cinco cigarros à varejo, a noite me chama/ Então eu te vejo, sua boca me chama, então eu te beijo [...]. (BLUES, 2019).

Como descreve Ribeiro (2018), uma mulher negra empoderada incomoda muito,

bastando perceber os olhares e os comentários de algumas pessoas quando veem uma que não se curva às exigências de uma sociedade racista e misógina. Segundo a filósofa, é muito comum para a afro-brasileira empoderada ouvir xingamentos do tipo “Que negra metida”, “Essa negra se acha” ou “Quem essa negra pensa que é”? Ribeiro (2018) avalia que o empoderamento da afrodescendente desnatura o lugar de submissão que lhe foi imposto; pois, a mulher negra que se empodera não carrega incômodo por julgar que certos espaços não lhe pertencem, e finalmente, o incômodo está indo para o lugar certo.

Baco Exu do Blues produz um estilo de música criada e consumida por negros, e destinada a falar sobre o seu cotidiano, figurando como musa a mulher negra. Castro (1995) define que a configuração de inferioridade da imagem cultural da mulher e do negro projetada na estrutura ocupacional da sociedade brasileira, no caso mais específico da mulher negra, vem ampliada por outro componente que se condensa nos atributos corporais: exuberância e sexualidade. Esses eram atributos exigidos pelo mercado comprador de escravos e hoje exaltados no estereótipo das “mulatas tipo exportação” que figuram em espetáculos musicais de casas noturnas, em grupos artísticos, folhetos de propaganda de órgãos governamentais e empresas de turismo. A estudiosa explica que a mulher negra é vista como escrava de prazeres sexuais, com notável poder de volúpia e sedução, simbolizada na lendária Xica da Silva, personagem do filme homônimo de Cacá Diegues, em contraponto com a personagem Isaura, a escrava branca idealizada por Bernardo Guimarães. Segundo Castro, a mãe-preta constitui outra imagem relacionada à mulher negra, vista como “bem de uso” no mundo dos brancos pelo aconchego de corpulência e seios fartos de uma maternidade bem-sucedida, o que determinou a sua escolha para os cuidados e a amamentação dos filhos herdeiros da família colonial no Brasil. De acordo com Castro (1995), a mãe-preta teve oportunidade de exercer uma influência socializadora, incorporando-se à vida cotidiana do colonizador como parte de situações realmente vividas e interferindo no comportamento das crianças.

Por último, Castro (1995) enumera a imagem de sacerdotisa associada à mulher negra, uma representação que assumiu a liderança das comunidades religiosas afro-brasileiras como personalidade mestra e veneranda; detentora do poder de lidar com forças divinas e sobrenaturais, uma figura ao mesmo tempo temida e respeitada pelo seu mistério. Como relembra a estudiosa, as sacerdotisas sobreviveram ao rigor da escravidão, à discriminação racial e sexual, bem como ao preconceito religioso e a perseguições de toda a ordem a que foi submetida e, eventualmente, ainda têm que enfrentar, por serem imaginadas como supostas criaturas de forças contrárias ao ideal de bem e virtude do mundo cristão.

Souza (1995) chama a atenção para o fato de que a discriminação racial é acrescentada

à sexualidade da mulher negra, à sua formação e autoestima:

Crescemos tentando 'driblar' o preconceito e a discriminação. Quando percebemos que nossa sexualidade não pode ser vista de forma alienada, notamos o nosso amadurecimento. Sentimos a sexualidade de ser mulher e conseguimos dividir essas descobertas com nossos filhos e filhas. Como mulheres negras, não temos nossa sexualidade mais ou menos avantajada que outras cores e/ou raças, pois nossa sexualidade é nosso corpo e nossa alma. É essa interação que levamos para a cama (e não necessariamente a cama...) a plenitude de sermos mulheres, mulheres negras, mulheres. [...] É notório que essas mulheres, de um jeito ou de outro, vêm reivindicando e lutando pelo controle de seus corpos, sobre sua sexualidade. (SOUZA, 1995, p. 16-17).

Ao analisar composições da Música Popular Brasileira, contemporâneas a sua pesquisa, e o abalo que a identidade da mulher negra sofre com a utilização de um estereótipo que a ridiculariza, Andrade (1995) afirma que:

A utilização do estereótipo sobre a mulher negra tem origem no período colonial e atravessou o tempo até os dias atuais como um controle social a esta população através de teorias hoje desmascaradas por vários segmentos das mesmas ciências que as defenderam, não contribuindo, porém, para retirá-las das práticas racistas. Os estereótipos - ditados, piadas, chavões etc. - exercem um efeito na estima da mulher que tem sua estética insultada desde a infância, através da educação formal e informal. Atacar a estética é um instrumento violento contra o processo de construção da identidade, numa sociedade onde a beleza está relacionada a um único padrão, fazendo a mulher negra assimilar aquele modelo como recurso para ser aceita na sociedade - o que não acontece. A música popular brasileira, por anos seguidos, tem aproveitado a sua penetração no inconsciente coletivo - se assim podemos falar - e dissemina um comportamento declaradamente preconceituoso e racista contra a mulher negra, reforçando os estereótipos negativos defendidos pela ideologia do embranquecimento. (ANDRADE, 1995, p. 43).

Como Andrade (1995) expõe, muitos compositores reproduzem através das suas músicas todo o comportamento racista e sexista introjetado em nossa sociedade, provocando uma exaltação racista no segmento branco, e a humilhação e negação do eu no segmento afrodescendente. Essa negação do eu repercute não só na violação da estética da mulher negra como em toda a herança histórico-biológica e histórico-cultural, que a faz assumir os valores da cultura hegemônica, havendo o apelo para as plásticas dos lábios e do nariz, o alisamento do cabelo e o sonho do marido branco.

Para Ribeiro (2016), a questão dos relacionamentos inter-raciais gera muitas dúvidas,

justamente por incluir a discussão do racismo no Brasil, um assunto ainda pouco discutido. Existe um processo histórico que desumaniza a mulher negra, que a coloca como um ser que não é digno de ser amado. Assim, desde o período de colonização, essa mulher é objetificada, coisificada, ultrasexualizada, e a miscigenação foi alcançada, num primeiro momento, mediante estupros. Segundo Ribeiro (2016), o homem negro, muitas vezes, assimila os estereótipos e prefere estar com uma mulher branca, acreditando conseguir status. Trata-se de uma estrutura que pretere a afrodescendente. A filósofa cita um levantamento do IBGE, que aponta a mulher afro-brasileira como a que menos contrai matrimônio, vivendo o celibato definitivo, quando não é usada somente para relações sexuais.

Na canção Preto e Prata, Baco Exu do Blues enuncia:

[...] Eu só me curvo pra chupar minha mina/ Autoestima pra cima, meu cabelo pra cima/ Olha bem pro meu olho e me diz quem domina/ Eu tô cheio de ódio e você nem imagina/ Eu tô cheio de ódio e você nem imagina/ Eles querem que eu mate e morra pelo ouro/ Querem que eu mate e morra por mulheres brancas/ Querem que eu mate e morra pelo meu ego/ Mas, irmão, só mato e morro pela minha banca/ Eu não acredito no seu Deus branco [...]. (BLUES, 2018c).

Ribeiro (2018) relembra que, em época de Carnaval, é muito comum ver pessoas se “fantasiando” de mulheres negras, pintando o rosto de preto, colocando peruca afro e passando batom vermelho de forma exagerada com a intenção de aumentar os lábios. Essa caracterização é denominada como “nega maluca”. A filósofa sublinha que, para entender quão isso é ofensivo, se faz necessário compreender o contexto e a história do blackface, uma prática que começou quando homens brancos se caracterizavam de homens negros, escravos ou livres, durante a era dos shows dos menestréis [1830-90]. Segundo a estudiosa, essas caricaturas se tornaram fixas no imaginário americano, reforçando estereótipos ridicularizados. A mulher negra é imaginada como a gostosa do samba ou a empregada; e o homem negro, o malandro ou ladrão. Ribeiro (2018) afirma que uma mulher negra com o cabelo crespo, comumente, ouve piadas e é discriminada, e protesta que a afrodescendente não pode ser ridicularizada ou tratada como mero corpo que samba e rebola.

Considerações finais

Baco Exu do Blues evoca uma reinscrição da corporalidade da mulher negra. Ele não sente pena ou apenas atração sexual por ela. O artista deixa fruir o prazer de afirmar a sua identidade e experimenta o ânimo da potência insurgente de suas insígnias. Poderia também ser chamado de Eros baiano? Baco ama o rebolado e a voluptuosidade que enxerga em sua musa, com quem busca crescimento como indivíduo e ascensão social. A linguagem erótica do rapper analisado embala casais e, principalmente, mulheres afrodescendentes que lotam os seus shows. Baco não foge dos estereótipos da mulher e do homem negros, mas ironiza essa condição, para, a partir disso, tecer as suas críticas mediante a paródia.

A moral sexual civilizada que reprime a sociedade brasileira corresponde a um desdobramento do arranjo colonial, que perpetuou os abusos contra a mulher negra. Embora compartilhe tradições da música baiana, como o empoderamento negro, Baco não reproduz a imagem crua da baiana idealizada como um exemplo da boa mestiçagem; e que empregou a mulher negra no turismo sexual. Ocupando o lugar de prostituta, empregada doméstica e mãe solteira na sociedade, a afrodescendente careceu durante muito tempo de representações que a distanciassem da figura de uma macaca.

Hoje a periferia brasileira, composta majoritariamente por afrodescendentes, consome o pagode, o funk, o rap e o sertanejo universitário onde tristeza e alegria são congraçadas no bar. Essas linguagens musicais representam o cotidiano marginalizado, representado também nas composições de Baco. A periferia resiste à repressão moral sexual, agindo como produtora e consumidora de bens culturais que alcançam um princípio de realidade que, frente às duras condições de sobrevivência das suas verdades, busca nos momentos de lazer um passaporte para a liberdade.

Referências

- ANDRADE, I. P. de. A mulher negra na MPB um abalo na identidade racial. In: QUINTAS, F (Org.). *Mulher negra: preconceito, sexualidade e imaginário*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ, 1995. p. 40-44.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Vol. II. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- BLUES, B. E. do. Te amo desgraça. *Esú*. Selo EAEO Records, 2017. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/baco-exu-do-blues/te-amo-disgraca/>. Acesso em: 30 set. 2019.
- _____. Banho de Sol. *Single*. Selo EAEO Records, 2018a. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/baco-exu-do-blues/banho-de-sol/>. Acesso em: 30 set. 2019.
- _____. Última noite. *Single*. Selo EAEO Records, 2018b. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/baco-exu-do-blues/ultima-noite/>. Acesso em: 30 set. 2019.
- _____. Preto e Prata. *Bluesman*. Selo EAEO Records, 2018c. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/baco-exu-do-blues/preto-e-parda/>. Acesso em: 30 set. 2019.
- _____. 5conto. *Single*. Selo 999, 2019. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/baco-exu-do-blues/5-conto/>. Acesso em: 30 set. 2019.
- CASTRO, Y. P. de. Também mulher, imagem de Deus. In: QUINTAS, F (Org.). *Mulher negra: preconceito, sexualidade e imaginário*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ, 1995. p. 03-09.
- FREUD, Sigmund. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna (1908). *Edição Standard Brasileira das obras completas*, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- NUNES, C. X. *Geografias do corpo: por uma Geografia da Diferença*. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/94741?locale=pt_BR>. Acesso: 20 ago. 2019.
- POSTALI, T. P. *Práticas culturais urbanas: estudo sobre o blues e o hip hop como comunicações específicas de grupo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2010. Disponível em: http://comunicacaoecultura.uniso.br/producao-discente/2010/pdf/Thifani_Postali.pdf. Acesso: 06 abr. 2019.
- PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. A intolerância contra o Candomblé: a raiz do racismo no Brasil. *Ceticismo.net.*, fev. 2009. Disponível em: <http://ceticismo.net/2009/02/04/a-intolerancia-contra-o-candomble-a-raiz-do-racismo-no-brasil/>. Acesso em 06 abr. 2019.
- RIBEIRO, D. Relações inter-raciais e a solidão da mulher negra. TV *Boitempo*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZNx1LV6c4A&t=3s>. Acesso: 06 out. 2019.
- _____. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SÂLÂMÌ(KING), S.; RIBEIRO, R. I. *Exu e a ordem do universo*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Oduduwa, 2015.

SOUZA, E. P. de. Mulher negra: sua sexualidade e seus mitos. In: QUINTAS, F (Org.). *Mulher negra: preconceito, sexualidade e imaginário*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ, 1995. p. 10-20.

*Recebido em 15/10/2019
e aprovado em 12/12/2019.*



A radioativa estufa de Mario Bellatin: o desabrochar de anômalas flores

The radioactive greenhouse of Mario Bellatin: the blooming of anomalous flowers

Luciane Bernardi de Souza¹

<https://orcid.org/0000-0002-2787-6630>

Resumo: Neste trabalho, nos propomos discutir a presença do corpo deforme na obra *Flores* (2001), do escritor mexicano Mario Bellatin. Visamos problematizar como os corpos anômalos, assim como o espaço em que esses corpos frequentam, ao mesmo tempo em que sofrem o poder, através de inúmeros dispositivos, também desafiam as normas sociais da disciplina e do regramento. Tal contestação ocorre pela resignificação das anomalias, que impulsionam uma busca por experiências do desejo e vivências que resistem e contestam a lógica da docilidade e da servidão. Para o diálogo, trazemos em nossa leitura as vozes de Michel Foucault, em especial seus pressupostos teóricos da esfera do biopoder, e Georges Bataille, com os conceitos de erotismo e continuidade.

Palavras-chave: Mario Bellatin; Biopolítica; Erotismo.

¹ Doutoranda pelo PPGLIT/UFSC. E-mail: lucibernardi@gmail.com

Abstract: In this paper, we propose to discuss the presence of the deformed body in the work *Flores* (2001), by the Mexican writer Mario Bellatin. We aim to problematize how anomalous bodies, as well as the space in which these bodies attend, while at the same time suffering power through numerous devices, also challenge the social norms of discipline and rule. Such contestation occurs by the resignification of anomalies, which drive a search for experiences of desire and experiences that resist and contest the logic of docility and servitude. For dialogue, we bring in our reading the voices of Michel Foucault, especially his theoretical assumptions of the sphere of biopower, and Georges Bataille, with the concepts of eroticism and continuity.

Keywords: Mario Bellatin; Biopolitics; Eroticism.

Considerações iniciais

A ideia de lidar com a orfandade e inexatidão de conceitos como deus, sentido, absoluto, totalidade e essência, torna-se insuportável segundo o modo como encaramos nossa existência no mundo, desde muito ancorada nessas apaziguáveis invenções lógicas-rationais do intelecto. É por essa razão que o ser humano, imerso em uma racionalidade desmedida, sempre teve a necessidade de conceituação e limitação daquilo que, em sua natureza, é ilimitado.

Avesso à necessidade conceitual-intelectual incomensurável, o discurso literário, provocativo em seu âmago e lugar privilegiado do questionamento dos limites e conceitos, conforma-se como um espaço de transgressão e reconfiguração das vivências e dos valores. Ao enfatizar o questionamento dos reais limites discursivos, nos leva a uma reflexão sobre a palavra e, conseqüentemente, sobre a (des)construção do mundo. A Literatura (em especial a contemporânea) abraça assim os paradoxos e as contradições, apresentando-se como um fértil terreno de conflito e reflexão dos limites e conceitos não apenas estéticos, mas morais, éticos, culturais e sociais.

Se a linguagem com fim prático tem por intenção ser limpidamente decifrável e lúcida, a estética possui em si o âmago da provocação, possibilitando lançarmos um olhar reinventivo sobre a palavra, avançando contra os princípios da ordem e de nossas tão abrandáveis certezas.

Nesse sentido, por acreditarmos na Literatura enquanto potência de reinvenção da realidade, que possibilita o questionamento do verbo e da representação das experiências dos afetos e dos deslimites, privilegiamos esse lugar do extravio e do contrassenso, lançando um olhar atento sobre a obra *Flores* (2001), do escritor latino-americano Mario Bellatin. A partir deste corpus literário buscamos problematizar como a presença de personagens anômalos em lugares de transgressão, ao mesmo tempo que explicita a tentativa de normalização e disciplina sobre o desigual, desestabiliza e contesta a lógica do controle, desafiando as tecnologias e os

dispositivos de poder que atuam sobre o corpo (de)formado e sobre os lugares de vivências alternativas.

Para isso, orientamos nossa leitura a partir dos pressupostos teóricos foucaultianos da esfera do biopoder, visualizando como nas narrativas de Flores as personagens se apoderam das consequências materiais das enfermidades/anomalias, as ressignificam e tentam buscar um novo corpo, que interroga biopoliticamente a vida. Tal fenômeno de questionamento e ressignificação, que se estende também para os espaços que essas personagens frequentam, desviam os mecanismos sociais de controle e resistem à regulação social, política e cultural. Nesse sentido, Flores apresenta corpos e espaços que ao mesmo tempo em que sofrem as dimensões coercitivas do poder, se apresentam como resistentes a ele.

Por trabalharmos a partir de um corpus construído pelo discurso estético, esta discussão sobre o corpo como lugar de resistência às normas sociais impostas, nos impulsiona para uma reflexão sobre a palavra como lugar da racionalidade e homogeneidade, mas também como locus da transgressão e questionamento das verdades estabelecidas, reflexão presente nos escritos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e que neste trabalho, além de estabelecer as bases para a reflexão, também dialoga com o conceito de biopolítica, de Michel Foucault, e de erotismo e continuidade, do teórico Georges Bataille. Nesse sentido, à luz das noções biopolíticas foucaultianas e, em proximidade com as reflexões de Georges Bataille, consideramos como em algumas narrativas de Flores se estabelecem as relações de forças entre existências, afetos e saberes, cujo motor de construção e resistência é a palavra em sua potência estética.

Fundamentação teórica

Friedrich Nietzsche, filósofo do século XIX, afirmava ser preciso repensar a história do conhecimento humano, a história da racionalidade, a história da filosofia. “Filósofo-dinamite” como ele mesmo se autodenominava, acreditava que a nossa civilização seria vítima (e paradoxalmente também algoz) de uma interpretação restritamente socrática do mundo, uma vez que construímos uma imagem de nós mesmos muito superior ao que realmente somos. Tal certeza se tornou uma verdade ainda maior para o filósofo à medida que ele se debruçou sobre o modelo de vida dos gregos pré-socráticos, que, segundo a sua leitura, defendiam aquilo que acabamos por extinguir: uma vivência fundada no devir e na crença da vida (desconhecida e intensa) como processo de transformação constante.

Filósofo do paradoxo e defensor das contradições infinitas, questionou toda a

prepotência do conhecimento arquitetado pelo homem moderno ao pôr em xeque as bases do racionalismo ocidental e do antropocentrismo: “Nós, que somos homens do conhecimento, não conhecemos a nós próprios; somos de nós mesmos desconhecidos e não sem ter motivo. Nunca nós nos procuramos: como poderia então que nos encontrássemos algum dia?” (2016, p.02). Friedrich Nietzsche defendeu assim um pensamento marcado pelo corpo e pela arte, negando a pretensão de controlarmos a natureza e a vida, vistas como inexplicáveis, irracionalizáveis e sempre superiores ao homem.

A constatação de que nossa civilização, que considera a razão e o saber como infalíveis motores de busca incessante pela verdade, é modelada a partir de um pensamento estritamente lógico e excludente do prazer, leva Nietzsche a afirmar que a história do pensamento humano é a busca por uma verdade que somente pode ser atingida pela via do pensamento, e não das sensações. Logo, como seres do pensamento e da palavra, temos necessidade de justificar, racionalizar e explicar a vida em todos os seus âmbitos, explicações somente possíveis através do uso racional e restrito da linguagem.

Em concordância com o pensamento do filósofo alemão, o teórico francês Michel Foucault ressalta que para suportarmos a vida, fez-se necessária a irremediável busca por um fundamento/essência, produto do nosso medo da morte e da necessidade de estabelecer no mundo a duração da vida. Racionalizamos o mundo, negamos o corpo, as sensações, o conflito, o devir e a instabilidade ao afirmarmos, a partir do signo e da linguagem, a construção de uma imagem idealizada de nós, do outro e do mundo. No entanto, essa linguagem que, depauperada e empobrecida de sentimentos, afetos e imagens, definha ao corroborar na construção desse baluarte racional, também carrega em si a potência para, senão implodir, minimamente minar e questionar as certezas humanas.

O discurso literário, ao apresentar estruturas (abismais, paradoxais, grotescas) para que possamos vivenciar o sofrimento, a morte e o trágico, acaba por desacomodar, mas também por fortalecer a vida e fazer com que reinventemos novas formas de ser e sentir. De tal modo, nos parece urgente que, a partir do discurso literário (re)criemos uma nova forma de relação com as palavras, de modo a desautorizá-las e desmistificá-las, deixando brotar e (re)nascer delas uma expressão cheia de contradição, cheia de instante.

É por não fugir e negar a tempestuosidade de afetos e sensações, que o discurso de Flores convoca as palavras livres, apresentando imagens do feio, do caos, do grotesco e do instável, por meio de um discurso que não cabe na linguagem adoecida pela lógica e pela razão, ao sobrelevar mundos e sujeitos incompletos, marcados pela falta e pela busca.

Com modos peculiares de narrar e conceber a prática literária, Mario Bellatin nos

remete a um discurso lodoso e impregnado de forças simbólicas, discurso no qual braveja em escarcéu corpos em constante atrito com o meio, corpos em explosão, deformação e reconstrução, corpos que urgem pelo preenchimento da ausência. Enfermos, mutilados e/ou anômalos, esses corpos bellatinianos impulsionam sua existência a partir de uma falta inicial, a partir da ausência de um membro do corpo ou da família, de uma falta ou anomalia gerada pela doença, morte ou privação do estado, representando assim aquele que não tem o poder de direito, o excluído socialmente, o ensimesmado, ao qual é muitas vezes negado o poder de participação social.

No entanto, é justamente a partir dessas carências lacunares, materiais ou imateriais, que se desenvolvem nas personagens potências de desejos e fantasias que se manifestam a partir da busca de vivências que possibilitam a experiência, com o outro e consigo, de modo mais intenso, a experiência da “continuidade”, conceituada e teorizada por Georges Bataille. Esses corpos anômalos, para vivenciar experiências de vida que geram a supressão das faltas, frequentam lugares que funcionam ao nível dos afetos: a mesquita visitada pelo escritor (na qual este personagem realiza giros que o levam a uma experiência de transcendência), a Hell Kitchen e os Altares, lugares que se localizam nas zonas marginais da cidade, funcionam como espaços de resistência e possibilidade de vivências alternativas. Fugindo às normas, eles combinam com as transgressões dos corpos anômalos, que são o elemento central deste nosso estudo.

Corpos em (de)formação, corpos em (re)pressão

Complexo, incerto e ambíguo, o fenômeno da corporeidade, conclama o diálogo interdisciplinar entre as diversas ciências: sociais, humanas e biomédicas. Investigar e compreender o corpo humano, esse inesgotável depósito de construção de imaginários, repleto de simbolismo e representações, é inseri-lo na trama incessante dos sentidos como um fenômeno cultural e social que inexiste em estado natural. Na obra *A sociologia do corpo* (2003), o teórico francês David Le Breton afirma que o corpo é um símbolo da sociedade, uma vez que “reproduz em escala reduzida os poderes e os perigos que se atribui à estrutura social. O corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem” (2003, p.70).

De tal modo, é pensando o corpo como centro das práticas de poder e partindo da noção de poder como uma potência que se manifesta através das relação de força em todos os âmbitos, inclusive nos menores (relações capilares), que o teórico francês Michel Foucault cunhou o conceito de biopolítica, que permite que o Estado e as instituições, ainda que

sutilmente, invadam a vida privada das populações para, segundo seus propósitos, determinar politicamente que tipos de vida merecem viver.

Retomado e redefinido por inúmeros autores, o conceito foi inicialmente apresentado pelo teórico francês ao grande público em 1976, no último capítulo de História da Sexualidade I, A vontade de saber, desenvolvido em um curso proferido no Collège de France, publicado postumamente como “Em defesa da sociedade”. A partir dele, Michel Foucault apresenta os mecanismos de poder sobre o indivíduo (disciplinarização) e sobre a população (biopolítica), e afirma que foi a partir do século XX que as práticas biopolíticas se apresentaram de uma maneira que associavam a luta pela vida a uma prática de exclusão e morte, uma vez que visavam proteger a vida dos riscos, conflitos e paixões, elementos estes tão comuns (e necessários) nas relação humanas.

Segundo Michel Foucault, o poder é exercido através de relações que adentram o âmbito privado e cotidiano, acarretando em um controle sobre os corpos e a população e promovendo a vida a partir de um custo que é o controle da própria vida, para que haja somente corpos dóceis e produtivos. A fim de governar os seres, as sociedades disciplinam e produzem corpos exercendo sobre eles o poder e a norma, visando enquadrar, classificar, modificar e até mesmo segregar esses corpos, se necessário for. Segundo o teórico:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se efectua somente pela consciência ou pelo ideológico, mas também no corpo e pelo corpo. Para a sociedade capitalista, é o biopolítico que importava antes de mais nada, a biológica, o somático, o corporal. O corpo é uma realidade biopolítica (FOUCAULT, 1989, p. 82).

Assim, é necessária a aniquilação da doença, do mal-estar, da deformidade, daquilo que torna os corpos não-homogêneos, assim como é necessário o refreamento de práticas (sexuais, espirituais) dispendiosas de energia, pois, sem a liberação dos desejos, nos tornamos corpos sempre mais dóceis e mais produtivos. Tal modelo de existência, afirma um modelo de vida imposto (pelas instituições, pelo estado) que acredita que determinadas vidas valem mais: as vidas sem vidas, sem paixões, sem conflito e biologicamente “superiores”.

Em *Flores*, algumas personagens tornam-se explicitamente vítimas desse modelo social excludente e homogêneo: o escritor, vítima de uma anomalia congênita causada por um medicamento (fármaco este que visava acabar com o enjoo em mulheres grávidas), é uma personagem que sofre com a incapacidade que temos de não conseguirmos lidar com o diferente. A rejeição social de seu corpo-anômalo (nasceu sem uma das pernas, e seu irmão,

gêmeo, sem os braços) inicia logo ao nascer, quando é abandonado pela figura paterna, que o percebe deformado:

O primeiro a saber da notícia foi o pai das crianças. O diretor do hospital falou com ele em particular. Calmamente, foi descrevendo o caso em detalhes. (...) Ao ouvir o diretor, o pai começou a chorar cobrindo o rosto com as mãos. (...) O diretor acompanhou o pai até a porta do gabinete e o viu afastar-se por um corredor de ladrinhos. A partir desse momento não se soube mais nada de sua existência. (BELLATIN, 2001, p.53)

Já adulto, pesquisando sobre sexualidades alternativas em uma zona da cidade denominada de *Hell kitchen*, ele descobre que sua pesquisa é uma estratégia do governo para violar a privacidade das pessoas que realizavam práticas sexuais alternativas neste local e usá-las como pretexto para interditar o espaço:

Como resultado de recentes medidas governamentais, a zona da cidade conhecida como *Hell kitchen* está prestes a desaparecer. Por isso, o escritor tem cada vez mais dificuldades para localizar pontos de encontro de pessoas que praticam sexualidades alternativas, por assim dizer. Prestou queixa, denunciando essa decisão das autoridades como uma ingerência ilegal na vida privada dos cidadãos (BELLATIN, 2001, p.33).

O Amante Outonal, outra personagem de grande importância dentro da obra, busca vivenciar o prazer de modo não convencional através de distintas experiências sexuais em rituais sadomasoquistas, nos quais as pessoas que se vestem de idosos, inclusive ele. No entanto, a força do poder que atua sobre a personagem atinge o nível físico, ao sofrer agressões por travestir-se:

abandonou essa prática ao ser apunhalado por um ancião com quem entrou no elevador de um edifício vetusto. Depois de passar algumas semanas no hospital permaneceu trancado em seu apartamento até ficar totalmente curado dos ferimentos. (...) meses depois das punhaladas decidiu vestir-se como uma anciã. (BELLATIN, 2001, p.09).

Nessa estufa bellatiniana, cujas flores parecem crescer sob uma atmosfera radioativa altamente contaminante, encontramos os gêmeos Kuhn, seres que, adotados pela poeta, são resultado de uma relação incestuosa, forçada, entre dois irmãos, e que por não possuírem braços nem pernas foram abandonados em um orfanato após o nascimento. Além da rejeição que sofrem devido ao corpo anômalo, nesse lugar, por sua vez, continuam a sofrer a rejeição e a disciplinarização sobre seus deformados corpos:

O orfanato contava com um grupo de voluntárias que colaboravam adotando simbolicamente algumas das crianças reclusas. Era proibido

levá-las à rua. (...) Podiam educá-los com surras ou reprimendas. Tinham o direito de fazer com que comessem, mesmo à força, os alimentos que levam em embalagens térmicas e vasilhas de plástico. (BELLATIN, 2001, p.17)

Vivenciadas pelas personagens, estas situações nos permitem visualizar alguns processos de repressão, disciplinamento e violência que ocorrem por tais personagens apresentarem-se destoantes em relação aos modelos e padrões socialmente impostos, e que passam a ser vistas, inclusive por pessoas mais próximas, como um desconforto, uma ameaça à população padronizada e disciplinada.

A busca do (des)contínuo: o eu no outro

Como consequência (ou causa) das forças do disciplinamento, essas personagens não negam a experiência da continuidade. Consideradas inferiores ao se desviarem das vivências de prazer consentidas, essas vidas abraçam o instinto da carne, da passionalidade e não temem a imposição da supremacia da ordem e do padrão. Beatriz Preciado, em seu importante escrito “Multidões Multidões Multidões queer: notas para uma política dos “anormais” (2011) afirma que

o corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. (PRECIADO, 2011, p.11)

Preciado acredita na força de resistência que as multidões possuem, na força dos corpos que, considerados território do desvio e do desajuste, pertencem ao campo da vida que segundo o direcionamento do biopoder, deve ser aniquilado da sociedade. Nesse sentido, nos interessa visualizar como ocorrem as experiências de transgressão das personagens de Mario Bellatin, que parecem vivenciar experiências do excesso no âmbito religioso, de criação estética e principalmente sexual.

Em sua obra *O Erotismo*, o teórico francês Georges Bataille apresenta como elemento importante da vivência humana o conceito de erotismo: “o erotismo é a aprovação da vida até a morte” (2017, p. 35). Ao desenvolver esta reflexão, ele afirma que toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, uma vez que somos seres intrinsecamente individuais

e únicos: nascemos e morremos sós e independente da troca que realizamos com o outro, somos solitários e isolados. Bataille reitera essa noção ao afirmar que “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos”. (2017, p.39). Assim, há um abismo entre eu e o outro, há uma descontinuidade, e a morte está ligada primeiramente a esse abismo que separa cada um de nós: abismo vertiginoso, vertigem face ao abismo, fascínio constante.

De acordo com Bataille, o erotismo se apresenta de três modos distintos: no corpo, no sagrado e nos corações. O erotismo dos corpos se realiza no ato sexual, em que ocorre a fusão dos corpos, em que nos fundimos com o outro num movimento de apagamento dos limites. O erotismo do coração, por sua vez, se realiza entre os seres apaixonados, que experimentam esse sentimento violento que é a paixão. No erotismo do coração, sofrimento e gozo se confundem, em função da intensidade, da desordem tão violenta, que o ser, se não correspondido, prefere até mesmo a morte. Já o erotismo sagrado, por sua vez, é conceituado do seguinte modo: “o sagrado consiste nessa busca de continuidade, ou seja, um ser descontínuo, limitado, incompleto, procurando a continuidade absoluta (2017, p. 144).

É esta realidade sagrada, erótica, abismal, que impulsiona o sujeito a buscar formas de continuidade, é desejo que nos integra a algo e possibilita experiências de continuidade, que faz nos integramos ao outro, ao todo, a uma totalidade que não nos pertence, a uma nostalgia da continuidade perdida: o indivíduo quer permanecer ele mesmo e, todavia, fundir-se com o outro, mas, no mais profundo do ser, a fusão permanece como destruição, violência e morte. Experimentar a continuidade nos afasta da solidão e do isolamento, e nos leva à fusão com o outro e com o mundo, dada na superação dos limites (2017, p. 144).

Diretamente relacionados a esses conceitos de continuidade e descontinuidade, Georges Bataille apresenta também os de transgressão e interdição. As interdições, relacionadas ao campo das restrições sociais, têm uma relação próxima com o universo apolíneo do trabalho, que é o mundo da acumulação, da ordem e da disciplina, e que ao regredirem o mundo humano, são algumas das principais características que nos diferenciam dos animais. Já a transgressão, segundo o teórico, se caracteriza pelo rompimento com as correntes das interdições, nos coloca em contato com a angústia e a sensação de pecado, e pode ser a porta de entrada para o erotismo.

As experiências e sensações de continuidade, que substitui o isolamento do ser e que podem ser experienciadas de diversos modos, sempre estão relacionadas ao erotismo e à transgressão do mundo homogêneo, que preza pela ordem e pureza. Segundo o teórico, a

sociedade conseguiu organizar-se a partir do afastamento de nossa potência animal, sendo apenas a partir da negação (sempre parcial) e do controle das forças instintivas que teria ocorrido a constituição do ser propriamente humano. É inegável que precisamos de leis e proibições para que sobrevivamos em sociedade, caso contrário viveríamos em caos permanente. Assim, é imprescindível enfatizar que não podemos viver sem trabalho, sem lei, mas que também não podemos viver sem a força do erotismo.

No entanto, essa necessidade humana intrínseca, que se refere à busca pelo extravasamento, pela ruptura de limites e pelo abandono temporário da lei, pertence ao espaço do corpo, do sagrado e do erótico. Tal necessidade, no entanto, que se opõe ao mundo da razão e do regramento, é cada vez mais negada e nulificada pelo mundo do trabalho, que refreia o prazer humano. É esse mundo da individuação e das leis que nos separa uns dos outros, que nos separa do erótico e do sagrado, e que pode ser denominado de mundo da descontinuidade, por nos afastar do contato com o outro e com experiências extremas que nos levam ao contato com nós mesmos e com um todo.

De acordo com Bataille, a vivência e imersão no mundo da continuidade, do erotismo, do sagrado, nos provoca a dissolução (ainda que temporária) da individualidade, que pode ser considerada uma possibilidade de acesso às forças das quais nos separamos em tempos míticos:

O mundo sagrado não é, em certo sentido, senão o mundo natural subsistindo na medida em que não é inteiramente redutível à ordem instaurada pelo mundo do trabalho, isto é, à ordem profana (...) o nascimento de uma nova ordem de coisas, provocado a contragolpe pela oposição à natureza do mundo da atividade útil. (BATAILLE, 2017, p. 35).

A experiência do deslimite e da transgressão, além de nos pôr em contato com nossa face mais genuína, desperta potências desagregadoras que, segundo a lógica do mundo do trabalho, são marcados pela inutilidade, pelo desperdício de energia. Essas experiências, reveladas através de situações extremas, vibram na direção do erotismo (do corpo, do sentimento, do místico), levando o indivíduo a subverter a individualidade do ser, e experimentar a continuidade, cuja expressão perpassa necessariamente a não sujeição verbal e a ruptura com os limites da linguagem.

O princípio da continuidade, pode assim não apenas se manifestar através de um discurso não calcificado, mas ser vivenciado através da linguagem, ainda que o discurso pareça obedecer a princípios de organização interna que limitam seu alcance ao mundo do trabalho. Para Bataille, o discurso teria uma grande potência de transgressão, em especial o discurso

poético, uma vez que, ainda que alimentado e organizado pelos princípios racionais do homem, evidencia o lacunar, o tempestuoso, os silêncios:

O discurso, se ele quiser, pode trazer a tempestade. (...) Ainda que as palavras drenem em nós quase toda a vida — desta vida, quase nenhum raminho que não tenha sido apreendido, arrastado, juntado pela multidão sem descanso destas formigas (as palavras). Na região das palavras, do discurso, esta parte é ignorada. Por isso, ela geralmente escapa. Só podemos em certas condições atingi-la ou dispor dela. São movimentos interiores vagos, que não dependem de nenhum objeto e não têm intenção, estados que, semelhantes a outros ligados à pureza do céu, ao perfume de um quarto, não são motivados por nada definível. Se bem que a linguagem que, a propósito dos outros, tem o céu, o quarto, ao qual se referir — e que, neste caso, dirige a atenção para o que ele apreende — fica despossuída, não pode dizer nada, limita-se a furtar desses estados à atenção (aproveitando a pouca acuidade deles, ela atrai logo a atenção alhures) (BATAILLE, 1992, p. 20 e 21)

Assim, de acordo com Bataille, as experiências do erotismo e do sagrado se apresentariam ao homem a partir de situações limites, nas quais se perde a possibilidade de controle e se vê muito próximo de forças obscuras que levariam à sensação de continuidade. Tais situações transgressoras, nas quais as forças culturais e sociais que regem a vida ordeira e racional são suspensas, permitindo a vivência do tempo festivo da transgressão, se explicitam através das vivências das personagens de *Flores*, que abraçam uma realidade que possibilita experiências febris.

A (des)continuidade

Investindo contra a descontinuidade do mundo do trabalho, contra a sensatez dos códigos e regras morais e do bom senso, que apregoam a moderação e sufocante controle, o escritor, ao mesmo tempo em que sofre, resiste aos mecanismos de poder, buscando vivências distintas. A personagem não se resigna diante das normas e do mundo da ordem, não teme o conflito da convivência social e a ausência de sentido da vida, nem a discordância às regras e aos valores impostos, mantendo-se cético em relação a qualquer discurso com pretensão de verdade.

Extremamente receptivo a experiências consideradas absurdas pela lógica racional, o escritor abraça uma existência crente nas potencialidades do ser. Um dos seus mecanismos de transgressão é o fato de inserir-se em diversos locais e manter sempre sua singularidade

(vinculada a sua anomalia) vivenciando o excesso vinculados ao prazer e erotismo através de adornos e próteses que utiliza:

o escritor, que nesta ocasião veste bermudas e usa a perna decorada com pedras artificiais. Apesar de todos os seus esforços, ninguém nunca parece disposto a perceber as possibilidades sádicas ou masoquistas que esse membro falso é capaz de propiciar (BELLATIN, 2001, p.09).

Esse escritor, que além de realizar suas fantasias justamente através da deformação que possui, também é adepto à religião muçulmana. Na mesquita que frequenta realiza os giros místicos, os quais o elevam espiritualmente, caracterizando uma experiência de continuidade, ainda que ele não siga todos os preceitos da religião.

Outra personagem de grande importância dentro da obra é o Amante Outonal, que o escritor conheceu numa noite em que estavam na frente de cabines pornôs. O Amante Outonal, “acredita que o paraíso é um lugar habitado por anciãos decrepitos dispostos, a um simples pedido, a mostrar suas bondades sexuais” (2001, p.14) e também busca vivenciar o prazer de modo não convencional. Esta personagem sente-se, desde muito cedo, atraído por idosos, e busca a concretização de suas fantasias em rituais sadomasoquistas.

Além disso, o fato de “frequentar alguns bares de sadomasoquismo, onde costumava ser o centro das atenções” (2001, p.41) e de que “gostava de sair à rua vestido de mulher. (BELLATÍN, 2000, p.09), impulsionam esse processo de resistência, continuidade e transgressão que esse personagem vivência nos lugares em que frequenta.

Em Flores, a arte desempenha um papel importante no âmbito da transgressão através da personagem Alba, uma poeta. Essa personagem, que possui a poesia como refúgio, encara o anômalo e não teme explorar e despertar os afetos e as sensações insondáveis, negadas pelo mundo homogêneo:

Alba começava a beber desde as primeiras horas da noite e não parava até o amanhecer. Quando visitava a cantina as coisas eram diferentes. Chegava à meia noite, levando na bolsa os poemas que escrevera nos dias anteriores. Sentava-se e, depois de beber um copo de aguardente, começava a leitura dos manuscritos (BELLATIN, 2001, p.59).

A força transgressora do discurso poético, aqui representada desmedida e destemidamente pela necessidade e urgência de criação da poeta Alba, nos apresenta o acolhimento da degenerada beleza de poesia que nasce do conflito, e que provoca um belo degenerado.

Enquanto potência da linguagem, a poesia é capaz de proporcionar ao homem um canal de passagem do profano ao sagrado, da descontinuidade à continuidade, através de uma linguagem transformadora. Ao reagir contra a dureza racional do discurso cotidiano, ela nos possibilita o contato com uma linguagem que busca não reduzir a complexidade do mundo. Para Bataille, a poesia é, por excelência, um canal de erotismo: “a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte à continuidade” (BATAILLE, 2017, p. 23).

Vinculada à poeta Alba encontramos também os gêmeos Kuhn, seres que, adotados pela poeta, são resultado de uma relação incestuosa, forçada, entre dois irmãos, e que, por não possuírem braços nem pernas, foram abandonados em um orfanato após o nascimento. Além da poeta estar exercendo uma prática considerada não produtiva em termos econômicos, se contrapondo assim ao mundo do trabalho, os gêmeos, ao se apresentarem nos Altares, também experenciam vivências do excesso. Assim, cada personagem acaba se inserindo em um determinado grupo, em uma comunidade, sublimando a violência que sofrem:

Normalmente, os espectadores podem subir ao palco, desde que naquela noite não se apresentem os gêmeos Khun. As performances desses irmãos se desenrolam de tal maneira que os visitantes devem guardar certa distância prudente (BELLATIN, 2001, p.32)

As experiências de excesso do escritor, assim como as do Amante Outonal, da poeta Alba e dos gêmeos Khun, cada uma do seu modo, são experiências distintas, que resistem à imposição de modelos normalizados e à exclusão que os mesmos promovem.

Do mesmo modo que as personagens, e intrinsecamente ligados a estas, alguns lugares em *Flores* também abraçam e sustentam as experiências do excesso, ainda que sofram a coerção do poder através de uma força normalizadora, excludente e coercitiva. Como exemplo encontramos os Altares, locais que se localizam próximo a zona portuária de uma cidade e onde tradicionalmente acontecem espetáculos cujo público espectador é restrito a pessoas cadastradas. São lugares onde se concentram pessoas que buscam sexualidades e vivências alternativas, como é o caso do escritor:

Os depósitos utilizados pelo sindicato dos açougueiros foram construídos perto do cais da cidade. Entre um e outro há pequenos locais abandonados que algum dia serviram de refeitórios para os trabalhadores. Quase todos contam com porões espaçosos onde, em alguns dias da semana, acontecem os Altares. (...) É possível que se trate de um encontro sadomasoquista em suas muitas variantes. Às vezes, animais também

participam das reuniões. Costuma-se escolher, então, leitoas rechonchudas ou dogues alemães. Em outras oportunidades, o Altar é dedicado aos Adultos matratados na infância. Nessas ocasiões, aparecem no palco homens e mulheres com roupas de crianças, fingindo que estão sendo espancados por seus pais e tutores. (BELLATIN, 2001, p.08)

Além dos Altares, há também outro local, o Hell Kitchen, onde se realizam práticas não convencionais relacionadas à sexualidade, e hospeda pessoas que, além de exercerem sua sexualidade de modo não homogêneo, encenam papéis afim de satisfazer seus desejos. É neste local que o escritor, financiado pelo governo local, realiza um trabalho de catalogação e pesquisa, mapeando as sexualidades alternativas que se realizam na cidade:

Neste momento escreve principalmente sobre alguns grupos da zona conhecida como Hell kitchen. Além dos estabelecimentos clássicos dedicados às drag queens e dos bares de mulheres onde se joga bilhar o tempo todo, o escritor descobriu um grupo de garotas que, vestidas de homem, reúnem-se todas as tardes num lugar de portas douradas (BELLATIN, 2001, p.28).

De tal modo, ao se constituírem como espaços do excesso, esses lugares apresentam encenações que dão vazão ao corpo, ao imaginário sexual e ao desenfreamento das sensações, lugares que revelam o potencial do imaginário e das vivências alternativas das personagens que os frequentam. Tais locais são, assim, palco de uma reinvenção da liberdade, que expõe as possibilidades de existência fora dos limites da normalização, e que condizem à liberdade dos corpos que os frequentam e das páticas que neles ocorrem.

Considerações

Se somos constantemente marcados pelo poder disciplinar e destinados à solidão e ao individualismo, a experiência da continuidade através de vivências sexuais, religiosas e de criação que perpassa a vida dos personagens de *Flores*, nos possibilita certo vislumbre da dissolução desse isolamento e docilidade. Esse mundo bellatiniano da transgressão, que convocou o grotesco, o feio, o anômalo e a fantasia, nos convidou também para um passeio em meio a uma radioativa estufa, da qual -inevitavelmente- saímos contaminados, mas aptos a nos permitir sentir e desejar, a nos permitir buscar o outro, tomar e ser tomado pelo outro.

Assim, se as paixões têm que estar sempre à favor da (contradição que é a) vida, o discurso estético faz essa ponte. O potencial discursivo que *Flores* apresenta, resgata o urgente

caos que nos caracteriza, nos impulsiona a nos deixar afetar e ser afetado pelo mar de forças onduladas do conflito, do devir, dos excessos e do tempo. Se não podemos nos permitir vivenciar diariamente o excesso e experiências de continuidade, a Literatura não apenas representa, mas suscita essas vivências do exagero, da transgressão e da liberdade, e nos impulsiona mais vivamente para brincarmos e jogarmos essa arte (contraditória e complexa) que é vida, ainda que, em meio a esse jogo, encontremos as imperiosas forças do cerceamento e da repressão, das quais devemos sabiamente nos desviarmos.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BELLATIN, Mario. *Flores*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Best Bolso, 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. Revista Estudos Feministas, 2011.

*Recebido em 28/09/2019
e aprovado em 17/11/2019.*



Palavra e desejo de mulher: notas sobre lírica e erotismo em Graça Nascimento

Palabra y deseo de mujer: notas sobre lírica y erotismo en Graça Nascimento

Marcelo Medeiros da Silva¹
<https://orcid.org/0000-0003-1055-910X>

Resumo: O artigo tece reflexões sobre a relação mulher, escrita, erotismo e sexualidade na poesia brasileira a partir da análise da obra de Graça Nascimento, poetisa pernambucana que, nascida na cidade de Canhotinho, vive na penumbra da cena literária nacional, apesar de seu intenso ativismo cultural. O objetivo é pensar como se constrói o discurso erótico na lírica dessa poetisa e evidenciar como tal discurso confere à obra dela uma dicção que, embora com traços próprios, mantém-se em diálogo com o discurso erótico erigido por outras poetisas já consagradas na lírica brasileira que ousaram falar de desejo, sexo, sexualidade a partir de uma perspectiva centrada no feminino. Na consecução de tal objetivo, as reflexões, ao longo do trabalho, respaldam-se nos estudos de Bataille (1987), Hegel (2004), Paz (1994), Soares (1991). Espera-se contribuir para os estudos acerca da produção literária de autoria feminina, em especial para aqueles que procuram refletir sobre como a palavra literária tem servido de esteio para que mulheres possam falar de corpo, desejo e sexualidade, apesar dos interditos sociais.

Palavras-chave: Poesia de Autoria Feminina; Erotismo; Sexualidade Feminina.

Resumen: El artículo presenta reflexiones sobre la relación mujer, escritura, erotismo y sexualidad en la poesía brasileña a partir del análisis de la obra de Graça Nascimento, poetisa pernambucana que, nacida en la ciudad de Canhotinho, vive en la penumbra de la escena literaria nacional, a pesar de su intenso activismo cultural. El objetivo es pensar cómo se construye el discurso

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e docente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores e do curso de Letras do Campus VI da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: marcelomedeiros_silva@yahoo.com.br

erótico en la lírica de esa poetisa y señalar cómo dicho discurso le da a su obra una dicción que, aunque con rasgos propios, se mantiene en diálogo con el discurso erótico erigido por otras poetisas ya consagradas en la lírica brasileña que se atrevieron a hablar sobre deseo, sexo, sexualidad desde una perspectiva centrada en lo femenino. Para lograr este objetivo, las reflexiones a lo largo del trabajo están respaldadas por los estudios de Bataille (1987), Hegel (2004), Paz (1994), Soares (1991). Se espera contribuir para los estudios sobre la producción literaria de autoría femenina, especialmente para aquellos que buscan reflexionar sobre cómo la palabra literaria ha servido como pilar para que las mujeres puedan hablar sobre cuerpo, deseo y sexualidad, a pesar de las restricciones sociales.

Palabras clave: Poesía de Autoría Femenina; Erotismo; Sexualidad Femenina.

INTRODUÇÃO

Em matéria para o Jornal O Globo², assinada pelo jornalista Bolívar Torres, as escritoras Márcia Denser, Luciana Hidalgo, Simone Campos, Lúcia Bettencourt e Jamyle Hassan Rkain reiteram o quão difícil é encontrar, na literatura brasileira, a representação do desejo erótico a partir de um discurso e de um olhar femininos. Isso, de certa forma, advém do (neo)conservadorismo que se propaga em nossa sociedade desde tempos remotos e que estigmatiza a produção (erótica) de autoria feminina, interditando certos temas às escritoras. A título de exemplificação, consultando a edição da Antologia da poesia erótica brasileira, organizada por Eliane Robert Moraes e publicada em 2015, obra que traz um rol de poemas desde o século XVII até os dias de hoje, temos, no geral, um conjunto de 134 autores incluídos na antologia. Desse número, apenas 11 são mulheres. Desse percentual, três nasceram no século XIX (Alexandrina da Silva Couto dos Santos, Francisca Júlia e Gilka Machado) enquanto as demais (Dora Ferreira da Silva, Hilda Hilst, Adélia Prado, Maria Lúcia Dal Farra, Alice Ruiz, Ana Cristina César, Angela Melin, Cláudia Roquette-Pinto) são do século XX. Esse exemplo aponta para o fato de que a relação mulher, escrita e sexualidade tem sido algo indigesto de modo que elas, em se tratando de desejo, têm, mais uma vez, a sua fala sequestrada.

Na história da literatura brasileira, acerca da relação mulher e desejo, o caso emblemático é o de Gilka Machado, que foi, socialmente, punida porque teve como “glorioso pecado” a ousadia de falar de desejo em uma sociedade repressora, rompendo com “o destino

² Cf.: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritoras-reclamam-do-estigma-sobre-literatura-erotica-feminina-22001249?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar

rotineiro da mulher-poetisa nacional” (DAL FARRA, 2017, p.18), mas não deixando, de certa forma, de sucumbir aos comentários maldosos que foram deslocando a temática de sua poesia e arrastando a poetisa para certo ostracismo, decretando-lhe, pois, seu suicídio em vida. O exemplo de Gilka Machado mostra-nos que não é de agora que a escrita de mulheres sofre interdições e tem de lutar contra as coerções de ordem moral, social e cultural para poder falar para além de temas determinados previamente por uma sociedade machista e misógina. Há pelo menos mais de quatro décadas, quando a crítica literária feminista aportou no Brasil, começou-se a pôr em xeque a nossa tradição literária escrita no e para o masculino e a buscar, em meio à poeira de arquivos, em gavetas de guardados, em velhos criados-mudos, nomes de mulheres e obras escritas por elas. Todo esse trabalho culminou na descoberta de uma verdadeira tradição literária de autoria feminina olvidada porque apenas a produção masculina era socialmente referenciada de maneira que os “escritos de mulher” eram designados como inferiores, menores, pueris, piegas.

Com o advento da crítica literária feminista, vamos aprender uma lição imprescindível ao exercício crítico: voltar-se para uma obra e admirá-la por ter sido escrita por uma mulher não denota uma postura condescendente, mas revela uma postura política cujo objetivo é dar visibilidade à(s) autora(s) e à(s) obra(s) produzida(s) por ela(s). A crítica feminista veio, portanto, descortinar a misoginia do nosso cânone literário e empreender uma busca incessante por obras produzidas por mulheres, evidenciando que as escritoras de outrora sofreram, em seu trabalho nas Letras, do mal da época que incluía a falta de instrução, de direitos legais, o não reconhecimento das mulheres como cidadãs, problemas esses, em parte, solucionados contemporaneamente, mas aos quais se somaram outros que envolvem publicação, circulação, comercialização. Enfim, se, na superfície social, houve mudanças, parece-nos, todavia, que as estruturas hegemônicas de poder mantêm-se inalteradas, visto que, ainda, vivemos em uma sociedade que procura naturalizar a dominação masculina, a violência contra a mulher, a castração do desejo feminino. Se antes a luta era pelo direito de falar e pela visibilização dessa fala, contemporaneamente, o embate é pela manutenção desse direito. No campo literário, assim como em outras esferas sociais, reverbera o mesmo grito que tem arregimentado muitos/as em prol da luta por nenhum direito a menos.

Por isso, mais do que necessário se faz falar de mulher, de desejo, de sexualidade e, mais precisamente, das mulheres que desejam e não se recusam a expressá-lo literariamente, revelando “uma autoconsciência do trabalho criador da mulher”, de maneira que “somos conduzidos para uma intenção de reconhecimento desse trabalho como criação feminina, uma vez que o espaço da literatura ainda é, com raras exceções, lugar de afirmação da produção

masculina” (SOARES, 1999, p. 52). Tendo em vista o exposto, este artigo volta-se para a poesia de Graça Nascimento, poetisa nascida em Canhotinho, agreste de Pernambuco, em 18 de dezembro de 1954. Procuramos compreender como, em sua lírica, erige-se, sem reservas, um discurso de exaltação do sexo a partir de uma óptica centrada no feminino.

Lírica e erotismo: entrecruzando olhares sobre a poesia de Graça Nascimento

Na apresentação que faz a Na nudez da poesia (1991), primeiro livro publicado, Graça Nascimento reitera que, desde pequena, sentia-se compelida a fazer poesia, a qual, por sua vez, é fruto das emoções que brotam das reentrâncias da própria poetisa:

Sempre tive uma certa intimidade com as letras e sempre usei-as como um meio de transmitir para o concreto de um papel o abstratismo do meu sentimento. É como se fosse necessário visualizar a emoção para melhor senti-la. Gosto de ler-me, é como se tivesse sentido-me outra vez, e outra mais, outra mais... A compreensão da universalidade da minha dor e do êxtase, a constatação da existência de milhões de veros presos e milhões de emoções latentes carentes de ecos. A necessidade simplesmente humana de encontrar identificações, me faz editar um livro (NASCIMENTO, 1991, p.03).

Ao dizer que sua poesia nasce das emoções que lhe vêm do mais recôndito de seu ser, a poetisa liga-se a uma tradição que vê a poesia lírica como a exteriorização dos estados de alma de um “eu”. Nesse processo, ritmo e melodia, em especial, concorrem para que haja, via linguagem, a organização em produto poético desse material nascido da alma: “uma imagem aqui, uma imagem ali, um ritmo cá, uma sonoridade lá, e eis o mergulho numa ilha de existência poética” (CARA 1986, p.60). Isso quer dizer que a lírica é marcada por certa introspecção, a qual, porém, não está imune às injunções históricas. Por isso, adverte Cara (1986, p.61), faz-se necessário “perseguir as relações entre expressão lírica e história, observando seus modos de expressão nos vários momentos”.

No entanto, não podemos perder de vista que, como ação individual ante o mundo objetivo, a lírica nasce da visão subjetiva de um sujeito lírico. No dizer de Hegel (2004), a marca da lírica é, pois, a revelação de uma subjetividade, visto que “o campo de expressão e comunicação não se reduz, de modo algum, apenas às manifestações do pensamento lógico” (CARA, 1986, p.42). Conseqüentemente, a lírica configura-se como a expressão das disposições da alma e dos sentimentos de tal modo que “a disposição a mais fugidia do instante, a exaltação

do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam”, assim como “a tristeza e melancolia, a lamúria, enfim, a gradação inteira do sentimento é retida em seus movimentos momentâneos ou ocorrências subjetivas singulares sobre os objetos mais diversos e é tornada duradoura por meio da expressão” (HEGEL, 2004, p.159).

Considerando-se, portanto, que o conteúdo da lírica faz parte das camadas interiores do sujeito, com seu “estado individual de ânimo, o grau da paixão, a intensidade, a efervescência e a alternância ou o repouso da alma e a quietude da consideração que progride lentamente [...]” (HEGEL, 2004, p.160), na poesia de Graça Nascimento, notamos essa relação íntima entre lírica e erotismo da qual o impulso do desejo se faz linguagem. Por isso, interessamos verificar como se configura o jogo erótico nessa poetisa a fim de evidenciamos a que representações culturais acerca da sexualidade feminina se vincula o discurso erótico construído em sua obra. Para tanto, porém, é preciso pontuarmos o que entendemos por erotismo tendo em vista que:

São misteriosos os laços que unem a poesia ao erotismo. Misteriosos e duradouros, já que despertar da lira de Eros parece coincidir com a própria origem das línguas e, desde sempre, seus ecos vibram com intensidade por toda parte. Não admira, pois, que a escrita erótica tenha sido praticada por tantos poetas e que muitos deles tenham interrogado tais segredos para melhor conhecer o pacto entre a carne e a letra. As respostas que nos legaram repercutem, de forma notável, umas nas outras, como que reafirmando as fundações de um saber antigo (MORAES, 2015, p. 18).

Como manifestação artística, o erotismo pode ser visto como a representação de uma das mais antigas formas de saber/experiência humana: o desejo sexual. Esse é um fato natural que, segundo Bataille (1987), foi convertido em atividade erótica. Todavia, como assinala o referido autor, “a atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal” (BATAILLE, 1987, p.28). Logo, para se desvencilhar da animalidade inicial e transformá-la em atividade erótica, o homem teve de trabalhar, compreender que morria, precisou passar da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, da qual nasceu o erotismo, e esquecer que a imposição de limites é um meio para a multiplicação dos desejos lascivos mais recônditos e mais obscuros, os quais, na maioria das vezes, devem, para que a suposta ordem social seja mantida, estar sob a sombra de interditos. Como mostraremos mais adiante, a poesia de Graça Nascimento vai de encontro a essa política de interdição e cerceamento do desejo erótico em consonância, portanto, com

outros autores e autoras que, em épocas distintas da história da humanidade, registraram, nas mais diversas formas artísticas, um interesse pelas práticas e representações sexuais.

No entanto, é preciso registrar que esse interesse não foi suficiente para enobrecer o tema e “a representação erótica foi e ainda costuma ser marotadamente colocada em nível das coisas não sérias (ou demasiadamente sérias), rebaixada ao nível das manifestações imorais, irrelevantes, apolíticas, menores, desagregadoras, perigosas, ou incentivadas até uma saturação restritiva” (DURIGAN, 1985, p.11). De acordo com Moraes (2015), dentre os obstáculos que inviabilizaram, durante muito tempo, o reconhecimento e a valorização da produção erótica, no cenário literário brasileiro, estão dois:

O primeiro excede o âmbito nacional e diz respeito à expressão moderna do erotismo literário que, até pouco tempo, foi objeto de reiteradas proibições nas sociedades ocidentais, sendo não raro produzido e difundido na clandestinidade. Por certo, essa característica não teria sido diferente no Brasil, cuja história traz fortes marcas da moral cristã e do jugo patriarcal que, aliados a outras formas de repressão, também precipitaram mecanismos eficazes de censura às manifestações licenciosas. O segundo obstáculo [diz respeito ao fato de que,] por se manter ‘desorganizados’, talvez em resposta as dispositivos repressivos, nossos textos obscenos foram sendo empurrados para as margens dos círculos letrados, o que adiou a constituição de um conjunto, tal como foi possível em outras culturas (MORAES, 2015, p. 22).

Em virtude de tais obstáculos, parece-nos que o erotismo foi, não só no Brasil, algo de que se falava apenas em espaços restritos, o que o obrigou a refugiar-se no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro. Estes, depois, passaram a ser tomados como suas características absolutas, mas não impediram a manifestação dos ímpetos sexuais, já que, de há muito, a humanidade se interessa por saberes sobre o sexo, os quais foram o escopo das mais diversas formas de arte, em especial da literatura (DURIGAN, 1985).

No caso específico do texto literário, esse é, há muito tempo, uma fonte inesgotável de ensinamento e de encantamento e, sendo erótico, ele passa a ser “um tecido, um espetáculo, uma textura das relações significativas que no seu conjunto configura e entrelaça papéis e características com a finalidade de mostrar uma representação cultural, particular, singular da sexualidade” (DURIGAN, 1985, p.38). Esta, ao ser representada literariamente, apresenta características singulares que dependem da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do/a escritor/a, das características da cultura em que ela, a sexualidade, encontra-se engendrada. Não obstante, cabe ressaltarmos que não é apenas através dos canais da sexualidade explícita que Eros se faz ouvir:

Aliás, o segredo de seu poder parece residir exatamente nessa maleabilidade: o erotismo deriva de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los e de se revelar mesmo em casos de extrema sublimação dos impulsos sexuais. [...] Afinal, como deus que varia e multiplica as espécies vivas, Eros deve ser também múltiplo, vário em seu constante movimento. Fugidio e subterrâneo, ele permanecerá invulnerável aos controles e leis sociais: onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus (BRANCO, 1987, p. 14).

Os impulsos de Eros abrangem, ainda de acordo com Branco (1987), as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre a criação e fim do mundo, o que pode nos levar a ver o erotismo como um tema que apresenta algumas variações, as quais vão desde o mero olhar, a mais delicada sensualidade, o erotismo espiritual e mesmo religioso, o relacionamento sexual específico até o sexo propriamente dito. Acerca das faces de Eros, Andrade (2008) pontua:

Em literatura, o poético pode se constituir mediante o discurso erótico que recorre ao que a moral tradicional tem considerado palavrão e, também, pode ser inscrito através da alusão, isto é, através de imagens. A literatura erótica – como, aliás, toda literatura – é uma representação cultural. Um complicador dessa discussão é o fato de o texto erótico ser representação de um jogo – o jogo erótico – que já é, em si, uma representação cultural. Qualquer que seja a forma de expressão utilizada no texto erótico, aí estarão representados [...] valores culturais da sociedade. Assim, o erotismo no texto literário, seja tecido através de um discurso metafórico, seja através de uma linguagem indecente, visa à construção de uma imagem da sedução, de um estado de excitação sexual, de um desejo (ANDRADE, p.35-36).

Muitas são, pois, as formas como Eros, ao longo dos tempos, se mascara. No âmbito da literatura, o erotismo, mais do que tema, configura-se como um modo de pensar não o sexo, mas a partir do sexo de forma que “Ao submeter a referência sexual a uma estilização, o escritor fica livre para transformar o sexo num observatório a partir do qual se pode contemplar qualquer prisma do universo, incluindo o que está aquém ou além do próprio sexo”(MORAES, 2015, p.27). Nesse caso, acreditamos que o estudo da poesia de Graça Nascimento pode contribuir para que conheçamos mais um pouco das facetas desse deus que “multiplica e varia as espécies vivas”, sobretudo a partir de uma voz autoral no feminino, até porque, como acentua Moraes (2008), sobre a produção erótica em nosso país, seja a mais erudita, seja a mais popular, tem se

voltado pouco interesse, o que é decorrente de interditos sociais contra os quais, acreditamos, se insurge a lírica de Graça Nascimento que segue certa liberdade formal, pois cultivava uma miríade de formas que vão da mais clássica, como o soneto, até às mais populares, como as décimas, os motes, os mourões.

No âmbito temático, Graça Nascimento não é, exclusivamente, uma poetisa erótica. Ainda que alguns vocábulos eróticos permeiem certos poemas, o desejo erótico não é o tema central de sua obra. Não o é nem no primeiro nem no segundo livro, ainda que seja um dos aspectos mais relevantes de sua obra tendo em vista a forma como ele se encontra textualizado em seus poemas. A lírica de Graça Nascimento, em linhas gerais, segue duas direções: de um lado, nota-se certo engajamento político por meio da qual a poetisa se volta para uma reflexão acerca da opressão por que passam certos grupos minoritários, em especial as mulheres; do outro, temos a vertente lírico-amorosa em que se nota a exteriorização dos sentimentos mais recônditos, em especial o amor e a dor decorrente de amar. Nessa última linha, inserem-se, pois, os poemas de cunho erótico, os quais têm conferido à Graça Nascimento certa notoriedade.

Em *Na nudez da poesia*, publicado em 1991, o sintagma nominal “nudez”, se aponta para o campo do desejo, do erotismo, também, uma vez lido o conjunto de poemas que compõem a obra, revela que o sentido mais adequado que podemos emprestar a tal vocábulo é o de despido, despojado. Assim, podemos dizer que, já nesse primeiro livro, Graça Nascimento constrói uma poesia que procura despir-se de pudores, despojar-se da hipocrisia social e, assim, poder falar do que lhe “vier à telha”. Em sua obra, há poema que falam de amor, de sexo, de desejo, mas também da natureza, dos filhos, das injustiças sociais, da liberdade, do lugar da mulher em uma sociedade machista. Enfim, de assuntos os mais diversos que permeiam a vida de alguém que deseja converter o seu ser e estar no mundo em poesia.

Contudo, interessam-nos os poemas de dicção erótica em virtude do que já aludimos na introdução deste texto, isto é, a necessidade de compreender a representação do erotismo na literatura brasileira produzida por mulheres. Assim, o primeiro poema sobre o qual nos voltamos é *Epitáfio de um morto-vivo*:

Sepultaram teu corpo
Que gemia no meu
Ficaram meus gemidos
Ansiando os teus
(NASCIMENTO, 1991, p. 42)

De início, o título serve-nos como primeira chave de interpretação. Por epitáfio,

entendemos as frases escritas em túmulos em homenagens a entes queridos que não mais existem porque estão mortos. O poema de Graça Nascimento insere-se, portanto, nessa tradição discursiva de uma escrita-epitáfio. Notemos que ele não apresenta pontuação, embora merecesse. Talvez, um ponto ao final do segundo verso, onde caberia também um ponto e vírgula, e outro ponto final no último verso, de maneira que, assim, o poema pode ser dividido em dois períodos. O primeiro composto pelos dois primeiros versos fala do que não mais existe: o corpo sepultado, metonímia do amado ausente, da separação dos corpos. O segundo período, por sua vez, que é composto pelo terceiro e quarto versos, diz de quem fica: o sujeito lírico e sua ardente saudade. Mas, para que pontuar o que já não mais existe? O que, sendo matéria, já em si mesmo encerra o seu próprio fim? Logo, se a morte, aquilo de que, aparentemente o poema fala, é algo sobre o qual não temos controle, não seria a existência de pontuação que iria prendê-la, contê-la. A morte, assim como o desejo, tema central do poema, não se prende a amarras. Por isso, tal qual o próprio poema, carece sempre de pontuação.

Se, comumente, se nota certo tom elegíaco nos epitáfios, porque estes encerram um lamento pela morte de outrem, o epitáfio construído por Graça Nascimento é de base erótica. Nele não se lamenta o sepultamento de um corpo, mas, sim, o fato de esse corpo não ser mais a fonte de prazer que alimentava os gemidos do eu lírico. Ou seja, lamenta-se a castração do desejo, ação essa simbolizada pelo verbo “sepultar”. Sepultado o corpo, morto, entretanto, não está o desejo. Este, solitário, ainda existe e não arrefeceu, como atesta o verbo “ansiar” em sua forma gerundial a conotar a ideia de um processo que não se encerrou porque em curso ainda.

A tristeza que permeia o poema advém, portanto, da impossibilidade de correspondência dos gemidos. Talvez então o paradoxo presente no título do poema. A expressão “morto-vivo” pode remeter a alguém ou algo que, não existindo enquanto matéria, a acreditar-se que a morte de que trata o poema é realmente física e não simbólica, mantém-se presente enquanto saudade, que é o que fica do que não mais fica. Todavia, se lembrarmos que, em sentido figurado, o verbo *sepultar* com que se inicia o primeiro verso do poema significa *esconder*, *ocultar* e está na terceira pessoa do plural, condição para a indeterminação do sujeito sintático, podemos depreender que esse sepultamento é, metaforicamente, a separação entre os amantes, a qual aconteceu à revelia deles. Logo, o objeto do desejo vive, mas está morto porque impossibilitado de manter-se ligado ao eu lírico de viver o que poderia ter sido, mas não foi.

Nesse caso, o sepultamento aqui é o correlato de interdição. Por isso, sendo um epitáfio, o poema configura-se não apenas como uma homenagem a um morto, mas funciona como lugar de memória para que esse que se foi permaneça existindo no monumento que lhe foi erguido e que é o próprio poema. No corpo do poema, há a inscrição de um outro corpo, o

do amante, que precisou ser apagado, sepultado, mas não esquecido. Há que se notar também que, sendo a voz lírica feminina, ela lamenta a perda do amado, mas não castra em si o desejo de amar. Aliás, parece-nos que o luto a ser vivenciado vai potencializar esse desejo, pois os gemidos permanecem na busca do que não mais há: alguém que os aplaque.

Se lembramos que vivemos em uma sociedade que dita as normas de conduta para o feminino e lhe estabelece rígidos códigos comportamentais, entendemos que, a seguir tais códigos, o eu lírico deveria, com a morte/separação do amado, cessar todo e qualquer desejo. Mas isso não acontece: a morte não lhe castra os desejos. Intensifica-os tanto que há no poema a reiteração de termos muito próximos (gemia e gemidos), os quais remetem, diretamente, ao campo do desejo. Vejamos que os gemidos a que se refere o eu lírico não são o lamento doloroso ante uma perda, mas são, nas duas ocorrências, permeados de uma carga erótica e sensual. Os gemidos prefiguram, portanto, a saudade dos momentos íntimos que não poderão mais ser vividos. Nesse caso, o poema parece ser a última homenagem (ou queixa) a quem tanto prazer deu ao eu lírico. Como homenagem erótica, vemos também o poema abaixo de título bastante singular que, talvez, seja o mais conhecido e foi, inclusive, musicado por Flaira Ferro:

A ROLA DO MEU AMADO

Essa rola singular do meu amado
Tão igual e diferente das demais
Entra em mim com a sinfonia de alguns ais
Me mostrando o lado santo do pecado

Quando cresce no crescer da minha entrega
E endurece para entrar no paraíso
Abro as portas sem temor e sem juízo
E ao amor nada mais a vida nega

Sedutora e atrevida me domina
Dominada em meu poder que lhe fascina
Entra e sai até me ver cair vencida

No prazer de entregar e possuir
Num só ato a delícia de existir
Ao senti-la me regando com a vida
(NASCIMENTO, 1991, p.43)

A guiarmo-nos pelo título, somos levados a pensar que o poema acima se ergue como um monumento à rola do amado que se singulariza ante a outras. Se a tradição lírica em nosso país tem sido erguida à base dos louvores ao corpo da mulher, Graça Nascimento muda um pouco o curso desse discurso e elege o corpo masculino como objeto de contemplação e desejo de sua poesia. Isso é bastante transgressor, pois é o corpo masculino, e não o feminino, como

se acostumou a fazer nossa tradição poética, que serve como meio e matéria do processo de criação literária, processo esse que é comandado por uma mulher. Talvez, possamos dizer que o poema, em si, dada a rigidez da forma poética escolhida, pode ser metonímia do próprio membro viril do ser amado. Singular como o próprio soneto, essa forma rigorosa de convenção poética, a rola do amado se eterniza no poema.

Entretanto, se o poema é dedicado à rola do amado, percebemos que o texto também fala do próprio eu lírico, de seu desejo, de sua necessidade de gozar. Afinal, “o eu, ao falar do outro, fala também de si, enquanto opção particular pela escolha desse outro” (SECCHIN, 1985, p.44). Nesse caso, o texto todo parece ser o discurso da satisfação sexual que a rola do amado propicia ao eu lírico feminino. Talvez aí a sua diferença em relação às demais. Mais do que uma ode ao falo do amado, o poema se configura como um canto feminino pelo direito de dizer que gosta de sexo, essa “sinfonia de alguns ais” e de rola, assim como de evidenciar que não se sente culpada por transar, porque nisso está “o lado santo do pecado”. Aqui, notamos que a voz lírica se põe como senhora de si, de seus desejos e vontade tanto que se permite viver as delícias do sexo sem nenhum sentimento de culpa: “Quando cresce no crescer da minha entrega/[...]Abro as portas sem temor e sem juízo/ E ao amor nada mais a vida nega”. Não há, pois, receio nessa entrega. Afinal, “Num só ato [está] a delícia de existir” (NASCIMENTO, 1991, p.43). Podemos dizer que o eu lírico procura vivenciar sua sexualidade livremente sem prender aos rígidos códigos morais e comportamentais que procuram disciplinar os corpos, os desejos e à luz dos quais o próprio poema merecia condenação porque, pela linguagem e pela experiência que transfigura, estaria ferindo “a moral e os bons costumes”. Aqui, notamos mais uma transgressão: Graça Nascimento desloca o feminino da posição de passividade que historicamente lhe foi legada, e confere a ele o lugar de sujeito ativo no jogo erótico.

Existe, portanto, em todo o poema um jogo de sedução que aponta para relações que não são assimétricas no campo da sexualidade. Ou seja, se a rola do amado seduz, o eu lírico também a atrai: “Sedutora e atrevida me domina/ Dominada em meu poder que lhe fascina” (NASCIMENTO, 1991, p.43). A experiência sexual, aqui, não é uma via de mão única em que apenas uma das partes envolvidas goza. Culturalmente o feminino existe para servir ao masculino. Graça Nascimento vai de encontro a esse pensamento machista e põe a relação sexual como algo que envolve “o prazer de entregar e de possuir” (NASCIMENTO, 1991, p.43). Ou seja, no lugar de uma relação de dominação, existe, desde o primeiro até o último verso, a ideia de comunhão entre voz lírica e o outro de seu afeto, ainda que objetificado por uma parte do corpo: o falo. Além disso, notamos um traço recorrente em boa parte dos poemas escritos por Graça Nascimento: se, conforme assinala Bataille (1980, p.14), a chave do erotismo é a

reprodução, a poesia da poetisa em análise diverge dessa prerrogativa, pois, em sua lírica, há a independência do gozo erótico e a vivência da sexualidade sem que a reprodução seja o objetivo.

Todo o poema é uma bela metáfora do conúbio sexual no qual o sujeito feminino exerce papel relevante porque não só objeto de desejo, mas sujeito desejante que não está simplesmente a serviço das vontades sexuais masculinas, mas, pelo contrário, tem o masculino como objeto de desejo e a serviço do seu (da voz lírica) prazer: “Entra e sai até me ver cair vencida”. O sexo se apresenta, portanto, como marca da delícia de existir. Logo, é algo tão importante e vital que chega a ser sagrado tanto que o último verso, metáfora do gozo feminino, se fecha reafirmando o prazer que o feminino tem de ser regada pelo masculino: “Ao senti-la me regando com a vida”, e, portanto, receptáculo da semente (sêmen) masculina que é acolhida não para fins reprodutivos, mas, simplesmente, porque é prazeroso banhar o corpo no leite de onde a vida emana. Ou seja, pode-se vivenciar o orgasmo sem riscos, dissociado da reprodução. Por tal aspecto, o do prazer pelo prazer, o poema se configura como erótico e põe-se “indiferente à perpetuação da vida, à reprodução, constituindo-se prazer em si mesmo” (ANDRADE, 2008, p.45).

Nesse sentido, o discurso erótico de Graça Nascimento configura-se, de certo modo, como transgressor porque aloca o erotismo “nas veredas do princípio do prazer, dissociando-o, portanto, das tarefas reprodutivas” (ANDRADE, 2008, p.41), e coloca a autora no rol de escritores/as que “tenta(ra)m quebrar os limites impostos pela sociedade, [contrapondo-se à] falsa moralidade reinante e [a]os engenhosos mecanismos da hipocrisia” (ANDRADE, 2008, p.41). Por isso, em conjunto com outros/as autores/as em cuja obra o jogo da pulsão erótica se faz presente, a exemplo de Gilka Machado, Olga Savary, Adélia Prado, Marina Colasanti, Maria Teresa Horta, Hilda Hilst, a poesia de Graça Nascimento, ante os moralismos e conservadorismos que grassam em nossa sociedade, inquieta, pode ser vista como subversiva, perigosa porque não vê pecados na carne.

Como espaço de demarcação da vida, o gozo se mostra, no poema “A rola do meu amado”, como manifestação do sagrado que, existindo em cada humano, pode conduzir ao divino. Aliás, como afirma Octavio Paz, o erotismo é a cota de Paraíso que coube ao ser humano. Por isso, o erotismo não é só esse movimento impulsionador para a vivência do quinhão que nos restou do paraíso, mas é, em virtude disso, também a exaltação da sexualidade, do desejo amoroso, como o faz Graça Nascimento em sua poesia. Ademais, acerca do consórcio entre erotismo e sagrado, na busca da unidade primordial, lembremos que, “em duas religiões marcadamente ascéticas, o budismo e o cristianismo, figura também – e de maneira proeminente

– a união entre sexualidade e sagrado. Cada uma das religiões históricas engendrou, externa ou internamente, seitas, movimentos, ritos e liturgias nas quais a carne e o sexo são caminhos em direção à divindade” (PAZ, 1994, p.20), ainda que, dentro do Ocidente, a ideologia sobre o amor não tenha sido derivada a partir de uma tradição religiosa, como o foi no Oriente (cf. PAZ, 1994).

Assim, entendemos por que o poema é uma espécie de cântico de devoção ao membro do amado. Em outras palavras, a rola do amado mostra-se como objeto igualmente sagrado porque permite, no carnal, a comunhão com o divino que se presentifica no gozo sexual: “Ao senti-la me regando com a vida”. Ao contrário do senso comum e de determinados setores conservadores que procuram separar sexo e sagrado, como se fossem esferas antípodas, Graça Nascimento os une em um só corpo, em uma só voz. O corpo é, pois, espaço da presença do sagrado e não expiação de pecados, razão por que deve se abrir ao desejo, deixar-se penetrar e gozar “sem temor e sem juízo”. E isso é dito em uma linguagem franca, sem pudor porque quem o diz se coloca como senhora de si, de seu corpo, mas, sobretudo, de seus próprios prazeres. Em outras palavras, o erotismo que emana da lírica de Graça Nascimento não é fruto de carências, mas da plena e efetiva satisfação sexual. Esse protagonismo feminino no campo do desejo e a reafirmação do seu direito de gozar bem como a presença do falo como objeto de desejo, elementos presentes no poema anterior, são reiterados no poema abaixo:

ROLANDO EM ROLAS

Cada uma com um quê particular
Todas foram num momento especiais
Nelas li as partituras colossais
De gemidos que espalhei por todo ar

Cada uma conseguiu me deflorar
Pois a todas dei momentos virginais
Umás menos, já outras tiveram mais
Conseguindo o que souberam conquistar

Uma a uma me levaram em viagens
Me mostrando nova cor novas paisagens
E deixando o meu caminho iluminado

Mas preciso confessar em poesia
Se eu pudesse todas elas trocaria
Pela rola singular do meu amado.
(NASCIMENTO, 2004, p.160)

Publicado em 2004, no livro *Outras Graças*, reunião de textos em prosa e em verso da

autora, *Rolando em rolas* vem reafirmar, passada mais de uma década de publicação do primeiro livro ao qual pertencem os primeiros poemas analisados, que a voz lírica em Graça Nascimento permanece em plena atividade erótica, que o desejo que serve de esteio para a sua lírica não arrefeceu e que esse interím entre um e outro livro foi de intensa aprendizagem erótica porque em sua vida outras experiências sexuais foram vividas, outras rolas aninharam-se em seu corpo: “Cada uma com um quê particular/Todas foram num momento especiais”. Corpo esse que se abre em consentimento às delícias do sexo: “Pois a todas dei momentos virginais/ Umas menos, já outras tiveram mais” (NASCIMENTO, 2004, p.160) e não se configura como espaço de aprisionamento, mas de emancipação erótica. Destaquemos, ainda, que, no poema, a mulher exerce um papel ativo dentro do ato amoroso, visto que, embora tenha tido vários parceiros, metonimicamente representados pelo vocábulo “rola” no plural, eles tiveram dela apenas “o que souberam conquistar”, revelando uma não passividade do feminino que, se se deixa possuir, o faz porque quer e não porque se põe submissamente à vontade do masculino. Ou seja, a mulher que fala no poema não se anula e não se põe como mero objeto de satisfação do apetite sexual masculino. No jogo erótico, ela se coloca como copartícipe.

Nesse poema, que, tal qual o anterior, se ergue como um monumento erótico, percebemos a mesma dicção lírica: a inscrição do desejo de uma voz feminina que não se furta a dizer que goza (“De gemidos que espalhei por todo ar”) e que isso, o gozo e a sua verbalização via poesia, lhe faz bem. Novamente, reafirma-se a representação de uma sexualidade que não é castrada e que não é vista como pecaminosa. Pelo contrário, nesse olhar feminino sobre o sexo, temos um discurso que o valoriza como caminho de iluminação para o ser: “Uma a uma me levaram em viagens/Me mostrando nova cor novas paisagens/ E deixando o meu caminho iluminado” (NASCIMENTO, 1991, p.43). Notamos uma perspectiva que vê o sexo como algo sagrado, como força que rege a vida porque revelação dos segredos lidos “nas partituras colossais”.

Nesse percurso, se outras rolas foram importantes nesse processo erótico de aprendizagem, a que mais tocou o eu lírico foi “a rola singular do meu amado”. Com esse verso, a poetisa não só reatualiza certo dito popular segundo a qual “amor de pica é o que fica”, mas remete, explicitamente, ao poema escrito na década de 90 que, tal qual a rola do amado, torna-se caro à poetisa, porque o primeiro que lhe abriu os caminhos do sexo e da poesia. Por isso, a saudosa lembrança em uma obra que se dobra sobre si mesma em um diálogo vívido no que tange à poetização do gozo erótico feminino, o que de certa forma pode ser lido com representação “da liberdade conquistada pela mulher; liberdade de decidir o que fazer do seu corpo, quando fazer e com quem fazer” (ANDRADE, 2008, p.28). Em Graça Nascimento, o eros

feminino não se faz interdição. Pelo contrário, sua poesia ergue-se sob a égide da liberdade, da liberação, do direito de poder gozar e de dizê-lo sem rubor algum. Enfim, é uma poesia que procura celebrar as alegrias da carne e daquele que, no dizer de Muchembled (2007, p.52), é “o prazer mais refinado, mais valorizado e mais importante da experiência humana: o do sexo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conjunto de poemas que têm o erotismo como escopo e dos quais trouxemos uma pequena mostra neste trabalho, percebemos que o discurso que os perpassa gravita em torno da assunção pelo direito de vivenciar o sexo, a sexualidade sem a necessidade de regulá-los e, por conseguinte, poder falar do desejo, de suas pulsões, de suas necessidades sem o fantasma da culpabilização. A poesia de Graça Nascimento é, portanto, um canto de resistência ao policiamento do desejo.

Tendo em vista que, apesar de publicados na década de 90, acreditamos que os poemas de Graça Nascimento foram gestados na década de 80, logo sua obra, assim como de muitas outras mulheres-escritoras que escreveram entre as décadas de 70 e 80, nasce da revolta/revolução cultural operada a partir da década de 60, quando, em especial no caso das mulheres, as relações de repressão e dependência são questionadas e são postos em xeque os critérios de verdade preconizados pela ideologia em vigor (CUNHA, 1999). Nesse sentido, a nosso ver, Graça Nascimento se insere no rol de mulheres que, amalgamando erotismo e criação poética, cantam, liricamente, o desejo e o prazer femininos de maneira que podemos aplicar-lhes as seguintes palavras de Ria Lemaire:

Elas dizem o gozo, e, ao dizê-lo, destroem os mecanismos repressores da subjetividade feminina, dos padrões convencionais de comportamento social, tão limitativos para a mulher. Instauram a poesia/erotismo como fonte de autoconhecimento, de conhecimento do Outro e do mundo, como princípio de novas formas de solidariedade social e humana (Lemaire, 1999, p.12).

Em sua poesia, Graça Nascimento traz para o plano da expressão a fala de um sujeito que, secularmente, foi reprimido. Logo, temos uma voz feminina que deseja e, mais do que isso, sente a necessidade de expressar esse desejo sem medo, receio ou culpa por senti-lo e por expressá-lo. Uma voz que se afirma como poetisa e como mulher que goza. Talvez por isso é

que as imagens eróticas em sua poesia não são nada veladas. Ela não dissimula seu desejo. Revela-o e, ao fazê-lo, eroticamente, se expõe. A voz lírica em Graça Nascimento não quer esconder o que sente, evidenciando que o feminino, em sua poesia, tem voz e é sujeito de seu desejo.

Em se tratando de desejo, a voz lírica de Graça Nascimento não tem indecisão: gozar é permitido, é desejado, é o imperativo. A dicção lírica de Graça Nascimento não canta a beleza do corpo feminino, como muitos poetas o fazem, porque ela não fala de fora, mas, sim, canta o turbilhão de desejo em que arde o feminino. Ou seja, Graça Nascimento fala de dentro e no feminino a partir de uma perspectiva que revela certa consciência de que o erótico pode ser literário e, sendo literário, assenta-se em uma ética que não recusa o prazer, mas faz dele pedra angular de sua poesia onde o princípio do prazer reina descontraído e desafia “os códigos falocêntrico, derrubando o condicionamento imagístico tão zelosamente conservado durante séculos pela tradição” (CUNHA, 1999, p.162). Enfim, a lira é de Eros, mas a melodia que ela toca é feminina.

Referências:

- ANDRADE, Janilto. *Erotismo em João Cabral*. Rio de Janeiro: Calibã, 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Primeiros Passos; 136).
- CARA, Maria Salete. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípio; 20).
- CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.151-171.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. Organização de Jamyle Rkain. São Paulo: V. De Moura Mendonça, 2017, p. 18-49. (Selo Demônio Negro).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética*. vol. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Clássicos; 26).
- MORAES, Eliane Robert. *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- _____. A erótica literária no modernismo brasileiro. In: *Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 11., 2008, São Paulo, Anais...São Paulo: ABRALIC, 2008, p. 1-6.
- MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- NASCIMENTO, Graça. *Na nudez da poesia*. Edição da autora. 1991.
- _____. *Outras Graças*. Edição da autora. 2004.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1991.

*Recebido em 24/07/2019
e aprovado em 20/09/2019.*



Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança

Desnudar un cuerpo perturbador: "Bipedia obligatoria" y fetiche por la deficiencia de baile

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo¹
<https://orcid.org/0000-0003-3483-2684>

Resumo: Este artigo apresenta a “bipedia compulsória”, conceito em desenvolvimento pelo autor, como uma estrutura social, política, econômica e cultural que determina padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, subjugando e inferiorizando as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas. Estabelece diálogos com autores da Teoria Crip, que compreende a deficiência em seus aspectos históricos e culturais, em contraposição ao modelo social. Observa o fenômeno da “bipedia compulsória” pelo viés da Dança, trazendo uma análise dos espetáculos “Striptease-Bicho” e “O Corpo Perturbador”, que abordam o devotismo – fetiche pela deficiência – associando-o a determinados comportamentos hierárquicos recorrentes na Dança e nas relações sociais estabelecidas com as pessoas com deficiência. Entende tais relações pautadas pelo pensamento abissal (SANTOS, 2010), que determina diferenciações entre corpos aptos ou não para dançar.

Palavras-chave: Bipedia compulsória; Deficiência; Dança.

Resumen: Este artículo presenta la bipedia obligatoria, campo conceptual en desarrollo por el autor, como una estructura social, política, económica y cultural que determina patrones excluyentes

¹ Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento. E-mail: eduimpro@gmail.com

pautados en la normatividad del cuerpo, socavando y bajando las potencialidades de la persona con deficiencia, consideradas incapaces y no aptas. Establece diálogos con autores de la Teoría Crip que entiende la deficiencia en sus aspectos históricos y culturales, en contraposición al modelo social. Observa el fenómeno de la Bipedia Obligatoria por la mirada de la Danza, trayendo un análisis de los espectáculos Striptease-Bicho y O Corpo Perturbador que abordan la devoción - fetiche por la deficiencia - asociándolo a determinados comportamientos jerárquicos frecuentes en la Danza y en las relaciones sociales establecidas con las personas con deficiencia. Entiende tales relaciones pautadas por el pensamiento abissal (SANTOS, 2010) que determina diferenciaciones entre cuerpos aptos o no para danzar.

Palabras clave: Bipedia obligatoria; Deficiencia; Danza.

No escuro do teatro, uma voz grita na caixa de som: "Eis que chegam Eles...".² E repete: "Eis que chegam Eles...". Uma luz azulada desenha um corredor pela escada da plateia. A voz insiste: "Eis que chegam Eles... Eis que chegam Eles...". Então aparece no topo dos degraus um dançarino, com batom vermelho, cílios postiços coloridos, careca e barba grisalha. "Eis que chegam Eles... Os únicos, ímpares!" Ao redor do pescoço, um colar elizabetano de proteção para cachorros e gatos. Veste uma blusa de pelúcia roxa, cobrindo os braços, deixando o peitoral peludo à vista. Usa uma tanga fio dental preta. Pernas de pelo de bode, medindo um metro, alongam seu corpo pequeno.

Eis que chegam Eles... Os únicos, ímpares, inigualáveis, incomparáveis, inimitáveis, singulares, notáveis, indizíveis, inconcebíveis, sui generis, inacreditáveis, incríveis, destacáveis, brilhantes, inimagináveis, extraordinários, insólitos, inusuais, inomináveis, desejáveis, inábeis, supranumeráveis, surreais...

Enquanto isso, o dançarino exhibe-se para um público atento à curva em "S" de sua coluna, provocada pela acentuada escoliose.

Em suma, "excepcionais... especiais...".

Ao longo de sua performance, ocupa o palco fazendo um striptease das pernas-espartilho de bicho, que cobrem seus membros inferiores atrofiados em decorrência da

² Texto escrito e gravado por Estela Lapponi para nossa performance Nus e [des]graçados, apresentada pela primeira em 2017, no SESC Pompéia, em São Paulo e também utilizado na performance "Striptease-Bicho".

poliomielite que adquiriu na infância. Insinua-se em movimentos ondulatórios e repetitivos. Aproxima-se. Afasta-se. Apoia-se sobre as duas mãos, elevando os quadris. Escorrega pelo chão. Rola pelo espaço.

“Eles chegam junto e se manifestam, e vocês poderão até comê-los... se assim eles quiserem!!!”.

Início este artigo desnudando, aos poucos, o meu corpo, ao descrever parte da performance “Striptease-Bicho”, no intuito de gerar imagens que provoquem deslocamentos sobre a Dança e sobre os corpos considerados aptos ou não para dançar, mesmo sabendo que essa compreensão, para o senso comum, ainda está atrelada a certos estereótipos que perseguem este campo das artes.

Ao revelar, paulatinamente, se tratar de uma performance apresentada por um artista com deficiência, quero questionar: Que imagens surgem quando falo em Dança? Que corpo de dançarino lhe aparece? Qual o corpo que dança? No primeiro momento lhe ocorreu o corpo de um dançarino com deficiência? Que pessoas você imagina aptas a dançar?

Este texto visa borrar padrões, trazer a sinuosidade das colunas em “S”, propor uma escrita torta, uma dança enviesada da leitura para ressignificarmos nosso olhar condicionado pelo pensamento hegemônico que padroniza, encaixota e determina o ser/estar no mundo.

Sabemos que não é comum pensar no corpo com deficiência como um corpo dançante, assim como pouco se imagina esses corpos/pessoas em outros contextos que não sejam da falta, da doença, da incapacidade, do feio. Considero esse pensamento construído pelo que chamo de “bipedia compulsória”³.

“Bipedia compulsória”

A fim de desenvolver, no doutorado, o conceito “bipedia compulsória”, iniciei aproximações com os estudos da Teoria Crip, que, segundo Gavério (2017, p. 55) é:

³ Conceito em desenvolvimento, defendido pelo autor em sua pesquisa no Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, por enquanto, intitulada “Atração por um corpo perturbador: bipedia compulsória e seus mecanismos de poder, desejo e repulsa pela deficiência na Dança”, sob orientação da Prof^a Dr^a Suely Messeder.

(...) uma difusa conexão de 'saberes de fronteira' (ANZALDUA, 1981; 1987; McRUER, 2006) - principalmente no que toca às intersecções entre raça, gênero, sexualidade e deficiência e tem possibilitado pensar duplamente uma crítica das 'políticas identitárias deficientes' emergentes nos anos 1960 e novas e improváveis formas de problematizar a natureza da 'deficiência' e sua contrapartida normalizada e naturalizada, a capacidade (ability).

Atualizando os debates sobre o assunto, a Teoria Crip contesta a compreensão de deficiência defendida pelo modelo social, que por sua vez, já contrastava com o modelo médico.

Para melhor compreensão, a respeito desses modelos que determinam conceitos sobre a deficiência, entende-se que enquanto o modelo médico trata a deficiência pelas questões físicas e biológicas, como uma tragédia pessoal, impondo um olhar sobre o indivíduo, o modelo social, desenvolvido no território dos Disability Studies, refuta a ideia da deficiência como um problema individual e compreende que a sociedade tem responsabilidade pelas desvantagens impostas com as barreiras arquitetônicas, atitudinais, metodológicas, urbanísticas, comunicacionais e tecnológicas.

O estadunidense Robert McRuer (2006), um dos principais nomes da Teoria Crip, aponta que, ainda assim, o modelo social continua reforçando um olhar para o corpo lesionado, distinguindo-o da deficiência que seria causada por questões sociais, e, assim, faz esquecer da construção histórica e cultural desse corpo e de como o corpo com deficiência vem sendo modelado ao longo do tempo.

Ramirez (2019, p. 19)⁴ entende que, pela lógica do modelo social, "uma pessoa que usa uma cadeira de rodas "não seria 'deficiente'" se todos os lugares tivessem rampas, mas esse modelo tende a esquecer a dimensão cultural do corpo, reduzindo todos os seus esforços ao condicionamento arquitetônico".

O argumento da Teoria Crip tem sido de grande valor para o que venho propondo como "bipedia compulsória", compreendida não como forma de locomoção sobre dois membros, mas sendo uma estrutura social, política, econômica e cultural que determina padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, que subjagam e inferiorizam as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas.

⁴ Tradução minha.

É uma lógica de organização social que parte da perspectiva de quem não possui deficiência e reconhece o mundo exclusivamente pautado por suas demandas, desconsiderando todos aqueles que estão fora dessa normatividade de corpo. A bipedia que organiza o mundo a partir do seu ponto de vista, exclui e invisibiliza qualquer outra experiência. Bipedia que nega direitos conquistados, silencia nossas falas, nos aprisiona em espaços restritos, nos roubando a liberdade de transitarmos por onde desejarmos.

A bipedia estabelece relações de submissão, reserva apenas vagas de subempregos destinados às cotas para pessoas com deficiência, mesmo que essa tenha formação e qualificação para cargos melhores. Ou, ainda, mantém tratamento infantilizado com as pessoas com deficiência. Ou, quando ocupa os espaços prioritários reservados para esse público, nos estacionamentos ou em frente às rampas de acesso. Ou, quando impede o acesso de um cadeirante a uma sala de exposição porque considera que a cadeira de rodas pode causar acidente e quebrar uma das peças. Ou, quando aborda uma pessoa com deficiência, desejando sua cura e impondo sua fé. Ou, quando se refere à pessoa como “coitadinha”. Ou, quando uma professora de Dança, por ignorância, se recusa a dar aula a uma estudante cega por considerar que esta sairá “se batendo” nas outras pessoas⁵. Ou, ou, ou... São muitas situações de preconceito, subalternidade e exclusão onde a bipedia grita e se impõe.

Diante do contato da minha pesquisa com a Teoria Crip e com os escritos de Robert McRuer, identifiquei similaridades entre o que venho desenvolvendo como “bipedia compulsória” e o seu conceito de compulsory ablebodiedness⁶.

Compreendo a bipedia como compulsória porque entendemos como verdade absoluta o mundo a partir de uma normalidade de corpo. Na relação com a deficiência, desde que nascemos (ou até antes disso) nos é imposta a relação com a bipedia, onde a deficiência é o anormal, o erro, a falta, o que precisa ser corrigido e curado, impondo

a normalidade como o único modelo válido a tornar-se inteligível, portanto, uma ficção corporal que estabelece uma funcionalidade/capacidade nos sujeitos. Entretanto, aqueles que não cumprirem este regulamento estarão localizados em um estado permanente ou momentâneo de dependência e deficiência que necessitará de outro para se tornar viável (RAMIREZ, 2019, p. 11)⁷.

⁵ Algumas situações vividas pelo autor ou por pessoas conhecidas.

⁶ Conceito definido por Robert McRuer, traduzido para o português por Anahi de Mello como “corponormatividade compulsória”, em sua dissertação de mestrado (2014).

⁷ Tradução minha.

Assim como McRuer (2006), também compreendo a noção de compulsoriedade a partir dos estudos de gênero, que colaboram com o entendimento da heterossexualidade compulsória. Para este autor,

apesar do fato de que a homossexualidade e a deficiência compartilham claramente um passado patologizado e apesar de uma crescente conscientização da interseção entre a Teoria Queer e os Disability Studies, pouco se notou sobre a conexão entre heterossexualidade e identidade corporal. O corpo capaz, ainda mais que a heterossexualidade, ainda se disfarça amplamente como não-identidade, como ordem natural das coisas (2006, p. 1)8.

Gavério (2017, p. 55) destaca ainda que

No Livro *Crip Theory: Cultural Signs Of Queerness And Disability* (2006), argumenta McRuer que, assim como a heterossexualidade é compulsória - em sua lógica que se dissemina a partir da contenção da existência homossexual como uma 'anormalidade', um 'desvio' - a compulsão social pelo 'corpo não deficiente' (able body) se dá pela contenção de existências deficientes, também consideradas anormais e desviantes.

Essa compulsão pelo corpo considerado normal, capaz, apto, está vinculada ao capacitismo que, para Mello (2014, p. 54-55), são "atitudes preconceituosas que hierarquizam sujeitos em função da adequação de seus corpos a um ideal de beleza e capacidade funcional". Podemos pensar que o capacitismo está para as pessoas com deficiência assim como o racismo para as pessoas negras.

Ao mesmo tempo em que se fortalecem os discursos de igualdade de direitos, percebe-se a perversa compaixão que se estabelece no contato com a pessoa com deficiência, o que promove uma inclusão pela exclusão na manutenção dos estereótipos que nos acompanham e reforçam paradoxos como superação versus coitadinho, autonomia versus falta de acessibilidade, visibilidade versus invisibilidade, herói versus incapaz.

Assim, de acordo com alguns interesses políticos, econômicos e sociais, às pessoas com deficiência são reservados os espaços inclusivos, produzindo discursos de aceitação, valorização dos esforços, a capacidade e superação de alguns indivíduos, promove-se slogans de "super-humanos" como nas Paralimpíadas de Londres, em 2012, e os mantém afastados do meio social, provocando sentimento de dever cumprido e alteridade na bipedia.

Nós, pessoas com deficiência, vivemos, ainda hoje, o período da "vida sem valor"

⁸ Tradução minha.

(AGAMBEN, 2010), não mais com a morte física, como os antigos faziam ao nos jogar dos despenhadeiros, mas com uma morte social, com a invisibilidade, silenciamento, com os direitos garantidos perante as leis, mas sem o direito de fato de exercê-los, de desfrutá-los.

Estamos no jogo social como o famoso "café com leite" nas brincadeiras infantis. Aquele que está como se não estivesse. Abre-se uma exceção para que possamos participar do jogo, mas sem possibilidade de ganhá-lo porque não estamos jogando de fato. Agamben compreende a relação de exceção como a "forma extrema da relação que inclui alguma coisa unicamente através da sua exclusão" (2010, p. 25).

A bipedia, assim como a branquitude e a heterossexualidade, nas relações étnico-raciais e da sexualidade, respectivamente, pautam toda a construção de mundo, e tudo que não se relaciona com isso está submetido às regras da exceção.

Então, a pessoa com deficiência, a negra, trans, gay ou lésbica, por exemplo, é sempre considerada como "assunto", um fenômeno a ser observado, estudado, compreendido, justamente porque não é considerado dentro da estrutura.

No entanto, compreendo que há um corpo que determina esse pensamento e toda estrutura social. Parece possível afirmar que esse é o corpo bípede, branco, hétero e cis que até hoje ocupa os principais espaços de poder e saber.

Tomando o universo das artes para exemplificar algumas situações, quando se realiza um evento cultural, festivais, simpósios, que não sejam específicos para determinados grupos (deficientes, negros, gays, trans...), há sempre as mesas temáticas para abordarem questões referentes a esses corpos.

Se há uma convocatória para festivais ou editais, com um determinado número de trabalhos a serem selecionados, qual o corpo que determina o critério de seleção? Qual o corpo pauta a curadoria? Quantas pessoas desses grupos citados anteriormente podem ser aprovadas?

As pessoas com deficiência, negras, trans e gays são pensadas como rótulos, marcas, discursos particulares, fechadas em nichos, capazes de falar apenas sobre um tema, limitadas a um único discurso, porque, caso o evento abarque mais pessoas "fora da norma", pode tornar-se um evento "temático", e por isso são categorizados e escolhidos "os melhores" entre cada uma dessas categorias, criando disputas entre os próprios pares. Uma briga entre nós mesmos pela mesma fatia da pizza, pelas migalhas do pão.

Porém, defendo que o corpo bípede, branco, hétero e cis, que jamais é categorizado, nem transformado em "assunto", nem rotulado, deve também ser compreendido como um tema, como categoria que carrega discurso, principalmente porque é ele que pauta o principal discurso do pensamento hegemônico.

Agamben afirma que "não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela" (2010, p. 25).

Então, esse corpo colocado como regra, ao suspender-se e criar privilégios para si, torna-se o princípio, a referência para todas as escolhas, decisões e seleções, estabelecendo um distanciamento ao olhar para os outros corpos, vistos exatamente como "os outros". Por isso mesmo, é aquele que age como se abrisse uma concessão para nossa presença nos espaços.

O fetiche pela deficiência na dança

Na Dança, que é meu campo de atuação, percebo também a soberania do pensamento bípede. Embora seu conceito tenha se expandido, principalmente em decorrência de algumas vertentes da Dança Contemporânea, ainda é possível observar um pensamento excludente em relação aos corpos com deficiência, que continuam sendo considerados corpos incapacitados para dançar.

É possível perceber um pensamento capacitista e bípede em relação à presença das pessoas com deficiência na Dança, como se o que artistas com deficiência produzem fosse de menos valor. Esse pensamento ainda é muito recorrente nos espaços da Dança, desde espaços de formação até a produção e criação artística. Algumas pessoas continuam a afirmar que a dança não é lugar para corpos com deficiência, se não for no contexto terapêutico ou de reabilitação.

Embora o campo da Dança ainda esteja pautado pela lógica bípede, já consigo identificar fissuras em trabalhos de alguns artistas com deficiência e no meu próprio – é uma tarefa que me proponho também como ação política.

Rancière (2009, p. 36) compreende que "o artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante". Para este autor, a arte é política não apenas pelo que se fala, mas pelo próprio fazer artístico, pelas conexões que se estabelecem entre o espaço cênico e a própria superfície da obra.

Para Christine Greiner (2009), em respeito à presença política da Dança, é necessário compreender os nexos, os sentidos, os pensamentos do corpo que dança a partir dos processos que alimentam e modificam suas ações no mundo. Logo, a dança e o corpo que dança não

estão afastados do ambiente nem do convívio comum quando criam suas danças, mas estão imbricados e respondendo de forma crítica e também emocional, perceptiva, sensorial e cinética aos acontecimentos reais que são experimentados no contexto cênico.

Porém, no que concerne às pessoas com deficiência, penso que continuamos ligados aos estigmas de um corpo sem história, sem desejos, sem sujeito. Um corpo sem pessoa, possível apenas quando se objetifica o indivíduo a partir das categorias que lhe determinam.

Em contrapartida, Auslander e Sandhal (2005, p. 3) acreditam que “manipular e transformar estereótipos são táticas importantes, já que os scripts disponíveis de deficiência – tanto na vida diária quanto na representação cultural – são frustrantemente limitados e profundamente enraizados no imaginário cultural”.

Dessa maneira, é pelo viés de um corpo poético que na performance “Stripetease-Bicho” busco ressignificar olhares sobre o corpo com deficiência na Dança, mas também historicamente renegado no campo da sexualidade e dos prazeres, excluído dos padrões de beleza e considerado repulsivo para os desejos.

Nesse trabalho, proponho uma atitude afirmativa do que sou/somos, explorando radicalmente os movimentos que minha coluna, minha perna fina, flexível, meu desequilíbrio, transformam em dança. Procuo fazer com que o corpo torto de um dançarino não seja submetido às torturantes tentativas de aproximação com as linhas de um corpo bípede, tão valorizadas em determinadas técnicas de Dança, mas que sua tortuosidade seja em si o próprio movimento de uma Dança que segue fluxos errantes e atualizações constantes.

Esse projeto é o desdobramento de uma pesquisa iniciada em 2008 sobre o devotismo – fetiche pela deficiência – que culminou no espetáculo “O Corpo Perturbador”, criado em 2010, suscitando diversas questões como: O que te perturba? O que é um corpo perturbador? Por que um corpo com deficiência perturba? O que há neste corpo que te atinge, afeta, revela? O que neste corpo te envergonha?

Esse trabalho problematizava o desejo em um mundo que vive sob a égide de um padrão estético rígido – que encontra na mídia seu grande construtor e mantenedor –, mas que, mesmo em pouca medida, ainda consegue ter seus dissidentes.

Nesse caso, pessoas sem deficiência que possuem atração erótica e sexual direcionada às pessoas com deficiência (GAVÉRIO, 2017), ou mais especificamente, à própria deficiência são motivo para muitas controvérsias entre as pessoas com deficiência, pois algumas consideram que o comportamento *devotee* objetifica seus corpos, sem considerar o sujeito, a pessoa.

Para mim, ao contrário, quando tive o primeiro contato com o assunto, foi um momento revelador. Nesse período, eu, com mais de 30 anos, descobri que meu corpo

escoliótico e deficiente poderia ser objeto de desejo para um certo grupo de pessoas. Aquilo que durante toda a vida eu compreendi como feio, aberração, indesejável, as partes do meu corpo que por muito tempo eu tentava esconder, camuflar, negar, recolher, eram exatamente o que lhes estimulavam sexualmente. Minha perna fina, meu corpo torto, atrofiado, meus pés pequenos e lisos... Alguns se interessam pelo coto do amputado, pelo andar e pela muleta de alguém, se excita com uma cadeira de rodas...

Fui compreendendo, tardiamente e mesmo que intuitivamente, pois ao longo da minha formação e construção de sujeito desejante/desejável essa informação nunca havia me chegado, que a sexualidade é mais complexa e que os desejos não seguem padrões rígidos.

Naquela época, iniciei a pesquisa artística acessando o pouco material em português disponível na internet e em contato com os próprios *devotees*, em salas de bate-papo da UOL voltadas para o público com deficiência. Através desses contatos, fui também descobrindo pontos da minha sexualidade e do corpo que estavam adormecidos. Comecei a ter outra relação com meu próprio corpo e sexo, que reverberou em outros setores da minha vida e como eu passei a olhar para os outros corpos.

Segundo Meinerz (2008, p. 124), a sexualidade no corpo com deficiência se apresenta como um desafio às clássicas teorias do construtivismo social na medida em que suscita discussões em torno da relativização do corpo e das potencialidades físicas e psíquicas relacionadas ao exercício da sexualidade. Certo desconforto do paradigma construtivista deve-se ao privilégio da realização de análises que privilegiam a dimensão histórica, contextual e simbólica da sexualidade, em detrimento das questões mais próximas à corporalidade (VANCE; ADRESS, 1989).

Ainda, de acordo com Meinerz (op. cit.):

no que tange a interface com a sexualidade, a aplicação [do modelo social] implica a tese de que não são os elementos físicos e psicológicos imediatamente decorrentes das condições corporais diferenciadas que desabilitam as pessoas em relação ao exercício da sexualidade e sim os padrões de normalidade sexual que não comportam às experiências das pessoas desabilitadas. Dito de outro modo, o que desabilita para o sexo para além da incapacidade corporal e cognitiva dos indivíduos são as normas sociais que determinam o que é sexualmente possível e aceitável. A problematização dos aspectos sociais que desabilitam os indivíduos em relação ao exercício da sexualidade contempla as dificuldades estruturais que ultrapassam as peculiaridades de cada tipo de desabilidade.

Na medida em que os aspectos sociais desabilitadores em relação à sexualidade são destacados, com eles emerge a mudança de uma prática discursiva alicerçada na promoção da saúde para outro tipo de discurso cuja ênfase está no direito, no reconhecimento da cidadania

e na busca de uma não-patologização, da variação e da diversidade corporal e sexual.

Trazendo para o campo da Dança, esta mesma problematização ainda se faz presente quando um corpo com deficiência não é o padrão de normalidade.

É importante trazer a perspectiva do corpo como contexto/conteúdo (LLINÁS, 2003; KATZ, 2005), que é contaminado por sua própria ação. Assim sendo, dançar é contaminar. Contaminar pelo fato de fazer relações, interpretações que provocam deslocamentos e novos entendimentos. O corpo dançarino e sua dança estão embebidos um pelo outro. Tudo aquilo que se mostra responde às condições de possibilidade do campo de ação desse corpo, às práticas em que está imerso.

Para a coreógrafa, dançarina e pesquisadora em Dança, Fafá Daltro⁹

O Corpo Perturbador é uma obra que, além de alavancar discussões sobre o corpo, deficiência e acessibilidades, nos fazem refletir sobre os discursos equivocados a respeito dessas pessoas como incapazes de construir conhecimentos. Esta obra nega cabalmente tal proposição. Efetivamente, as lacunas que insistem em residir no campo da dança sobre o assunto ainda encontram dificuldades para elucidar e franquear o acesso desses artistas que apontam novos modos de organizações de corpo inovadores que causam certos estranhamentos perceptuais, ou seja, um preconceito generalizado e difundido no mundo da dança e no imaginário social, justo por não encontrarem nesses ambientes de direito, espaços de representatividade e de convívio comum. Por suas próprias ausências tão comuns no ambiente artístico suas aparições soam e reverberam esses estranhamentos ao revelar seus corpos escolióticos e deformados pela paraplegia desvestidos. Expostos estão suas curvas e questionamentos que se debatem e embatem rastejando por entre as pernas das cadeiras e as pernas das pessoas. Por que se esgueiram? O que nos questionam? O seu plano de visibilidade é outro, é o solo, o chão, exige que desviemos o olhar para o que se apresenta esparramado no chão prolongados pelos corpos bichos estendidos, agora transformados em lugar de significados.

A pesquisa artística do espetáculo "O Corpo Perturbador" me fez ainda ampliar o espectro de suas discussões, pois me fez perceber certos aspectos do devotismo que associei a determinados comportamentos recorrentes nas relações sociais, políticas, culturais e religiosas estabelecidas com as pessoas com deficiência e também na Dança.

O que, a princípio, se mostrou revelador e transformador da minha relação com meu próprio corpo, foi apresentando, de maneira geral, determinadas camadas que revelavam mecanismos de poder para manutenção da hierarquia do corpo bípede sobre o corpo com

⁹ Relato de Fafá Daltro transcrito em meu blog homônimo ao espetáculo "O Corpo Perturbador". Disponível em: <<https://ocorpoperturbador.blogspot.com/search?q=fafa+daltro>>. Acesso em: 15 out 2019.

deficiência.

Dessa maneira, comecei a compreender o fetiche para além de um desejo/pulsão/estímulo sexual, mas perpassando diversos aspectos da deficiência, inclusive nos processos de criação e produção artística.

Venho observando, ao longo dos meus estudos, comportamentos fetichistas no caso das produções de grupos que trabalham com pessoas com e sem deficiência. Normalmente, os projetos iniciam pelo desejo da pessoa não-deficiente em trabalhar com esse público, lançando um olhar exclusivamente na deficiência (assim como os *devotees*) e de como essa relação determina os comportamentos e espaços de atuação dos envolvidos.

Em grande parte dos projetos, as pessoas com deficiência são convidadas a participarem simplesmente pela sua condição física. Eu mesmo comecei a dançar em um grupo por causa da minha deficiência, não porque soubessem que eu tinha alguma aptidão para dançar. Isso não chega a ser um critério para que pessoas com deficiência ocupem esses espaços.

Em minha pesquisa de mestrado (CARMO, C. E. O., 2014, p. 84)¹⁰, em entrevista, a artista e pesquisadora Carolina Teixeira lembra que,

normalmente, esses trabalhos são constituídos por um corpo profilático, assistencial e de suporte formado por uma equipe multidisciplinar, integradas por, além do professor de dança, médicos, assistentes sociais, fisioterapeutas, psicólogos, pedagogos e arte-educadores. O que, de alguma forma, compromete a qualidade estética e artística dos trabalhos, pois estes ficam submetidos aos interesses e à visão institucional que ditam as regras e ignoram os processos de construção do corpo-artista, pois não tem conhecimentos específicos sobre o assunto.

Fica evidente, nesses casos, a hierarquização nas relações entre as pessoas com e sem deficiência, onde raramente a pessoa com deficiência assume uma postura autônoma, propositora, criativa. O que acontece também na maioria das companhias de dança, geralmente, dirigidas, coreografadas e produzidas por pessoas sem deficiência.

Embora o trabalho seja desenvolvido com pessoas com deficiência, as possibilidades estéticas e poéticas da deficiência não são levadas em consideração, sequer são pensadas como possibilidades. O que se percebe, são propostas artísticas que tentam reproduzir os cânones da

¹⁰ Pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA), no período de 2012 a 2014, com o título "Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança", sob orientação da Prof^{ta} Dr^a Lúcia Matos.

normalidade construídos historicamente em relação ao corpo, apresentando o pensamento comum de uma dança ideal, virtuosa – uma dança bípede.

Os profissionais envolvidos, tanto os professores, fisioterapeutas ou educadores físicos sabem que a dança alcança resultados fortuitos no que diz respeito à reorganização do corpo nos diversos níveis: cognitivo, motor, psíquico. Nos seus projetos utilizam a arte como meio de satisfazer a essas demandas e não se prioriza o pensamento artístico, principalmente porque não é esse o contexto.

Além disso, esses profissionais demonstram um conhecimento parcial da dança enquanto área de conhecimento, por isso mesmo potencializam o discurso apoiado em uma estética de um corpo padrão, das formas, linhas e movimentos de uma dança que não corresponde às potencialidades do corpo com deficiência.

Tenho questionando, nos últimos anos, certos procedimentos que acolhem a diversidade corporal na Dança. Inclusive, alguns meios da Dança Contemporânea, que é compreendida como um espaço para diversos corpos, códigos, metodologias e práticas, mostram-se bastante reticentes no acolhimento, de fato, dessas corporalidades dissidentes, ou seja, aquelas que não correspondem a certo padrão já estabelecido.

Recentemente, participei de um evento internacional onde o coreógrafo de um grupo com jovens com deficiência intelectual postou-se na frente do palco e comandava os movimentos de dois adolescentes como se adestrasse animais. Gritava fora da cena: "senta", "levanta", "gira"... Obviamente, ali estava a bipedia impondo estruturas rígidas para composição e criação em Dança, desrespeitando a temporalidade e as possibilidades de colaboração daqueles sujeitos na construção do espetáculo. Firma-se, previamente, o que seria Dança e como criá-la, sem a aproximação e diálogo reais com aquelas pessoas implicadas no processo.

Por outro lado, observa-se um grande equívoco no comportamento de alguns artistas com deficiência ao submeterem-se às exigências estéticas do padrão estabelecido para a Dança, buscando corresponder às linhas fixas de algumas técnicas, dos movimentos considerados belos e limpos, do estímulo à comoção do público, acreditando que, dessa forma, podem alcançar maior visibilidade ou penetração na mídia e nos meios da Dança.

No fundo, por mais que busquem essa aproximação, ainda estarão representando a antítese do que o pensamento hegemônico dita como verdade, pois o corpo com deficiência não poderá jamais corresponder fielmente a esse padrão. Como a deficiência é uma marca (biológica, social e cultural) que caracteriza esse indivíduo, essa nunca poderá ser ignorada ou deixará de existir.

Defendo que a “bipedia compulsória” opera pela lógica do pensamento abissal (SANTOS, 2010, p. 20) que divide “as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento”, os “do lado de lá da linha”.

Na Dança, também as linhas abissais se fazem presente, estabelecendo fronteiras de manutenção do poder e do saber entre “este lado da linha”, formado pelo corpo bípede, e “o outro lado da linha”, ocupado pelo corpo com deficiência, referenciado sempre como “o outro corpo na dança”, os especiais, diferentes, guardados na caixinha da diversidade.

Para Santos (2010), o outro lado da linha compreende uma grande variedade de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis e, assim como seus autores, sem a possibilidade de emersão de suas singularidades.

Infelizmente, nesse sentido, em comparação ao contingente da Dança, no Brasil, ainda observo um número muito reduzido de artistas com deficiência que tem conseguido furar o bloqueio da “bipedia compulsória”, ocupando determinados espaços, anteriormente inacessíveis. No entanto, existem brechas por onde alguns sujeitos “fora da regra” conseguem passar e começam a subverter determinadas lógicas e apontar para outras possíveis perspectivas.

Eles existem e destacam-se justamente por não reproduzirem os cânones de uma Dança que não corresponde à sua corporalidade e apresentam novas possibilidades corporais, estéticas, poéticas e políticas para a construção de conhecimento na área e consequentemente influenciam outros campos de saber.

Por fim, surgem inúmeras questões que me instigam a pensar de que maneira podemos produzir mudanças paradigmáticas na relação bípede com as pessoas com deficiência, compreendendo a própria deficiência, na Dança, como uma escolha estética, política, produtora de poéticas e sentidos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. 2. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AUSLANDER, Phillipe; SANDHAL, Carrie. *Bodies in commotion: disability and performance*. Michigan: Michigan Press, 2005.

CARMO, C. E. O. *Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança*. 2014. Dissertação – (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

CORREIA, Fátima. *O Corpo Sitiado. A Impossível Visibilidade. Dança, Rodas e Poéticas*. Tese – (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Escola de Dança da UFBA e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

GAVÉRIO, Marco Antonio. *Estranha Atração: Criação de Categorias Científicas para Explicar os Desejos pela Deficiência*. Dissertação – (Mestrado em Sociologia) Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

GREINER, Christine. La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. In: Bultagro, Ana (Org.). *Arquiteturas de la mirada*. Universidade de Alcatá, 2009.

McRUER, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.

MELLO, Anahi Guedes de. *Gênero, Deficiência, Cuidado e Capacitismo: uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência*. Dissertação - (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MEINERZ, N. E. Corpo e Outras (De) Limitações Sexuais. Uma Análise Antropológica das publicações da Revista *Sexuality and Disability* entre os anos de 1997 e 2006. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 25, n. 72, p. 117-178, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da Arte*. Transcrição do seminário "São Paulo S.A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate". São Paulo: SESC Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>> Acesso em: 10 de out 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

VANCE, C. S.; ADDRESS. Social Constructionism Theory: Problems in the history of Sexuality. In: ALTMAN, D. Et al. *Which Homosexuality? Essays from the International conference on lesbian and gay studies*. London: GMP Publisher, 1989.

*Recebido em 15/10/2019
e aprovado em 12/12/2019.*



Corpo cultural - arquétipos performáticos a partir do transe em comunidade afro-baiana

Cuerpo cultural - los arquetipos performaticos durante el trance en una comunidad afro-bahiana

Alessandro Malpasso¹

<https://orcid.org/0000-0002-8246-8226>

Cecilia Conceição Moreira Soares²

<https://orcid.org/0000-0002-0731-3435>

Maria de Fatima Hanaque Campos³

<https://orcid.org/0000-0002-7832-9872>

Resumo: Objetivo deste artigo foi interpretar o corpo cultural a partir dos arquétipos performáticos durante o transe em comunidade afro-baiana. Enfatizam-se os valores da gestualidade do corpo segundo uma visão simbólica, durante a manifestação do transe religioso em uma cerimônia do Xirê no Candomblé em Salvador-Bahia-Brasil. Este artigo deriva de pesquisa realizada entre

¹ Estágio de pós-doutoramento no grupo "Práxis e Poiesis: da prática à teoria artística" da Unidade de Investigação "ID+", Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura". Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (UA) - Portugal. <http://www.idmais.org/about/structure/praxis-and-poiesis/>
E-mail: alessandro.malpasso@ua.pt

² Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Indígenas – PPGAFIN/Universidade do Estado da Bahia. Docente Titular da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/DEDC-I. Colaboradora nos Programas de Educação/UESB-BA e PPGMUSEU/UFBA-BA. E-mail: cecilia-soares@yahoo.com.br

³ Docente Permanente do Doutorado Mutiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (UFBA/UNEB/IFBA/UEFS/CIMATEC/LNCC). Docente Titular da Universidade do Estado da Bahia/UNEB-DCH1. E-mail: fatimahanaque@hotmail.com

2014-2017 e que vem evoluindo em estudos sobre a simbolização do corpo em manifestações/práxis holísticas. Foram consultadas fontes bibliográficas para conceituação de expressões próprias do Candomblé e que refletissem sobre o corpo e transe. Em seguida, foram selecionados processos de transformações performáticas nos corpos dos religiosos, através do que se denomina de processo criativo. Este começou a partir da captura das imagens e análise gestual apresentado nos resultados que consistem em uma tradução figurativa dos trances observados durante a pesquisa de campo, enfatizando assim os arquétipos performáticos, para que sirva como instrumento criador para a transposição e a difusão do conhecimento.

Palavras-chave: Corpo; Transe; *Performance*; Candomblé; Xirê.

Resumen: El objetivo de este artículo fue interpretar el cuerpo cultural a partir de los arquetipos performáticos durante el transe en una comunidad afro-bahiana. Se enfatizan los valores de la gestualidad del cuerpo según una visión simbólica, durante la manifestación del transe religioso en una ceremonia del Xirê en el Candomblé en Salvador-Bahia-Brasil. Este artículo deriva de una investigación realizada entre 2014-2017 y que evolue en estudios sobre la simbolización del cuerpo en manifestaciones/práxis holísticas. Fueron consultadas fuentes bibliográficas para concepción de expresiones propias del Candomblé y que reflejaran sobre el cuerpo y el transe. Sucesivamente, fueron seleccionados procesos de transformaciones performáticos en el cuerpo de los religiosos, a través lo que se denomina proceso creativo. Este comenzó a partir de la captura de imágenes y análisis gestual presentando en los resultados que consisten en una traducción figurativa de los trances observados durante la pesquisa de campo, enfatizando así los arquetipos performáticos, para que sirva como instrumento criador para la transposición y la difusión del conocimiento.

Palabras clave: Cuerpo; Transe; *Performance*; Candomblé; Xirê.

Introdução

Ligiéro (2017) trata da pluralidade das culturas trazidas da África negra e similitudes com as culturas nativas das Américas e segundo ele, para entender suas *performances* culturais é necessário pensar nos contextos sociais, étnicos e históricos, concepções filosóficas e crenças. Os gestos como “cantar/dançar/batucar/contar” constituem procedimentos cênicos inseparáveis. Estes processos dinâmicos tem o intuito de guardar e preservar tradições e também de dialogar com o mundo atual. Entende-se a *performance* como manifestação de práxis holísticas.

Na Bahia existe uma variedade de práticas religiosas de matrizes africanas e brasileiras nas quais observamos o sentido estético das cerimônias, através da dança, do canto e da música, que no *Candomblé* se reconhece como uma composição de matrizes culturais africanas e afro-

brasileiras⁴. Estas manifestações performáticas contribuem para a coesão da Comunidade *Terreiro*⁵.

Nesse sentido, ressalta-se a cerimônia do *Xirê*⁶ que produz este intercâmbio comunicativo entre músicos, os corpos que dançam e os cantores que se encontram em constante conexão durante o ritual (BASTIDE, 1978).

Através da gestualidade, dos ritmos e das músicas se narram histórias das ações e atributos dos *Orixás*⁷ e, desta forma, se revive o mito. Este artigo tem como objetivo interpretar as expressões do corpo em transe durante a festa do *Xirê* em Salvador-Bahia. Enfatizam-se os valores da gestualidade do corpo segundo uma visão simbólica, durante a manifestação do transe religioso, através de uma interpretação criativa durante a pesquisa de campo, com a finalidade de produzir um registro fotográfico, para que sirva como instrumento criador para a transposição e a difusão do conhecimento.

Entre os anos 2014-2017 desenvolveu-se uma pesquisa em nível de doutoramento intitulada “El transe en el *Xirê*: expressividades del cuerpo mediante um processo criativo” de Alessandro Malpasso. Este artigo deriva desta pesquisa que vem evoluindo em estudos sobre a simbolização do corpo em manifestações holísticas, refletindo sobre a singularidade criativa do humano em distintas culturas, a partir de práxis. Entende-se o transe como componente holístico. Holismo deriva do termo grego “holos” que significa tudo ou inteiro. Analisa os eventos tendo em conta as várias interações, referindo-se a ambientes e complexidades que se conectam. No holismo se destaca a importância do todo como algo que difunde o resumo das partes ao mesmo tempo a interdependência destas.

Foram consultadas fontes bibliográficas para conceituação de expressões próprias do *Candomblé* e que refletissem sobre o corpo, *performance* e transe. Em seguida foram selecionados processos de transformações performáticas nos corpos dos religiosos, através do que se denomina de *processo criativo*, observado a partir da captura das imagens e análise gestual que será apresentado nos resultados. O principal *locus* da pesquisa foi o *Terreiro* “Ilê Axé Ijino Ilu Orossi” em Salvador–Bahia.

⁴ *Candomblé* palavra que designa a religião constituída por elementos de diversas matrizes culturais africanas oriundas do tráfico de escravos, entrelaçadas com a cultura brasileira, indígena e europeia.

⁵ O termo *Comunidade Terreiro*, *Terreiro de Candomblé* ou *Casa de Candomblé* constituem expressões para designar o espaço onde são celebrados os rituais religiosos dos afro-brasileiros no Brasil.

⁶ Palavra de língua lorubá que significa festa, brincar, roda de dança, em uma festa pública ou privada.

⁷ Divindade africana da cultura lorubá.

A cerimônia observada é composta por uma multiplicidade de cores, formas e dinamismo gerado pela gestualidade corporal, expressada durante as danças. Mas além deste aspecto, observa-se a riqueza estética presente na cerimônia que serviu de inspiração para uma reflexão do processo criativo religioso. Segundo Amaral, “É na festa que os *Orixás* chegam na terra, e nos corpos de seus filhos, com a finalidade de dançar, de jogar no *Xirê*, que em lorubá significa exatamente: jogar, dançar, divertir-se” (AMARAL, 2002, p.48). Considera-se que a descrição da autora é limitada, pois, não aborda o transe como momento emblemático da cerimônia em que alguns *filhos-de-santo*⁸ em transe⁹ manifestam o arquétipo dos *Orixás*.

Na cerimônia religiosa se desenvolveu um *processo criativo* nos corpos que foi observado através da gestualidade do corpo que, em alguns praticantes da religião, transforma-se em um momento da manifestação do transe.

Corpo cultural

Le Breton (2002), afirma que o corpo não é uma coleção de órgãos segundo as leis da anatomia é uma estrutura simbólica que não pode deixar de lado representações, imaginários, condutas, limites variáveis segundo as sociedades. Sistemas de conhecimentos intencionam esclarecer sua natureza, através de símbolos que lhes dão uma visão e uma cena social a partir de uma série de variáveis que influenciam sua complexidade.

No *Xirê* observa-se uma teatralidade provocada pelos corpos dançantes que vão se metamorfoseando, então passam desde uma vida cotidiana a um contexto espiritual, entrando em um mundo no qual o transe altera a consciência dos filhos¹⁰. Tudo se transmuta em um múltiplo de danças, ritmos de tambores e cantigas que levam a um universo poético e transcendental, em um contexto no qual as entidades são protagonistas.

Através de danças, ritmos de tambores e cantigas os corpos transcendem e se conectam com os espíritos ancestrais. A gestualidade do corpo está relacionada com a interação do iniciado com o sagrado. O transe permite a alteração da consciência, beneficiando os *filhos-de-santo* que podem assim afastar-se da realidade por momentos efêmeros e de duração variável,

⁸ Expressão utilizada para designar os adeptos do *Candomblé*.

⁹ O transe religioso é incorporar o arquétipo das divindades africanas e afro brasileiras.

¹⁰ Palavra que indica os adeptos da religião.

provocando uma conexão misteriosa com o *Orixá* e seu arquétipo¹¹.

Sobre esta conexão misteriosa entre o *filho de santo* e o *Orixá* afirma Prandi (2001) e o informante Nelson (2016) que se pode perceber o *Orixá* é uma característica específica da personalidade do ser humano, no caso a cada adepto corresponde uma divindade diferente. Assim comunicam que “o *Orixá* convive constantemente no corpo do adepto”, como também porque se manifesta durante o transe “a divindade se manifesta de dentro para fora” (Informação verbal, TOLUAYE, 20/05/2015), assim se pode comparar com a expressão de um sentimento do indivíduo, um ato libertador de exteriorizar e manifestar sua criatividade.

Turner (1967) explica que os símbolos das danças unem vários significados corpóreos, muitas vezes movimentos que apenas depende da lógica de quem o faz do grupo religioso perpassado pelo fator tempo. Para Turner (1974) este fator faz surgir a memória mitológica no cotidiano das ações ritualísticas, onde a manifestação do transe pelos religiosos representa a transcendência do *Orixá* na sua aparição performática.

Os cantos entoados nos rituais, narram uma história relacionada à mitologia lorubá. Estão submetidas às interpretações dos sujeitos que participam das cerimônias e por sua vez de outros ao transcreverem estes cantos que alteram progressivamente os conteúdos das narrativas mitológicas e toda construção passa por subjetividade pessoal e do grupo, no qual o tempo é fator preponderante.

No *Terreiro*, a criatividade se expressa também na dança através da gestualidade de cada adepto que agrega aos gestos os conteúdos simbólicos relacionados a mitologia do *Orixá*. Com estes elementos da identidade religiosa, o corpo se transforma e transcende, deixando um estado de consciência para uma consciência alterada, conduzindo a gestualidade para as ações descritas para cada *Orixá*, aproximando os movimentos do corpo aos elementos da natureza, aos animais e formas do mundo vegetal, rememorando o mito ancestral mantido vivo pela memória.

As cerimônias públicas são ricas em elementos simbólicos que tem a finalidade de colocar em sintonia constante uma fusão entre o raciocínio lógico, a mitologia, a representação dos corpos em transe, através da dança, canto e música com movimentos circulares que delimitam um espaço sagrado.

¹¹ Segundo Jung (2000), são um conjunto de imagens psíquicas presentes no inconsciente coletivo, que é a parte mais profunda do inconsciente humano. Os arquétipos são herdados geneticamente dos ancestrais de um grupo de civilização, etnia ou povo.

O transe e o processo criativo

Bastide (2016) considera o transe uma introspecção do “eu interior”, a partir das raízes negras que possui outras linguagens e que lhe permite expressar a riqueza e a complexidade de sua alma desejosa entre os braços dos deuses: é a linguagem dos gestos.

Efetivamente são as divindades que se apropriam do corpo dos *filhos-de-santo* durante o transe produzindo uma transformação física, que se converte em arquétipos performáticos que se pode admirar durante esse fenômeno.

Ainda Bastide (2016) afirma que o negro faz uma distinção entre o transe dos deuses e dos mortos. Pode-se traduzir isso, considerando como deuses os *Orixás*, e os ancestrais como os mortos. Em relação ao transe, o autor assevera:

Quando uma divindade possui uma pessoa que não foi iniciada porque este lhe agrada e ela quer convertê-la em seu “cavalo”, o transe apresenta um aspecto dramático e espetacular [...] então se diz, no Brasil, que é um santo bruto. [...] E nesse caso, é necessário realizar imediatamente o batismo do novo deus que acaba de manifestar-se, isto é, conduzir a pessoa para o santuário africano e fazer com que ele passe por todos os rituais de iniciação. A partir daí ela continuará a ter crises extáticas, agora elas ocorriam nos moldes da tradição, se inseriam em todo um complexo mitológico e, em suma, continuarão êxtases controladas pela sociedade (BASTIDE, 2016, p. 98).

Também existe transe denominado *bólónan*¹², que pode acontecer de forma improvisada, em sujeitos que ainda não estão iniciados, e que é uma das primeiras manifestações do *Orixá*. Depois desse acontecimento, normalmente o sujeito necessita ser iniciado¹³.

O transe é um meio inspirador que leva a uma expressão visual a partir deste contexto religioso. Durante a pesquisa, detectou-se uma individualidade expressiva, vinculada com o *Orixá* de cada religioso, que implica então singularidade em um contexto efêmero, tendo em conta de que estes acontecimentos são “transitórios”.

É necessário dizer, também, que as manifestações do transe na cerimônia do Xirê é uma expectativa de todos os crentes, por questões relacionadas ao visual, em um ambiente de

¹² É a primeira manifestação de um *Orixá* em uma pessoa, que normalmente acontece de forma brusca, inesperada. Pode ocorrer numa festa ou em determinado canto.

¹³ Ser iniciado é se submeter a cerimônias ritualistas para fazer parte do grupo religioso.

feita na qual as vestimentas sagradas e os objetos rituais relacionados com cada Orixá manifestado pelos devotos, expressam uma tendência a protagonismo.

Para que a manifestação do transe possa ser gerenciado de forma mais harmônica e equilibrada nos corpos dos iniciados, existe em cada comunidade Terreiro de Candomblé um processo educativo, que instrui os religiosos a ter certo controle deste fenômeno. Considera-se também a teoria de Soares (2006) sobre a interpretação de uma memória relacionada com os antepassados, e a dinâmica que se observa nas Comunidades Terreiros:

[...] São interpretados como espelhos da memória, cada canto, cada árvore, cada objeto, cada roupa é capaz de estimular as recordações que retroalimentam a identidade do grupo, e é por isso que nenhuma casa de *Candomblé* é igual a outra. A diferença é impressa pela memória de líderes fundadores, práticas, ações cotidianas, cantos que personalizam e toques que registram continuamente a marca do grupo, suas histórias e seus pertencimentos (SOARES, 2006, p.22).

Como afirma Soares (2006) existe uma diversidade de casas de *Candomblés*, a partir de uma memória vinculada com os membros do grupo, sobretudo, com os líderes dos *Terreiros*, cujos filhos lhes atribuem a força na comunidade religiosa, para realizar uma coesão. Concorda-se com o conceito de memória que enfatiza Soares (2006) para casas de *Candomblé*, mas também de acordo com o informante Toluaye, esta memória é composta por aspectos variados:

É ser humano aquele que pensa e aquele que fala. Possui valor quando escuta e conserva os ensinamentos para si e os pratica, servindo de exemplo para o próximo. Nenhuma religião é baseada somente em conhecimento, mas em comportamento e compromisso de como atuar com o próximo. Todos nós temos inúmeros sonhos e para que sejam realizados são necessários vários desafios, sendo o mais pertinente o desafio consigo mesmo e nunca com o outro (Informação verbal, 24/07/2016).

Entende-se que o transe é protagonista de um acontecimento religioso, no qual os que presenciam as cerimônias têm uma expectativa no *Xirê*. Assim que os adeptos “não rodantes”¹⁴, querem admirar as danças dos *Orixás* que chegam na terra. Observou-se que, em vários momentos, os espectadores batem as mãos no ritmo dos atabaques, sentindo-se envolvidos neste

¹⁴ São os sujeitos religiosos que não tem possibilidade de entrar em transe.

ambiente sagrado e onde existe uma energia espiritual (*Axé*) gerada pelos *Orixás*, e que se difunde em todo o *barracão*, transmitindo a todos os presentes, paz, harmonia, equilíbrio e alegria. E neste momento os *filhos-de-santo* se sentem no centro da atenção e podem aproveitar um protagonismo exibindo as vestimentas sagradas durante as danças é nessa oportunidade especial em que os *Orixás* se manifestam.

Alguns detalhes existem na gestualidade do corpo durante o transe que é uma alteração dos sentidos durante determinados momentos da cerimônia, e que existe uma imprevisibilidade de quando começa e termina tal estado físico. É bastante complexo poder explicar este fenômeno, considerando que os praticantes desta religião não se expressam sobre o que acontece neste preciso momento, e que consideram como parte de sua própria intimidade.

Então se pode explicar de forma distinta, a partir do aspecto visual criativo deste fenômeno congênito, e compreender que o transe não pode ser manifestado nem incorporado por parte de qualquer humano. Durante a cerimônia se elimina o tempo, no momento em que aparece uma segunda personalidade:

Um ser sobrenatural, um antepassado divinizado que ressurge, tomando possesso um assistente durante a liturgia. Em um dos conventos animistas do Golfo do Benin, um noviço inculca, assim, durante a iniciação, a personalidade de um “deus” que o “cavalgará”, personalidade segunda que se manifestará livremente durante os estados de transe (LABURTHER-TOLRA e WARNIER, 2010, p. 332).

Esta última citação se conecta à teoria aqui defendida na qual a entidade se manifesta ou incorpora no corpo do *filho-de-santo*¹⁵, então o espírito e matéria se fundem e dominam assim o mesmo corpo que se deseja possuir, controlar, durante o transe. Em consequência se gera uma criatividade que se pode apreciar nas cerimônias, através da expressão nas danças e nos corpos que se transfiguram.

O transe termina após as divindades que se fazem presentes se desligarem dos corpos, mediante cantigas entoadas respeitando quando os deuses são invocados e segundo a liturgia de cada *Terreiro*. No *Terreiro* pesquisado, observou-se que durante o transe os olhos permanecem fechados dos *filhos-de-santo* e progressivamente se abrem, os rostos perdem as

¹⁵ Expressão utilizada para o *povo-de-santo* (adeptos do *Candomblé*) que se refere aos sujeitos iniciados na religião e que podem manifestar o transe, mais ouvimos que também são chamados de *rodantes*. É importante dizer que os iniciados que não manifestam o transe também são geralmente denominados *filhos-de-santo*.

expressões das divindades, a consciência retorna inalterada.

Corpo cultural no arquétipo performático do *Orixá Yemanjá*

Buscou-se refletir sobre o corpo, *performance* e transe relacionados em uma cerimônia denominada Xirê em Salvador (Ba). Através da dança, canto e música os corpos dos iniciados transcendem e se conectam com os espíritos ancestrais. A criatividade se expressa na gestualidade de cada adepto na medida em que agrega aos gestos os conteúdos simbólicos relacionados aos arquétipos dos *Orixás*, aos elementos da natureza rememorando o mito ancestral.

Schechner (2003) em relação à *performance*, considera que existem vários tipos de artes performáticas:

En muitas culturas a *performance* participativa é o núcleo da liturgia. [...] Existe uma grande diferença entre os vários gêneros das artes *performáticas*. [...] O teatro enfatiza narração e personificação, o esporte enfatiza competição, e o ritual enfatiza participação e comunicação com os seres ou as forças transcendentais (SCHECHNER, 2003, p. 31-32).

No final dos anos de 1980, teve uma renovação do referido conceito, implementado por Judit Butler e outros teóricos, e em vários estudos se aplicou a noção de *performance* substituindo a expressividade. No passado se consideravam como “artes do espetáculo” (dança, música, teatro), se converteram em ser representadas enfatizando-se o corpo e sua gestualidade em um processo de criação.

O fator criatividade tem uma importância na evolução da dança na cultura afro-brasileira. Santos (2009) traz uma descrição emblemática deste universo ancestral que está incluído no Candomblé, constituído pela união de vários componentes culturais procedentes de vários povos e que se unem em um conjunto de saberes, de expressões corporais que geram as danças trazidas da mitologia dos *Orixás*.

Observa-se também a existência de uma criatividade que se evidencia na gestualidade performática dos religiosos graças a influência da ancestralidade que tem ligação com o povo-de-santo¹⁶, e que se pode também notar através da peculiaridade das expressões do corpo.

¹⁶ Expressão utilizada para se referir aos adeptos do candomblé no Brasil.

Galeffi et al (2014) sugere que o ser humano tem uma necessidade de criar, “ganhando variações de grau e que também salta na escala evolutiva da vida inteligente” (GALEFFI, et al, 2014, p. 35-36).

No Candomblé se nota como a didática está vinculada com a vivência e a observação, na medida em que não se permite transcrever o que vai se aprendendo. Assim é através da memória que se guardam as informações. Um saber que se difunde, através de um método de transmissão provavelmente usado pelos ancestrais e que até o dia de hoje se passa de uma geração a outra neste contexto cultural do sagrado que vai progressivamente adaptando à contemporaneidade.

Os registros fotográficos dos gestos performáticos dos iniciados na cerimônia do Xirê possibilitam desnudar práticas ancestrais. Os corpos envolvidos nas danças, repletos de significados e simbolismos, traduzidos nas expressões criativas durante o transe. Denota-se através da coreografia, os arquétipos dos Orixás que são gradativamente modificados pelo aprendizado cultural dentro do grupo religioso, e também pela intervenção do próprio sujeito que progressivamente evolui nesta prática performática.

As sensações e as percepções são experiências que não podem ser compartilhadas, e fazem parte da intimidade do indivíduo. Neste sentido, o registro fotográfico ressalta a gestualidade do corpo do ponto de vista estético.

Entretanto constatou-se que as expressões do corpo durante o Xirê, inclui uma criatividade que está conectada com a ancestralidade, a personalidade e também as influências dos educadores das casas de Candomblé, que instruem sobre as coreografias das danças sagradas vinculadas com a mitologia dos Orixás.

A criatividade na religião é um campo ainda pouco explorado. O Candomblé tem uma complexidade que inclui ricos conhecimentos que merecem ser resgatados, já que são vinculados com vários saberes ancestrais. Em relação ao que afirma Toluaye:

Chegar à vida de uma forma ritualista é uma maneira de conseguir um equilíbrio do humano através de uma sabedoria milenar e tribal, com o objetivo de despertar sua essência. A energia é transmitida por códigos mediante a audição, e os rituais como se fossem neurotransmissores (informação verbal, TOLUAYE, 08/02/17).

Concorda-se com Toluaye que durante os rituais podem-se observar os *filhos-de-santo* em transe, a depender dos ritmos provocados pelos toques dos atabaques, assumem uma aptidão diferente causada pelas ondas sonoras que provocam sensações e emoções diferentes.

Assim percebe-se nos corpos expressões caracterizadas da efemeridade e unicidade.

Também deve-se considerar as contribuições dos cantos e das danças vinculadas com um arquétipo de um Orixá que se conectam com determinadas formas corporais geradas pelo conjunto de vários elementos que influem e contribuem para criatividade. Alguns elementos relacionados ao arquétipo do Orixá são característicos junto as vestimentas, como as ferramentas sagradas, pertencentes as divindades, que são enfatizadas nos registros fotográficos mediante a imaginação e modelagens gráficas que se evidencia nas imagens, com linhas, cores, texturas, movimentos que possam chegar a ter um equilíbrio nas figuras produzidas.

Destacam-se registros fotográficos de um Orixá na cultura afro-baiana. No *Candomblé*, *Iemanjá* é um Orixá vinculado com a água, e é considerada a mãe de todas as divindades. A sua gestualidade, está relacionada com o movimento da água do mar e com a proteção de todos seus filhos, já que representa a criação humana, considerando aos seus filhos como peixes.

A continuação, se encontram as Figuras 1 e 2 que representam a saída do Orixá *Iemanjá* e que são elaboradas através de um processo criativo.



Figura 1 e 2: *Xirê* de abertura do terreiro *Ilê Asé Ijino Ilu Orossi* na cidade de Salvador-Bahia-Brasil.
Fonte: fotografia de MALPASSO, 2017.

Geralmente os movimentos são lentos e contínuos. Leva um espelho que utiliza na

coreografia, olhando repetidas vezes, pois também encarna a beleza feminina. Ela simboliza a mãe acolhedora que está vinculada com a cabeça. Também Toluaye, sacerdote do *Candomblé*, nos informa sobre essa divindade, afirmando o seguinte:

Considerando que *lemanja* incorpora uma dualidade, em alguns momentos expressa uma gestualidade que inclui uma maior rapidez e que simboliza a violência das águas do mar. Em outros os movimentos são mais lentos, enfatizando a calma das águas do mar (informação verbal, Toluaye, 04/06/2017).

Em sua vestimenta, incluem-se elementos decorativos de cor prateado, que podem ser peixes, espadas, espelhos, e uma espécie de coroa que geralmente incorpora alguns componentes feitos em diferentes materiais, metálicos ou plásticos, entre outros. Estes podem às vezes ocultar o rosto, transmitindo ao público presente uma sensação de mistério que faz parte das características do *Orixá*.

Sendo que existem diferentes tipologias de *lemanja* a *roupa-de-santo*¹⁷ pode variar de cor, sendo geralmente: azul marinho, verde água ou prateado. Também existe a opção das combinações dessas tonalidades. Assim mesmo, notam-se diferenças estéticas, em relação ao tipo de indumentária religiosa, pelo qual, observa-se que a depender do *Terreiro*, em alguns são mais elaboradas.

Considerações finais

Buscou-se compreender o corpo cultural a partir dos arquétipos performáticos durante o transe em uma cerimônia do Xiré em comunidade afro-baiana. Apresentaram - se vários elementos simbólicos e expressivos na gestualidade dos iniciados durante as danças dos Orixás. Existe uma teatralidade provocada pelos corpos dançantes que representam arquétipos das divindades enaltecidas no Xirê. Os deuses incorporam seus eleitos no transe que através de danças, cantos e músicas estabelecem vínculos com a mitologia ancestral.

O transe produz uma transformação física nos iniciados e alguns detalhes foram observados na gestualidade dos corpos que é uma alteração dos sentidos durante a cerimônia religiosa. Ressaltamos a criatividade dos corpos que assumem características condizentes com

¹⁷ Forma com a qual as Comunidades de *Candomblé* geralmente usam para referir-se a roupa sagrada que se emprega para representar as divindades.

as transformações arquetípicas dos Orixás e que foi possível criar um processo criativo e uma tradução figurativa dos trances observados. Destacam-se registros fotográficos de *Iemanjá* que é um *Orixá* vinculado com a água, e é considerada a mãe de todas as divindades. Ressaltou-se elementos do vestuário, instrumentos simbólicos, a gestualidade específica da divindade no corpo performático de uma iniciada do Candomblé.

O *Candomblé* tem uma complexidade que inclui ricos conhecimentos: a criatividade dos corpos mediados por linguagens estéticas, o transe como fenômeno transformador e de comunicação com vários saberes ancestrais que merecem ser resgatados, a criatividade expressa nos arquétipos performáticos. Estes elementos culturais devem ser resguardados e difundidos através de novos conhecimentos produzidos nos espaços acadêmicos e das letras e artes.

Referências

- AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2002.
- BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- _____. *O candomblé da Bahia: (rito nagô)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- GALEFFI, Dante Augusto; SIDNEI, MACEDO, Roberto.; GONÇALVES, BARBOSA, Joaquim. *Criação e devir em formação: Mais-vida na educação*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- LABURTHE-TOLRA, Philippe; WARNIER, Jean-Pierre. *Etnologia – Antropologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- LIGIÉRO, Zeca. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). *Karpa* 10 (2017): n. pag.1-26. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligiéro>. Acesso em: 22-09-2019
- MALPASSO, Alessandro. *El trance en el xirê: expresividades del cuerpo mediante un proceso creativo*. Tese doutoral em co-tutela acadêmica. Universidade Federal da Bahia (UFBA et al.), Salvador, Brasil; Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Valencia, Espanha, 2017.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. *Revista Múltiplas Leituras*, v.2, n. 1, p. 31-38, jan. / jun. 2009.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance? In: *O Percevejo*. Ano 11, 2003, nº 12, p. 25-50.
- SOARES, Cecília Conceição Moreira. *Encontros, desencontros e (re) encontros da identidade religiosa de matriz africana: a história de Cecília do Bonocô Onã Sabagi*. Recife: UFPE (Tese Doutoral), 2009.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967.

*Recebido em 15/10/2019
e aprovado em 12/12/2019.*



Do patriarcalismo em *Semente de Bruxa*, de Margaret Atwood

About the Patriarchalism in *Hag Seed*, by Margaret Atwood

Gil Derlan Silva Almeida¹
<https://orcid.org/0000-0002-0270-5149>

Sebastião Alves Teixeira Lopes²
<https://orcid.org/0000-0001-6912-0105>

Resumo: Os estudos de linha feminista canadense ganharam força e notoriedade nos anos 90 com a contribuição da narrativa de Margaret Atwood. Considerada uma das maiores escritoras de língua inglesa da atualidade, suas obras retratam situações de assujeitamento de mulheres e a força com que o patriarcalismo domina e opera sobre o público feminino. Neste artigo, objetivamos analisar o patriarcalismo e suas implicações dentro da narrativa atwoodiana de *Semente de Bruxa* (2018). A obra é releitura de *A Tempestade* (2014) de William Shakespeare, onde se entrelaçam diversas questões e temas, dos quais o patriarcalismo se faz presente e reflete no enredo a situação de poderio de homens sobre personagens femininas, reprimendo-as e silenciando-as. Como aporte teórico são usadas as discussões propostas por Barbosa (2014), Barreto (2004), Felman (1993), Pateman (1993) e Perrot (2017), afirmando assim como o patriarcalismo atuava na vida e comportamento das personagens que compunham o enredo de *Semente de Bruxa* (2018).

Palavras-chave: Margaret Atwood; *Semente de Bruxa*; Patriarcalismo.

¹ Mestrando em Letras/Literatura pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especialista em Língua Inglesa pela Faculdade Latino-Americana em Educação (FLATED). Graduado em Letras/Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS). Graduado em Letras/Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Professor EBTT do Instituto Federal do Maranhão (IFMA), *Campus Presidente Dutra*. E-mail: gilderlansilva@hotmail.com

² Pós-doutor. Doutor em Letras/Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Letras e do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: slopes10@uol.com.br

Abstract: The Canadian feminist studies gained force and notoriety in the 1990s with the contribution of Margaret Atwood's narrative. Considered one of the greatest writers of English language of the present time, her works describe situations of obliteration of women and the force with which patriarchy dominates and operates on the feminine public. In this article, we aim to analyze patriarchy and its implications in the Atwoodian narrative *Hag Seed* (2018). Her work is a retelling of *The Tempest* (2014) by William Shakespeare, where various questions and themes are interlaced, patriarchy presents and reflects in the plot the situation of men's power over female characters, scolding them and silencing them. As theoretical contributions are used the discussions proposed by Barbosa (2014), Barreto (2004), Felman (1993), Pateman (1993) and Perrot (2017). In this way, affirming how patriarchy acted in the life and behavior of the characters that composed the plot of *Hag Seed* (2018).

Keywords: Margaret Atwood; Hag Seed; Patriarchy.

INTRODUÇÃO

Durante séculos, a figura da mulher sempre ocupou um espaço de inferioridade e diminuição em relação ao homem. Considerada incapaz e frágil, restavam-lhes apenas as atividades inerentes ao lar: cozinhas, lavar, passar e cuidar da vida dos filhos. Os homens deveriam ocupar o centro da sociedade e da família, todo o poder e soberania estavam direcionados a estes. Assim formou-se um sistema falocêntrico de dominação que perdura até os dias de hoje.

Na literatura, esta dominação também se faz presente em inúmeros enredos e obras desde os cânones do passado até as produções contemporâneas. Enquanto ao protagonista, quase sempre um homem, cabe o papel de líder da casa, condutor do fio narrativo das ações, representante do poder e do respeito, à mulher é atribuído o papel de submissa e subordinada.

Analisa-se aqui os traços de patriarcalismo presentes na obra *Semente de Bruxa* (2018) da autora Margaret Atwood. São evidenciados estes comportamentos por parte do protagonista do enredo, o senhor Felix Philips, em relação às personagens Miranda, Anne Marie e Estelle. A primeira, sua filha, observada na trama em duas óticas: a primeira viva, e a segunda quando esta assume a posição de espírito ou presença que acompanha o protagonista no desenrolar das ações. Anne Marie, atriz e colega de trabalho de Felix e Estelle, senhora que auxilia secretamente o protagonista na sua trama e nutre por este algum sentimento.

As marcas da ordem patriarcal são demonstradas em discursos, mas acima de tudo, estas marcas se intensificam na ausência destes. Vozes silenciadas por um senhor que tem planos, que nega travessões a nossas personagens. Uma vez vistas pelo olhar alheio, bem como escutadas pela enunciação do outro. Deparamo-nos com um sistema que propicia a subalternidade, a inferiorização e força de um senhor sob suas mulheres.

AS MULHERES DE SEMENTE DE BRUXA E O PATRIARCALISMO DE FELIX

Tendo sua primeira versão publicada em 2016, *Semente de Bruxa*, de Margaret Atwood é uma obra que discute questões profundas do âmago da existência humana. Perdão, remissão, mas também a própria vingança como elemento circundante e estruturador deste enredo. Atwood reescreveu Shakespeare, ou melhor o releu, e fez isso com o clássico *A Tempestade*. Enquanto a história shakespeariana nos brinda com as tramas de Próspero e seu plano de vingança contra seus inimigos que destruíram sua vida e lhe tomaram o ducado, *Semente de Bruxa* nos traz a história de Felix Phillips, o Próspero na versão atwoodiana. A autora canadense reescreve o enredo de Shakespeare e traz na narrativa artifícios para discutir temas que desde a época elisabetana ainda merecem relevância nas discussões. Conforme aponta Maria do Socorro Baptista Barbosa:

Em muitos outros romances da autora canadense também é possível perceber essa preocupação. É a autora de língua inglesa hoje que talvez mais discute as diversas facetas dessa realidade na qual vivemos, na qual não se pode mais pensar de forma maniqueísta e dicotômica, mas sempre de forma plural e mutável, como as próprias personagens atwoodianas. (BARBOSA, 2014, p. 104).

A história de *Semente de Bruxa* centra-se na vingança de Felix, um diretor de teatro que estava produzindo *A Tempestade* para o Festival de Makeshiweg, e que tem seu emprego, posto e posição usurpados por Thony, seu assistente pessoal e financeiro. Com a ajuda de políticos influentes que também eram desafetos do passado de Felix, Thony destrona nosso protagonista e provoca sua demissão da companhia. Para vingar-se, Phillips recolhe-se ao anonimato e vigia seus inimigos de longe. Quando convidado a ser professor de teatro de um curso de Leitura e Escrita para detentos em uma penitenciária, Felix vê a oportunidade de vingar-se por meio da encenação de *A Tempestade*, seu antigo projeto interrompido.

Em diálogo intertextual, percebemos que Atwood remontou o enredo de Shakespeare com uma primazia e fidelidade dignas do grande nome feminino da literatura canadense. Desta forma, *Semente de Bruxa* não é apenas uma obra da atualidade sobre um cânone da literatura mundial, é a própria reescritura do cânone, um jeito de ver Atwood, ao passo que se contempla

Shakespeare em conjunto.

Estas análises literárias passaram-se a fazerem-se necessárias desde que a consideração dos elementos externos à obra, mostraram sua transfiguração dentro das narrativas. As diversas problemáticas de uma sociedade que consome estas produções tornaram-se eixo dos enredos e narrativas onde o leitor saindo da perspectiva passiva, agora conseguia se enxergar nas linhas que outrora apenas lia. Este leitor podia se enxergar em tais personagens, presenciando sua vida, costumes e comportamentos naquelas linhas. Dentro destas páginas o patriarcalismo que governava e subjugava a vida de inúmeras mulheres foi retratado por diversos nomes da literatura, onde no Canadá, esta voz se fez presente com Margaret Atwood³, principalmente.

O patriarcalismo e seus diversos desdobramentos apresentam-se na história e na literatura como fenômeno que acompanhou a humanidade e que sempre foi fator de controle do público masculino sobre o feminino. Desde a Antiguidade, estas posturas são responsáveis por inúmeras atrocidades e violências que fizeram alvo em muitas mulheres, ferindo-as não só fisicamente, mas também propiciando o cerceamento de seus direitos e liberdades em uma escala de violências de gênero que colocou o feminino em posição de inferioridade e rebaixamento nos diversos setores da sociedade. Para Barreto (2004):

[...] patriarcalismo é uma estrutura sobre as quais se assentam as sociedades contemporâneas. Segundo ela, uma sociedade patriarcal é caracterizada “por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura”. (BARRETO, 2004, p. 64).

Verificamos assim, que o patriarcalismo se pauta no poderio de um ou vários homens sobre mulheres, centrando-se na ideia de que o público masculino tem sua superioridade institucionalizada e inquestionável, e no tocante a mulher só resta o papel de submissa, passiva, ou seja, alguém que deve obediência ao seu senhor de forma incondicional.

A principal personagem feminina de *A Tempestade* (2018) de William Shakespeare ganha uma nova oportunidade de fazer-se presente por meio da escrita atwoodiana. Miranda é

³ Segundo Barbosa (2014, p. 96): “Escrita em 1965 e publicada em 1969, a narrativa de Atwood surge pouco antes daquilo que as críticas feministas chamam de ‘segunda onda feminista’. A própria autora chama seu texto de ‘protofeminismo’, embora tal termo seja controverso, já que indicaria a inexistência do termo ‘feminismo’. Entretanto, não se pode negar que o romance de Atwood quebra uma série de tabus que se tornam importantes para essa ‘segunda onda’ do ‘feminismo canadense’.

filha de Próspero na primeira obra, mas em *Semente de Bruxa* (2018), da canadense Margaret Atwood, esta reaparece em conjunto a Felix, a versão do pai controlador para o nosso romance canadense. A narrativa nos apresenta um pai controlador que por meio do discurso de proteção da família priva a personagem de liberdade e a faz enclausurada na sua teia de artimanhas, onde o poder está sempre em suas mãos, colocando assim a personagem sempre abaixo.

Este comportamento exprime fielmente a ideia de pai patriarcal que se dá na sociedade. Felix, protagonista de *Semente de Bruxa*, é um diretor de teatro, como também é um homem amargurado que busca vingança contra aqueles que no passado destruíram sua vida e o jogaram no fundo do poço do ódio e da reclusão. Sua única companhia é a filha Miranda que morre logo nos primeiros momentos da história vítima de uma meningite fatal. Por sua vez, Felix, culpa-se incansavelmente, pois atribui esta tragédia à ausência em sua função de pai responsável, uma vez que estava extremamente imerso em seu trabalho de produção do espetáculo de *A Tempestade* para o teatro.

Febre Alta. Meningite. Tentaram avisá-lo. As mulheres. Mas ele estava em um ensaio, com ordens restritas para não ser interrompido. E elas não souberam o que fazer. Quando finalmente chegou em casa, houve lágrimas de desespero e o percurso de casa até o hospital, mas era tarde demais, tarde demais. (ATWOOD, 2018, p. 24).

Ao ler estas palavras parece que estamos lidando com um pai amoroso e que não dialoga com a figura e descrição de patriarcalismo acima apresentados por nossas palavras. No entanto, no decorrer do enredo, a narrativa atwoodiana revela-nos um Felix que assim como o original Próspero shakespeariano, usa-se do pretexto de cuidador da família e chefe desta organização nuclear para conseguir o que quer. Será no silenciamento e apagamento da personagem feminina Miranda, bem como algumas outras que este priorizará seus desejos e anseios pessoais sob qualquer coisa.

Conhecemos assim, nossa personagem sem voz, sempre representada sobre a de seu pai patriarcal Felix. Miranda que morreu no início da narrativa, se faz presente em toda a história como um fantasma, uma presença que acompanha seu pai, um ser que não habita mais esse plano fisicamente, mas continua ali sendo companhia de seu senhor enquanto for necessário a este. Esta menção a personagem representada sob a voz e pensamentos de seu senhor feliz, remonta dentro da ótica patriarcalista a própria noção de mulheres como seres sem autonomia que só se faziam na presença de um homem. Tal visão falocêntrica perdurou a história das

mulheres por um longo período. Como afirma Michelle Perrot: “As mulheres não representavam a si mesmas, escreve ele. “Elas eram representadas. [...] Ainda hoje, é um olhar de homem que se lança sobre a mulher” e se esforça para reduzi-la ou seduzi-la”. (PERROT, 2017, p. 24).

Esta representação sempre consagrou o homem como centro do pensamento epistemológico e social. A mulher enquanto sua companheira, era tida como um ser acessório, se detendo a quando fosse necessária. Esta postura patriarcal, pautou-se na ideia de que o homem era o responsável nato pela vida da própria mulher, ou seja, as mulheres precisavam estar silenciadas, sua falta de voz seria a certeza da manutenção do poderio masculino (FELMAN, 1993). O detentor da voz feminina seria seu pai, marido, filho, namorado, entre outros homens que habitassem esse universo, mas acima de tudo a falta de voz seria claramente a certeza de que os rastros de sua presença não fossem deixados.

A ideia de tornar-se pai e continuar sua linhagem já desde os tempos remotos contribuiu para a perpetuação de uma visão patriarcal. Na literatura não eram grandes os números de protagonistas que tinham filhos. É somente a partir de 1950 e 1960 que dentro do bojo da literatura as narrativas passaram a mudar esse quantitativo aumentando-o. O protagonista agora com filhos passava a ser a representação de um herói⁴. Era como se a constituição de sua prole desencadeasse um processo de humanização, ou seja, não haveria mais defeitos para esta figura masculina. (BORNEO FUNCK, 2016)

Com a morte de Miranda e a derrocada da perda de seu emprego e posição em consequência do golpe de seus inimigos, nosso personagem começa a esquematizar sua vingança. É interessante apontar que Felix acredita que com a produção de *A Tempestade* conseguiria por um fim ao seu sofrimento de pai enlutado, ou seja, a própria encenação na peça de uma Miranda, que há tempos deveria ter acontecido, seria a liberdade para a alma de sua Miranda morta pela doença. Notamos aí novamente a representação vindo do Outro para a personagem sem voz e poder. Mas além disto, não seria o próprio interesse pessoal em concluir seu projeto a grande motivação de Felix? O que seria o mais importante como motor desse projeto? A liberdade e paz para o espírito da filha ou a vingança contra seus inimigos?

Vemos na verdade que a redenção da alma da filha não passa de uma desculpa patriarcal para a busca da concretização dos próprios anseios pessoais de nosso protagonista.

⁴ No artigo *Narrativa, Alteridade e Gênero*, de Paulo Sérgio Marques (UNESP- Araraquara), é discutido sobre o trajeto masculino do herói. Como este personagem, o âmbito literário tem sua personalização arraigada cada vez mais em estruturas patriarcais, a partir da nomeação de pai. O autor fala que ao sujeito masculino será concedida a noção de herói, com poder de conquista e vitória. É a experiência patriarcal que demarca a apropriação da vitória sobre o outro. (MARQUES, 2007).

O foco de Felix é sua vingança e não a paz a ser alcançada pelo espírito de Miranda que o acompanha no decorrer da narrativa, mais uma vez a desculpa do bem familiar remonta e maqueia o interesse patriarcal envolto.

No clássico original *A Tempestade* (2018) de William Shakespeare nos deparamos com um Próspero que usa de sua posição de mago, pai e homem para controlar e usar como bem lhe interessa a vida de sua filha Miranda. Com o desejo mais que potente de recuperar seu ducado e conseguir sua sonhada vingança contra o irmão usurpador, este personagem molda os fatos e o desenrolar das ações como alternativa para conquistar a realização de suas vontades e planos.

Seja no apagamento de sua esposa, que sequer recebe um nome na peça de Shakespeare, ou pela descrição feita sobre a bruxa Sycorax, Próspero cria imagens de mulheres que são representadas sob a sua ótica, fazendo com que a história se molde nos parâmetros de sua mente, opinião e magia. Quando nos referimos a jovem Miranda de *A Tempestade*, a carga de patriarcalismo é mais do que intensificada, afinal desde o sono de sua filha que é controlado, como também as ações pré-determinadas pelo pai, Miranda é uma personagem totalmente submissa numa relação de exploração.

Essas linhas retratam um caráter coletivo e autoconfiante que não é afetado por condições externas - um "pai" forte e estável que ainda diz à filha que tudo o que foi feito foi feito para seu benefício. Essas linhas introduzem as estruturas e os estereótipos comuns que fundamentam uma sociedade patriarcal - um pai forte e emocionalmente estável que tem a responsabilidade de proteger seus filhos, especialmente as filhas. Os leitores que estão familiarizados com essa estrutura identificam-se imediatamente com Prospero. Essa revelação dá uma lacuna para o personagem que ele utiliza para justificar suas decisões. (SUJITHA, 2016, p. 394, tradução nossa).⁵

Segundo Sujitha (2016), Miranda não passa de um recurso de valor para Próspero, pois seu estabelecimento matrimonial com Ferdinando, seu futuro marido, seria a certeza de um futuro promissor para si próprio, um estratagema político, que ao passo que consagraria seu retorno para o título de duque de Milão, selaria as alianças políticas necessárias com Nápoles

⁵ Conforme original que segue: These lines portray a collected and self-assured character who is not affected by external conditions- a strong and stable 'father' who further tells his daughter that whatever was done, was done for her benefit. These lines introduce the common structures and stereotypes that underlie a patriarchal society- a strong and emotionally stable father who has the responsibility to protect his children especially the daughters. The readers who are familiar with this structure immediately identify with Prospero. This revelation gives a gap for the character which he utilizes to justify his decisions. (SUJITHA, 2016, p. 394)

para os períodos vindouros.

Outrossim, no texto de Atwood, Felix que tem a companhia de sua Miranda imaginária não dá sequer voz direta a esta personagem, este direito ao menos no texto shakespeariano se faz presente, os comportamentos são cerceados e Próspero controla sua filha como um mestre o faz com um marionete, no entanto vemos as falas de Miranda. Todas as falas da Miranda atwoodiana são sempre enunciadas em um discurso indireto vindo de Próspero. Nossa personagem além de morta e representada sob outros olhos, não conquistou a autonomia sequer do uso de seus próprios travessões, tendo de se conformar com o dito sempre pelas palavras do Outro. Conforme apresentado na obra: “O que é cada coisa? Ela quer saber. De onde vieram e para que servem? A touca de natação? Os óculos de esqui? O que é natação, ou o que é esqui? Evidente que aqueles itens lhes são desconhecidos: ela sabe tão pouco sobre o mundo exterior”. (ATWOOD, 2018, p. 193).

Neste excerto, vemos que a presença de Miranda se faz junto a Felix, mas que esta não tem direito a suas falas, pois como se mencionou seus discursos são sempre levados e apresentados de forma indireta por Felix, a menina não tem poder de se expressar e a gama de informações as quais o leitor de Semente de Bruxa tem acesso são sempre ditas pelo pai. Essa silenciamento de Miranda seria uma forma de garantir que esta sempre estivesse abaixo do pai, não podendo gerar qualquer desconforto ou discordância a seu senhor. Tais colocações exemplificam Miranda sendo posta numa condição de subalternidade. Ao falarmos sobre subalternidade ratifica-se a ideia de que o Outro Miranda não tem sua própria voz e é sempre ouvida pela voz de alguém, nesse caso Felix.

O subalterno não é quem fala, mas sempre quem é ouvido pela voz do outro (SPIVAK, 2018). Questionamo-nos se realmente Felix tem essa procuração para falar por Miranda. Percebemos que na relação Felix- Miranda, o sujeito Felix tem poder sobre sua subordinada. Felix é sujeito e Miranda um Outro que só existe enquanto eco da voz de Felix. Não é por estar morta ou ser um espírito, mas porque esse espírito que poderia ter uma voz não lhe tem esse direito concedido.

Na própria obra *A Tempestade*, vemos que Próspero coloca Miranda em posição de subalternidade, sob um regime de vida patriarcal. Ela é seu objeto e ele seu senhor, como se fosse uma mercadoria nas mãos de um dono mercador. Esta afirmação se coaduna com a negociata de casamento entre Miranda e Ferdinando que se apaixonam, dois herdeiros de trono. Para quê algo mais promissor e conveniente?

Para que qualquer estrutura seja criada e sustentada, é necessário ter um “outro” do outro lado. Para Prospero se tornar o governante, outros personagens, incluindo sua filha, precisam ocupar sua posição de objeto / sujeito (de uma escala). [...] Ela é uma posse valiosa para Próspero. Ele a treina de uma maneira que o beneficie. Ele decide o que ela deveria saber, quando ela deveria saber e o que ela não deveria saber. Então, finalmente, suas decisões se tornam suas decisões. Sua ingenuidade se torna evidente quando ela diz a Próspero que para saber mais sobre seu passado nunca procurou “se intrometer” com seus próprios pensamentos. (SUJITHA, 2016, p. 398, tradução nossa).⁶

É notório também destacar que Felix coloca Miranda como seu Ariel na trama de Atwood, ou seja, o escravo de Próspero em *A Tempestade* de Shakespeare agora é simbolicamente atribuído em alguns momentos a Miranda. Mesmo que na narrativa e na peça a ser encenada na cadeia de Fletcher esse papel pertença ao detento 8Handz, gênio da informática e que auxilia Felix fielmente na preparação e execução de todo o plano, é perceptível que Felix considera Miranda seu Ariel também. Assim como no teatro shakespeariano, o espírito que lhe ajuda é invisível na figura de Ariel, nossa garotinha está nesse patamar simbólico de serva invisível. Esta posição só coloca nossa personagem no reforço dos níveis de servidão, agora não mais filha, mas serva. Este é o único momento que se percebe uma fala de Miranda, ou melhor de Ariel. Conforme vemos:

Aproxime-se, meu Ariel! – Ele se inclina para trás, como se estivesse ouvindo. – “Venha!”

Bem perto de seus ouvidos ele escuta a voz de Miranda. É apenas um sussurro, mas ele a escuta.

Salve, grande mestre, grave o senhor, salve! Venho dar a resposta que melhor o satisfaz, seja voar, nadar no fogo, flutuar nas nuvens aneladas, está sob a tua ordem resoluto Ariel e toda sua existência. (ATWOOD, 2018, p. 207).

Outro ponto na ótica de patriarcalismo que merece destaque são os posicionamentos

⁶ Conforme o original que segue: For any structure to be created and sustained, it is necessary to have an ‘other’ on the other side. For Prospero to become the ruler, other characters including his daughter need to occupy their object/ subject (of a ruler) position. [...] She is a valuable possession for Prospero. He trains her in a manner that benefits him. He decides what she should know, when she should know it and what she shouldn’t know. So ultimately it his decisions that become her decisions. Her naiveness becomes evident when she tells Prospero that to know more about her past never “meddle” with her thoughts. (SUJITHA, 2016, p. 398)

de Felix com Anne- Marie. Esta jovem atriz é convidada por Felix para encenar Miranda na peça da penitenciária, pois era a atriz cotada e mais preparada para o papel nos tempos gloriosos do sr. Philips. Anne se apresenta na história como uma mulher forte, bem resolvida e que não precisa da proteção de ninguém. Num esboço de lançar sua postura patriarcal sob a personagem, ainda que sutilmente vemos a crítica da personagem aparecer sob Feliz. Nas palavras de Atwood:

– Você acha que vou me apaixonar por ele, certo? – diz Anne Marie. – Você acha que eu sou tão fácil assim? – Ela cerra os dentes.

– Não, não. – diz Felix. – Deus a livre. Mas você vai precisar manter o bom senso quando estiver na personagem. Mesmo com a sua armadura tão forte.

– Você já está no personagem- diz Anne Marie, rindo. – Interpretando meu pai superprotetor. (ATWOOD, 2018, p. 165).

Nessa cena, Felix coloca Anne Marie como a menina frágil e delicada que precisa de seus cuidados. Quando questionada sobre se apaixonar ou não sobre o ator que interpretaria seu par romântico na peça, ela esclarece a Felix que ele já está sendo superprotetor. É como se essa postura fosse natural ao seu comportamento.

A intertextualidade no enredo de *Semente de Bruxa* é muito presente. Conseguimos perceber claramente a conversa entre as duas obras, onde essas vozes se misturam, o que dá um caráter mais intenso ao texto de Atwood. Felix sempre procura conseguir o que quer custe o que custar. Nas conversas com Anne Marie, este impõe sua posição e não aceita facilmente as colocações da colega de teatro. Esse ponto se intensifica a um grau que o personagem não consegue definir quem é o Felix real e quem é Próspero. As mesmas características, o mesmo comportamento dominador e patriarcal se misturam nos dois personagens em um só, ou seja, para nossa interpretação essa ação só confirma as posturas já esperadas para Felix, não é a capa do teatro e a vestimenta do personagem, é a personalidade sendo revelada.

Este excerto e cena se misturam com o texto shakespeariano, uma vez que o próprio Felix na narrativa se depara refletindo sobre a condição da Miranda original. Este vê a situação com os olhos que a personagem talvez usasse para ver Próspero, ou seja, nosso diretor de teatro estava conseguindo enxergar o que a jovem da ilha distante recebia de seu pai controlador. Do modo que vemos em *Semente de Bruxa*:

[...] Pode ser por medo. Por uma fração de segundos, ele vê Próspero pelo olhar de Miranda, uma Miranda petrificada que percebeu subitamente que seu adorado pai é um completo maníaco, e ainda por cima paranoico. [...] A garota, coitada, está presa no meio do oceano com um bandido saturado de testosterona que quer estuprá-la e com um pai ancião que perdeu totalmente a cabeça. (ATWOOD, 2018, p. 167).

Este posicionamento na obra coaduna com a ideia de Pateman (1993) que coloca que o patriarcalismo surgiu inicialmente e se concentrou como base nos seios familiares, onde a figura do pai representava o auge dessa noção e uma forma de poderio inquestionável. É na figura do pai que essa noção se demonstra claramente. Um senhor que se intitula dono da estrutura familiar, uma rocha sólida que é responsável por toda a base do seu familiar. Suas ações são sempre respaldadas no bem-estar dos outros membros que compõem este círculo.

Outro ponto a se destacar sobre o patriarcalismo em *Semente de Bruxa* é a presença de outra personagem feminina que está sob as vontades e desejos do nosso protagonista Felix. No enredo, Felix conta com a ajuda de diversos personagens: seus vários alunos detentos, que não são poucos. Contudo é talvez dentre a gama de colaboradores para o plano de Felix, Estelle, o sua verdadeira súdita fiel e indispensável. Esta personagem aparece como o primeiro sinal que introduz Felix ao mundo da penitenciária Fletcher. Com uma queda amorosa por nosso protagonista, esta mulher auxilia-o em todos os seus planos e necessidades. Desde burlar a segurança da penitenciária para que objetos incomuns estejam disponíveis para parte de sua vingança, até ajudar no estratagema final colocando suas vítimas na exata posição necessária, Estelle ocupa sempre a posição de serva de Felix. Parece-nos que este tem mais de um Ariel dentro deste universo, não só Miranda, mais também 8Handz e por fim Estelle.

O poder e comportamento patriarcal exercido por Felix sob Estelle se diferencia daquele lançado sob Miranda e Anne Marie na seguinte perspectiva: enquanto estas figuravam a representação de filha nos moldes patriarcais, esta remonta a ideia de esposa, ou seja, Felix tem a esposa com a servidão necessária para seus desejos e vontades. Estelle não se via nessa posição, estava submissa, mas em sua cabeça era uma boa oportunidade de ajudar Felix no que precisasse. Acreditava nas boas intenções do professor de teatro e cumpria seus mandos graciosamente. Conforme afirma Bourdieu: “[...] do mesmo modo a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (‘o contrário de pôr-se acima de’), nas posturas curvas, na docilidade correlativa de que se julga convir à mulher”. (2017, p. 38).

Assim, percebemos a relação de submissão de Estelle junto a Felix, e este se usando disto para conseguir consolidar seus desejos pessoais de vingança. Na própria descrição, Estelle se define como um acessório que auxilie no desenrolar dos planos de Felix. Tal qual vemos na obra: “– Pense em mim como graxa – ela dissera. – Vou fazer as coisas correrem com suavidade, garanto”. (ATWOOD, 2018, p. 236).

Para Perrot (2017) esta imagem são formas abusivas de tirania, uma vez que impõem conformismo. São quase como estigmas que a mulher carrega nessa relação de dominação masculina.

Podemos nos perguntar sobre a maneira pela qual as mulheres viam e viviam suas imagens, se as aceitavam ou as recusavam, se se aproveitavam delas ou as amaldiçoavam, se as subvertiam ou eram submissas. Para elas, a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. (PERROT, 2017. p. 25).

Voltando a Miranda, nossa filha fantasma, temos um último momento desta personagem. Assim como no original shakespeariano, após o cumprimento da missão de vingança, Próspero liberta Ariel, este finalmente está com a tão sonhada liberdade após anos de prisão na madeira e posterior servidão ao seu senhor. Em *Semente de Bruxa*, é como se a paz que a alma de Miranda tanto necessita só pudesse ser concedida com o cumprimento da missão de Felix, pois esta paz só seria proporcionada pelo personagem. Este tinha as chaves da liberdade da sua alma, e não as soltaria até que sua vingança fosse concretizada. Somente ao fim da aventura vingativa é que este pai iria libertar sua filha, tal qual em analogia comparamos ao Próspero e Ariel da peça inglesa Agora que a presença de Miranda não era mais elemento fundamental para a saciar a solidão de Felix e seu inconformismo, pois este estava satisfeito com o plano bem executado, a alma pode ser livre e por fim encontrar paz. Sua função foi cumprida, sua presença não é mais necessária.

O que ele estava pensando, mantendo-a presa a ele todo esse tempo? Forçando-a fazer tudo o que ele pedia? Como ele havia sido egoísta! Sim, ele a ama: sua querida, sua única filha. Mas ele sabe o que ela realmente quer, e o que ele deve a ela.

- Seja livre para unir-se aos elementos- diz a ela. E, finalmente, ela é. (ATWOOD, 2018, p. 323).

Felix sentia a necessidade agora de fazer Miranda livre, isso porque esta era a paga pelos serviços prestados. Assim como Ariel do original de Shakespeare, uma vez que o serviço fosse cumprido o senhor poderia conceder a liberdade a seu escravo. Este finalmente teria sua independência, não mais servindo a quem o escravizava. Ariel e Miranda ganharam a liberdade. Suas dívidas estavam quites, seu senhor estava satisfeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do patriarcado e suas diversas manifestações aparecem nos textos literários como retrato do que muitas mulheres viviam e vivem em sua realidade. O engendramento social não está ainda livre destas posturas e práticas ainda. Na narrativa de *Semente de Bruxa* (2018) de Margaret Atwood percebemos uma relação clara de um personagem patriarcalista em uma relação de dominação e proveito as mulheres que permeiam o tecido literário analisado. Ao colocar estas posturas a bruxa canadense Atwood, como fora citada por alguns críticos de sua produção por inserir em suas literaturas visões distópicas, questiona como esse mesmo patriarcalismo de séculos atrás ainda se faz presente em uma sociedade dita tão moderna, ou para alguns até pós-moderna.

Nota-se que as personagens femininas integrantes do enredo passam por processos de submissão ao patriarcalismo imposto pelo protagonista. Tendo em vista o que foi apresentado, pode-se concluir que o pai patriarcal Felix sobrepõe seus desejos, vontades e anseios para acima das personagens com quem se relaciona, a desculpa do bem-estar da família e a felicidade são o véu que esconde a face egoísta e egocêntrica.

Ao reconhecermos a necessidade de dominação de nosso personagem Felix sobre Anne Marie, Estelle, mas sobretudo sobre Miranda vemos que a literatura shakespeariana não foi só relida e recontada numa roupagem mais atual, mas também que Felix e Próspero representem os mesmos tipos de homens, pais e companheiros que só tem de diferenciação o espaço e tempo em suas diferentes literaturas, mas tão iguais histórias de narrativa. O patriarcado de agora talvez esteja maquiado de uma nova roupagem mais atual, mais sofisticada. Não há mais a necessidade de escancaramento, mas ainda é problemática constante a ser discutida e analisada no âmbito literário e nos demais estudos, precisando assim sempre de atualização, pesquisa e atenção por parte da academia.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *Semente de Bruxa*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Morro Branco, 2018.
- BARBOSA, Maria do Socorro Baptista. Feminismo em Atwood. In: MENDES, Algemira de Macêdo; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de (org.). *Literatura e gênero: relações de poder e representações literárias*. Teresina: EDUFPI, 2014. p. 95-104.
- BARRETO, Maria do Perpétuo Socorro Leite. Patriarcalismo e o Feminismo: uma retrospectiva histórica. *Revista Ártemis*, v. 18, n. 1, p. 64-73, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- FELMAN, Shoshana. *What Does a Woman Want?: reading and sexual difference*. London: The John Hopkins University Press, 1993.
- FUNCK, Susana Borneo. *Crítica Literária Feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016. Série Estudos Culturais.
- MARQUES, Paulo Sérgio. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, v. 11. p. 61-76, 2007.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade = The Tempest*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. (Edição bilingue).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SUJITHA, V. S. Politics of Absence: The Conflicting Positions and Gender Hierarchy in The Tempest. *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, v. IV, n. VI, p. 393-406, jun. 2016.

Recebido em 04/08/2019
e aprovado em 01/10/2019.