

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Múltiplos diálogos

MARCOS ANTÔNIO FERNANDES DOS SANTOS
ABÍLIO NEIVA MONTEIRO
[ORGS.]

VOLUME II



Diálogos

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Múltiplos diálogos

MARCOS ANTÔNIO FERNANDES DOS SANTOS
ABÍLIO NEIVA MONTEIRO
[ORGS.]

VOLUME II

EDITOR-CHEFE

Geison Araujo Silva

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carla Barros Sobreira (Unicamp)

Bárbara Olímpia Ramos de Melo (UESPI)

Diógenes Cândido de Lima (UESB)

Jailson Almeida Conceição (UESPI)

José Roberto Alves Barbosa (UFERSA)

Joseane dos Santos do Espirito Santo (UFAL)

Julio Neves Pereira (UFBA)

Juscelino Nascimento (UFPI)

Lauro Gomes (UPF)

Letícia Carolina Pereira do Nascimento (UFPI)

Lucélia de Sousa Almeida (UFMA)

Maria Luisa Ortiz Alvarez (UnB)

Marcel Álvaro de Amorim (UFRJ)

Meire Oliveira Silva (UNIOESTE)

Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)

Rosangela Nunes de Lima (IFAL)

Rosivaldo Gomes (UNIFAP/UFMS)

Silvio Nunes da Silva Júnior (UFAL)

Socorro Cláudia Tavares de Sousa (UFPB)

Copyright © Editora Diálogos - Alguns direitos reservados
Copyrights do texto © 2021 Autores e Autoras



Esta obra está licenciado com uma [Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Esta obra pode ser baixada, compartilhada e reproduzida desde que sejam atribuídos os devidos créditos de autoria. É proibida qualquer modificação ou distribuição com fins comerciais. O conteúdo do livro é de total responsabilidade de seus autores e autoras.

Capa: Geison Araujo / Shutterstock
Diagramação: Beatriz Maciel
Revisão: Geison Araujo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

E82

Estudos de literatura brasileira contemporânea [livro eletrônico] : múltiplos diálogos v.2 / Organizadores Marcos Antônio Fernandes dos Santos, Abílio Neiva Monteiro. – Tutóia, MA: Diálogos, 2022.
221 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-65-89932-41-3

1. Literatura brasileira – Estudo e ensino. I. Santos, Marcos Antônio Fernandes dos. II. Monteiro, Abílio Neiva.

CDD B869.07

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



<https://doi.org/10.52788/9786589932413>



Diálogos

Editora Diálogos
contato@editoradialogos.com
www.editoradialogos.com

Sumário

Apresentação	8
---------------------------	----------

1 – A personagem infantil no conto “Partida do audaz navegante” em “Primeiras estórias”, de João Guimarães Rosa	11
--	-----------

Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães

2 – A representação da loucura em “A filha do meio-quilo”, de Assis Brasil	29
---	-----------

Abílio Neiva Monteiro

3 – Um Diálogo com o Poema “g”, de Micheliny Verunschik	49
--	-----------

Catia Mendes Pereira

4 – Política de palanque! o autocratismo presente na poesia.....	63
---	-----------

Lauren Carla Escotto Moreira

5 – Conceição Evaristo: a voz da mulher negra na poesia contemporânea e a resistência ao silêncio no poema “Da calma e do silêncio”	75
--	-----------

Ilka Vanessa Meireles Santos

6 – O Útero Como Representação do Feminino no Poema “Vocação”, de Jarid Arraes.....	89
--	-----------

Edilva Bandeira

7 – “Morte e vida severina”: um retrato da condição humana que anseia pela vida	102
--	------------

Karolayne M. V. C. de Moraes

Patrik B. Furquim dos Santos

8 – Sobre a escrita de si na poesia marginal de Ana Cristina César116

Ana Rosária Soares da Silva

9 – *Sentimental*, de Eucanaã Ferraz: uma poética do olhar à procura de um sentido 136

Karina Torres Machado

10 – Literatura e História: conexões entre funções literárias e registros memorialísticos em contextos nacionais 156

Valdício Almeida de Oliveira

Andreza Soares de Santana

Vanessa Soares de Santana

11 – A Literatura Indígena no PNLD 2018 literário: Educação Infantil, anos iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) e Ensino Médio175

Lana Ieda Nunes Costa

Célia Regina Delácio Fernandes

12 – Notas sobre a literatura indígena brasileira para crianças e jovens.....200

Francisco Bezerra dos Santos

Sobre os organizadores 214

Sobre os autores e autoras..... 216

Índice remissivo 220

Apresentação

Os múltiplos diálogos promovidos entre as diversas ramificações da literatura brasileira contemporânea têm se intensificado nas últimas décadas, viabilizando o entonar de vozes que rompem com as barreiras do tempo e quebram o silêncio implantado por ciclos sociais repletos de regras e normas que se alimentam de conceitos ultrapassados que são recheados de enquadramentos elitistas e opressores, que buscam inviabilizar a liberdade de expressão, de pensamento, de autonomia e de transgressão. Destarte, na área das Ciências Humanas, especialmente na Literatura, pesquisas ganham cada vez mais espaço, envolvendo os mais diversos olhares e consequentemente posicionamentos que permitem novas reflexões e também as variadas desconstruções dos grilhões históricos que estavam ligados ao pensar literário.

Neste segundo volume da obra *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, o contato entre realidade e ficção na Literatura será frequente, na qual deve-se encarar as conexões, os rompimentos e transformações apresentadas ao longo dos capítulos aqui presentes como elos existentes entre os dois eixos: real e ficcional, como mascas de um espaço repleto de vozes variadas, em que autores, com a foça da palavra e seu estilo singular, apresentam novos caminhos da literatura contemporânea. Assim, autores de diversas instituições nacionais e internacionais, movidos pelo propósito de modificar, inovar, compartilhar e divulgar estudos sobre o tema, tomaram a iniciativa de publicar este livro.

Pensar as relações entre os diversos estudos existentes acerca da Literatura brasileira contemporânea e suas imbricações significa mergulhar em um diverso e profundo oceano de possibilidades de pesquisa, análises e reflexões que movimenta e altera de forma crucial, relevante e também controverso o campo literário.

No CAPÍTULO I, fundamenta-se nos estudos da literatura infantojuvenil, visando as reflexões acerca de um dos personagens infantis do conto “Partida do Audaz navegante” do livro *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa que cria narrativas curtas com matérias diversas das relações humanas, entre elas, a felicidade, o autoconhecimento e o prazo da vida.

No CAPÍTULO II, por intermédio da construção da personagem apresentada pelo autor e a relação criada com o subsídio do discurso social, destaca-se a representação da loucura na obra piauiense *A filha do Meio-Quilo*, de Assis Brasil, utilizando como base principal as reflexões que se instauram sobre a loucura que perpassa os muros hospitalares e se instauram nas relações sociais, bem como nos discursos de poder.

No CAPÍTULO III, é apresentado um mergulho intimista na poesia de uma grande escritora da literatura brasileira contemporânea. O estudo intitula-se “Um diálogo com o poema “G”, DE Micheline Verunschik”, que versa diálogos que carregam marcas indelévels e consequentemente singulares na sua produção.

No CAPÍTULO IV, é analisado a presença do autocratismo na poesia. É exposto a relação política e consequentemente social na literatura contemporânea, que abre um leque de possibilidades reflexivas.

No CAPÍTULO V, é abordado a voz da mulher negra e a resistência ao silêncio oriundo dos discursos marginalizadores, patriarcais e opressores construídos nas sendas sociais, representados no poema da calma e do silêncio de Conceição Evaristo.

No CAPÍTULO VI, por intermédio das discussões de gênero, são apresentadas reflexões acerca do feminino com a temática intitulada “O útero como representação do feminino no poema “Vocação”, de Jarid Araes.

No CAPÍTULO VII, é apresentada uma discussão acerca da condição humana representada na obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, em que o homem é esquecido pelo ciclo social, marginalizado e animalizado, metamorfoseando sua imagem ao espaço geográfico da seca no sertão.

No CAPÍTULO VIII, é abordada a íntima e transgressora escrita de si na poesia marginal de Ana Cristina César, que reflete um mergulho dentro do próprio ser, revendo pontes, conhecimento e desconhecimento interno e suas relações com o exterior.

No CAPÍTULO IX, é apresentado um estudo da poesia *Sentimental* de Eucanaã Ferraz, que aborda uma poética do olhar à procura de um sentido. Assim, as reflexões intimistas ganham espaço e transbordam pelas palavras nas entrelinhas dos poetas.

No CAPÍTULO X, com base nas relações existentes entre Literatura e História, o estudo destaca as conexões entre as funções literárias e registros memorialísticos em contextos nacionais.

No CAPÍTULO XI, o estudo apresenta a literatura indígena no PNLD 2018 Literário, relacionada a educação infantil, nos anos iniciais do ensino fundamental do 1º ao 5º ano e ensino médio.

No CAPÍTULO XII, é explanado sobre a literatura indígena brasileira para crianças e jovens, a relação na construção do sujeito e consequentemente a sua formação e que assim possam ser trabalhadas temáticas sem que suas identidades fossem limitadas ou excluídas pela sociedade.

Por fim, pretende-se com estes múltiplos diálogos, abordar visões variadas acerca da literatura, destacando e reafirmando o seu espaço singular e necessário na formação de leitores ávidos de conhecimento sobre a literatura brasileira contemporânea.

Abílio Neiva Monteiro
(UERN – UEMA)
Organizador

A personagem infantil no conto “Partida do audaz navegante” em “Primeiras estórias”, de João Guimarães Rosa

Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo analisar a reflexão feita no conto “Partida do audaz navegante” na obra *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, sobre a relação infância e fazer poético, associando à forma como a personagem se apresenta na narrativa, buscando perceber como a relação entre infância e poesia, instaurada pelo jogo de linguagem empreendido pelo escritor, pode evidenciar a sua concepção de arte. Além de destacar aspectos da personagem infantil no referido conto, que possam ser associados às concepções de linguagem literária de João Guimarães Rosa, a partir da perspectiva de um olhar bastante representativo na obra: o infantil.

Nesse sentido, a análise foi feita observando os lugares ocupados pela personagem na narrativa. Esta faz parte dos 21 contos que compõem o livro, dentre os quais seis têm personagens infantis como protagonistas. A referida pesquisa é de cunho bibliográfico. As referências teóricas selecionadas para dialogar com a poética rosiana neste estudo foram escolhidas após uma triagem que focou o percurso da personagem, da personagem infantil na literatura e da personagem infantil na obra de Rosa, componente tão significativa nas narrativas do autor.

Para este estudo, abordou-se, primeiramente, as considerações de Brait (1985), em que confirma como a tradição literária concebia a personagem na *Poética* de Aristóteles, também Levy (2011) que aponta o poder que a literatura possui de fundar um mundo próprio inerente ao fazer poético, que é capaz de transformá-lo numa experiência real e plena, mesmo sendo ela ficcional. A associação feita com este estudo se deve às questões debatidas acerca do ser ficcional, a personagem, como ser de linguagem, construído no/pelo poder de articulação empreendido pelo escritor no espaço literário.

Outras perspectivas consideradas relevantes para esta análise são abordadas, como as de Candido e outros autores (1972), em que se discutem as concepções aristotélicas, o novo enfoque do romance moderno e noções como as de “verossimilhança interna da obra” que, por sua vez, consiste em tornar coerentes as especificidades da personagem no todo da obra, constituindo-se em algo “real e verdadeiro” mesmo sendo uma existência que só é possível dentro do contexto da obra.

Essas novas percepções trazidas pelo autor, bem como, os movimentos artísticos ocorridos durante o século XX trouxeram perspectivas diferentes para o conceito de arte, o que distancia cada vez mais a personagem de uma realidade empírica ou oriunda da psicologia do autor, passando a ter uma explicação em si mesma, em que a linguagem se debruça sobre si própria, sendo, portanto, metalinguística. Entendimento que se alinha, também,

com as percepções de Barthes (2004), no ensaio “A morte do autor” que se somam aos demais no estudo da personagem porque este compreende que o conceito de arte deve ser entendido na/pela linguagem, daí a noção de linguagem como “escritura”. O que pode ser associado ao entendimento da personagem infantil, objeto desta pesquisa.

Nesse sentido, Brait (1985) traz as contribuições inovadoras de E. M. Forster com a obra *Aspecto of the novel* (1927), que contribuiu significativamente, no início do século XX, para o estudo da personagem, considerando-a um elemento de difícil apreensão, de demarcação de contornos dentro do sistema que é a obra, buscando compreender a personagem dentro desse jogo de relações.

A perspectiva de Lisboa, no estudo “O motivo Infantil na obra de Guimarães Rosa” (1994), tornando evidente a visão poética do autor ao explorar constantemente as personagens infantis em seus livros, apontando este fato como forma de determinar as concepções de arte do escritor mineiro que, segundo a autora, torna visível, através dos seus personagens infantis, a capacidade do autor de estender a infância para outras fases da vida, sendo a ludicidade infantil representada na/pela arte, que permitiria ver o olhar infantil na obra estudada.

Rónai (2005), no prefácio da obra *Primeiras estórias*, “Os Vastos espaços”, aparece neste estudo por abrir uma possibilidade de leitura para analisar o processo de criação de Rosa, considerando que a fase da infância estaria soterrada sob as camadas da existência, sendo a perspectiva da criança, trazida pelo autor, uma possibilidade de restaurá-la, fazer emergir o encanto inicial sobre as coisas do mundo, que se perdem ao longo da vida por tornarem-se comuns.

A pesquisa assinala que o projeto escritural do autor mineiro pode ser compreendido como uma atividade jubilosa baseada no desejo de resgatar o infantil da palavra e do ser humano. Ao desmontar o signo, faz emergir novas montagens suscitadoras de inusitados sentidos. A menina do conto

como uma peça do jogo de Rosa, como linguagem, tem um poder mítico, cuja força criativa reveste a realidade do mundo de uma capa mágica, possibilitando a leitura de que o universo poético do ficcionista mineiro é construído baseado numa relação prazerosa estabelecida com o idioma, como um brinquedo, monta e desmonta a seu bel prazer.

Notas sobre a personagem de ficção na literatura

Afinal de contas, o que faz o leitor vivenciar “uma experiência real e plena”, como diz Levy (2011), apenas tendo, o receptor em suas mãos, “papel pintado de tinta”? (BRAIT, 1985, p. 9). Como explicar a paixão que alguns leitores possuem por personagens ficcionais, a ponto de considerá-los imortais?

Brait (1985) considera como a tradição literária relacionou diretamente a personagem, ser estritamente ficcional à pessoa, ser de carne e osso encontrada fora da obra, logo, perspectivas concebíveis em realidades distintas, mas que, por outro lado, estariam, tradicionalmente, pela história da literatura, intimamente relacionadas durante muito tempo. Para explicar o percurso das noções do que seria, afinal, a personagem, elemento do texto narrativo, Brait (1985), para iniciar a discussão, mostra o conceito encontrado no dicionário Aurélio:

Personagem [Do *fr.* Personage] *S.f e m.* 1. Pessoa notável, eminente, importante; personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que atuam numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou atriz; figura dramática. 3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram uma narração. Poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: “A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro” (AURÉLIO *apud* BRAIT, 1985, p. 9).

Percebe-se através do significado acima proposto, o quanto essa definição de personagem é limitada e problemática, bem como que seu conceito

continua estreitamente relacionado à pessoa, tanto que se recorre à palavra anteriormente mencionada três vezes no verbete supracitado, permanecendo a indistinção entre “pessoa – ser vivo – e personagem – ser ficcional” (BRAIT, 1985, p. 10). Não se menciona, por exemplo que o espaço da personagem é o texto ficcional, diferentemente dos outros tipos de textos, como o publicitário.

Entretanto, um dicionário especializado, também mencionado pela autora, *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (DUCROT; TODOROV *apud* BRAIT, 1985, p. 10) torna a questão um tanto mais complexa e menos simplista:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas segundo as modalidades próprias da ficção (BRAIT, 1985, p. 10).

Diante do exposto, a autora esclarece, significativamente, o tópico mencionando dois pontos essenciais que devem ser considerados: “recusar a associação pessoa-personagem, assim como, as personagens representarem pessoas segundo as modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11). Além disso, deve-se considerar que para compreender a personagem de uma narrativa, o leitor terá de enfrentar o espaço em que pode ser encontrada e confrontada, no texto, espaço que emerge “a maneira que o autor encontrou para dar formas às suas criaturas, e aí pinçar a independência e a autonomia e a “vida” desses seres da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11).

Nessa perspectiva, cabe discutir o processo que o criador se utiliza para criar um outro mundo que emerge através da linguagem e que é capaz de permitir vivenciar uma experiência real, mesmo sendo ela ficcional. Por esta vereda, Levy (2005) esclarece que,

na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a

linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. Os elementos do romance, tais como fatos, diálogos e personagens, são evocados e realizados a partir de palavras que precisam torná-los visíveis e compreensíveis em sua própria realidade verbal (LEVY, 2011, p. 20).

Os argumentos da autora, reiteram que a linguagem ficcional é fundadora de um outro cosmo, capaz de permitir o contato com esse universo através de uma elaboração de linguagem oriunda de um processo artístico de que dispõe cada autor, portanto, a elaboração da narrativa assemelha-se à formação da imagem conseguida pelo fotógrafo, que faz uso de seus instrumentos de trabalho para criar a ilusão do real, logo, poeta e fotógrafo não registram a realidade, mas criam uma imagem, a partir dos meios que possuem, fundando um mundo.

Outro aspecto mencionado por Brait (1985) é a herança conceitual aristotélica acerca do que seja a personagem, que, por sua vez, é tomada sob duas perspectivas centrais pelo autor grego: “a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1985, p. 29).

Segundo a autora, a *Poética* de Aristóteles foi durante muito tempo lida de maneira equivocada, no entanto, críticos contemporâneos, ao fazerem uma releitura mais específica sobre a concepção de *mimeses*, anteriormente entendida apenas como representação, espelho da realidade, perceberam que o autor transcende essa perspectiva de arte como imitação, para outra significação chamada “verossimilhança interna de uma obra” considerada mais relevante. Quanto a essa nova concepção, a autora considera que,

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; e, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...], — diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a

tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens [...] (ARISTÓTELES *apud* BRAIT, 1985, p. 30).

Sendo assim, a passagem da *Poética* de Aristóteles vem corroborar para se traçar uma ponte para o entendimento acerca da construção da personagem como um espaço de possibilidades, cabendo ao criador da narrativa selecionar os fragmentos de uma possível realidade para compor esses seres inventados. Mesmo que possuam alguns referentes encontráveis fora do âmbito da ficção, no espaço literário são seres frutos da imaginação do artista. Nesse sentido, a personagem é elaborada pela linguagem que se instaura na obra.

Referente a isso, Candido (1972) considera que a verossimilhança seria semelhante à ideia aristotélica, a “adequação àquilo que poderia ter acontecido”. Também reitera que houve grandes mudanças nos modelos de interpretação do texto literário, desde a Grécia Antiga aos dias atuais. A personagem, inicialmente, era compreendida necessariamente como manifestação empírica do autor, estaria, por sua vez, ligada à fatores externos à obra. Em oposição a isso, Candido aborda que “é, porém a personagem que com mais nitidez torna patente à ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 1972, p. 14). Todavia,

Não se devem aplicar os mesmos padrões e conceitos a poemas da Grécia antiga, a poemas românticos e a poemas atuais. Parece, contudo, que se pode negar em geral a opinião de que nas orações de poemas líricos se trata de juízos, de “enunciados existenciais” acerca de determinada realidade psíquica do poeta ou qualquer realidade exterior a ele. É precisamente no poema que são mobilizadas todas as virtualidades expressivas da língua e toda a energia imaginativa (CANDIDO, 1972, p. 14).

Com limiar do século XX, entretanto, anuncia uma mudança brusca de perspectiva aliada às vanguardas artísticas, uma vez que, no século anterior, todas as supostas respostas do texto literário estariam centradas na vida do autor, algo exterior à obra. As novas concepções de arte advin-

das dos movimentos vanguardistas promovem um deslocamento no olhar acerca do poético. A obra passa a ter significado nela mesma, na sua configuração e no modo como se organiza e, tornada signo linguístico, todas as possibilidades de interpretação estão contidas nela mesma.

Pode-se associar esse novo entendimento de arte com o que Barthes chama de “escritura” (BARTHES, 2004, p. 1), que seria o surgimento de linguagem, cujo significado estaria na própria construção e materialidade dela mesma, ou seja, sua profundidade encontra-se na superfície do texto e não por traz dele, desvanecendo, concomitantemente, a pessoa do autor. Esse novo entendimento acerca da linguagem está em questão quando se pensa na acepção contemporânea delineada em torno da personagem da ficção.

O texto literário contemporâneo, ao perder a vinculação direta com a vida do autor, apresenta-se, segundo Barthes, no seu ensaio “A morte do autor”, como um “tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 4). Logo, a obra seria o resultado da adição de todos os meios de que dispõe o autor para construí-la, inclusive a personagem, que pode ser entendida em diálogo com as inovações instauradas na figura do autor e da obra. Daí, reconhecê-las também como um todo oriundo de inúmeros fragmentos que formam o real, ou seja, uma construção que não tem uma única referência, um único lugar de representação, mas que é tornado espaço de confluências e contradições.

Primeiras Estórias

Paulo Ronái, no prefácio de *Primeiras estórias* (1962), “Os vastos espaços” (2005), explica que o autor abriu, pela originalidade de sua obra, novas possibilidades de reconhecimento para as letras brasileiras. A arte de Guimarães Rosa ganhou novos ares, deixando de ser assunto interno por

ultrapassar as fronteiras do idioma, passando a ser exportada para outras línguas, ampliando as possibilidades de leitura para novas culturas.

Publica *Primeiras Estórias* em 1962, obra composta por vinte e um contos curtos que corre ligeiro, como “o devagar depressa dos tempos”, na qual, segundo Alberto da Costa e Silva, em uma apresentação para esta obra, considera que,

todas as aventuras correm rápidas, mesmo quando jamais terminam. E alguns desse contos são, na verdade, poemas breves, intensos e belos, de fluência perfeita como a de um bom soneto, como por exemplo, 'A menina de lá', 'Nenhum, nenhuma', 'Substância' e 'Os cimos'. Alguém poderia aproximá-los dos poemas em prosa de Baudelaire. Mas Guimarães Rosa ambicionou muito mais que isso, e muito mais que a escrita artística dos irmãos Goncourt. O que desejou e obteve foi 'uma textura verbal que cobre a dupla extensão' da prosa e da poesia, gerando “uma nova forma de expressão literária”, em que 'se fundem, de modo orgânico', as duas categorias, e à qual um grande poeta, Oswaldino Marques, ao estudar a obra de Rosa, deu o nome de 'prosoema' (SILVA, 2005, p. 10).

Silva também considera que o autor soube como nenhum outro escritor transpor as descobertas oriundas da infância sob a ótica de um menino, uma vez que o leitor, através da escritura rosiana, é deslocado a revisitar suas saudades.

O título do livro assinala uma nova perspectiva, uma releitura que vai do particular para o universal, evidenciando o lado oposto do discurso oficial. Seria a trilha dos vencidos, daqueles comumente colocados à margem do processo, como as crianças e os velhos, duas extremidades da existência que são detentores de falas desconsideradas pela sociedade. Mas, é justamente estes que interessam à poética rosiana, pois representam a pureza, o olhar inaugural, as fases da vida nas quais o homem é livre para criar, inventar, pois não está preso a nenhuma amarra linguística e/ou social.

Observando a personagem infantil na obra rosiana, percebe-se que a presença dela em sua literatura sugere que as crianças, assim como as palavras, possuem uma estranha potência, capaz de produzir o novo, no caso, a criação de uma realidade, de uma linguagem de pouco ou nenhum uso,

detentor de um viço primevo, original. Entretanto, no adulto, esse êxtase inaugural perante as coisas do mundo, inerente à fase da infância, está soterrada pelas “camadas superpostas pelas contingências do viver” (RÓNAI, 2005, p. 24). Todavia, é papel do autor fazê-la novamente emergir, devolver-lhe luz. Essa passagem do texto de Paulo Rónai, “Os vastos espaços”, encontrado no prefácio da obra *Primeiras Estórias*, serve como chave de leitura para analisar a proposta de criação do autor João Guimarães Rosa.

A Personagem Infantil em *Primeiras Estórias*

Rosa, ao compor suas personagens, instaura uma perspectiva nova de arte. De início, já evidenciada pela adoção do título do livro, uma vez que escolhe a palavra *estórias* ao invés de História, pois pretende não fundar seu universo com os pilares do linear, contínuo, verdadeiro, mas num plano que seja movente, ondulante, fragmentado, descontínuo, ou seja, fictício. Assim, a estória construída em outro plano, o do “supra-senso” mencionado pelo escritor que, no caso desta análise, estaria estacionada na plataforma da infância.

As personagens infantis elaboradas pelo escritor perpassam seis contos em todo livro, como dito anteriormente, são eles: “As margens da Alegria”, “A menina de lá”, “Pirlimpsiquice”, “Partida do audaz navegante”, “Nenhum, nenhuma” e “Os cimos”. As narrativas mencionadas têm como enfoque a perspectiva do olhar infantil para a formação do universo ficcional. As personagens dos contos são meninos e meninas que passam por algum processo de deslocamento, seja ele, espacial e/ou emocional, cujas travessias são processos de aprendizagem adquiridos através do enredo balaceante em alegrias e frustrações se alternam e se interrelacionam no meio do caminho de suas aventuras/jogos infantis.

A Personagem Infantil no Conto “Partido do audaz navegante”

A narrativa se inicia “NUMA MANHÃ DE UM DIA EM QUE BRUMAVA E CHUVISCAVA” (ROSA, 2005, p. 153), sugerindo o começo de um dia propício à fertilidade oriunda da imaginação, a imagem que se forma a partir do enunciado emana o início de uma trajetória não construída na suposta claridade da verdade do dia ensolarado, mas que emerge da nebulosidade, da obscuridade do dia, da vida.

As personagens secundárias que enfeitam a travessia de Brejeirinha são respectivamente: a “Mamãe, a mais bela, a melhor” (ROSA, 2005, p. 153), as duas irmãs: Ciganinha, Pele que juntamente com Brejeirinha brotavam de um galho. “Só o Zito, este era de fora; só primo” (ROSA, 2005, p. 153). Estes todos serão enfeitados pelo olhar de Brejeirinha que promete formar muitas artes. O narrador também está incluso na brincadeira, como sugere as imagens construídas na narrativa, na qual tempo e lugar ganham uma perspectiva inusitada: “meia manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino bor-rifo, e a gente fica quase presos, alojados na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas (ROSA, 2005, p. 153).

O nome da personagem infantil analisada neste estudo, Brejeirinha, pode estar associado à descrição do narrador que diz se encontrarem no meio de muitas lamas, que por sua vez, pode remeter à brejo, terreno alagado que fica próximo ao rio, espaço propício ao surgimento da vida, fértil, movediço, “impuro”. A impureza mencionada sugere a capacidade de mistura, proveniente na própria narrativa que não é una, pois a personagem é contadora de estória e juntamente com o narrador dialoga, no qual um avança enquanto outro recua durante as estórias que se intercalam simultaneamente, abrindo espaço para outro contar oriundo da perspectiva do olhar infantil da personagem.

Brejeirinha, como toda criança, ocupava-se de inutilidades, perdia muito tempo com um pensamento e por isso tinha um olhar apurado por tudo que estava ao seu redor. O narrador a descreve também de forma afetiva, poética:

Toda cruzadinha, traçava as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia (ROSA, 2005, p. 153).

A segunda narrativa, constantemente recomeçada por Brejeirinha que, a qualquer momento, pode se reiniciar quantas vezes quiser, engendra uma história de amor. Ciganinha e Zito, o que vem de fora, formam par, porém estão brigados, “Ciganinha e Zito nem muito um do outro se aproximavam, antes paravam meio brigados, de da véspera, de briguinha grande e feia” (ROSA, 2005, p. 154).

A sensibilidade da menina contadora capta esses sinais e inventa paralelamente à narrativa maior, uma outra, uma estória de amor, fantasiando Zito como um audaz navegante, que parte rumo ao mar em busca de novas descobertas. — “Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-ô-onge no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?” (ROSA, 2005, p. 155). Sobre a audácia do navegante criado pela personagem, Maria Aurinívea Sousa de Assis em sua dissertação de mestrado, “Riobaldo e Aschenbach: audazes navegantes: experiências de travessias em *Grande Sertão: Veredas* e em *A Morte em Veneza* (2009), resalta que,

No conto “Partida do audaz navegante”, de *Primeiras estórias*, o personagem criado por Brejeirinha é marcado pela audácia necessária ao herói dos mares que ‘vai descobrir os lugares que nós não vamos nunca descobrir’ (ROSA, 2001, p. 169). O protagonista criado para as estórias da menina é aquele que vai descobrir os mistérios do mar e que, partindo sozinho, está suscetível de se defrontar com caminhos insondáveis de si mesmo (ASSIS, 2009, p. 60-61).

O audaz navegante criado pela menina/protagonista precisa partir, aventurar-se por outros mares, pois é viajante. Por isso, deve deixar a estabilidade proveniente da terra firme para se perder na insegurança das águas, na errância e imprevisibilidade que representa a própria existência humana. A criação desse personagem de Brejeirinha, assim como ela, possuem a capacidade de desprendimento total da segurança nas certezas para se embrenharem no mar, ondulante no constante vir a ser compreendido como a personificação da linguagem literária contemporânea.

As passagens da estória criada por Brejeirinha aparecem em destaque na sua escritura, evidenciando uma lacuna que se abre dentro da macro narrativa, que deve ser notada pela diferença. Uma distinção marcada na própria materialidade do texto, pois as travessias dos jogos de sentidos instaurados pela menina estão escritos de forma distinta. Brejeirinha constitui uma microestória, um outro espaço, que se delinea como uma espécie de brincadeira que termina e reinicia quantas vezes a imaginação lhe saltar, o que sugere um faz de conta inerente a criança que, nesse caso, assemelha-se ao poeta ao narrar sua aventura diante da escolha em perceber o mundo pela perspectiva do olhar infantil que, por sua vez, é lúdico por natureza.

Sobre essa capacidade de desestabilizar a racionalidade, Brejeirinha e o seu narrar de menina/poeta aparecem constantemente interpelado, desafiado por Pele, uma de suas irmãs, que permanece na lógica das relações e pode representar o contraponto, a lógica a reivindicar seu lugar, estabelecendo um embate com a protagonista.

— “*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*” --- Brejeirinha especulava. --- “*É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...*” Pele lambava-lhe um tico de desdém; mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. Brejeirinha rebica, picuíca: --- “*Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos...*” (ROSA, 2005, p, 154).

O trecho exemplifica e coloca em tensão a racionalidade e a ficção, uma vez que ler o catecismo é considerado algo racional e útil, em contra-

partida, o fato de ler 35 palavras numa mera caixa de fósforos pode ser visto como algo sem nenhum propósito, ilógico. Colocando-se fora da perspectiva da realidade, Brejeirinha esta associada ao supérfluo, ao inútil, é tornada signo/linguagem, haja vista, encontrar-se na insegurança das águas do devir, diante do infindável mundo de relações, no ficto, no movediço, pois é brejo, lugar no qual é impossível se manter instável, seguro, além de ser bastante fecundo, propício à criação. Nesta medida, é interessante evidenciar o quanto Platão temia essa capacidade dos poetas em criar um simulacro, um mundo paralelo capaz de desconstruir todas as verdades, tornando-as móveis.

Seguindo a esteira da perspectiva infantil, a personagem funda um contar que cola em suspensão o mundo real ao seu redor, mas que a partir dele recria outro, não verdadeiro, fictício.

Mas Brejeirinha punha mão em rosto, agora ela mesma empolgada, não detendo em si o jacto de contar: ---“ *‘O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar* (ROSA, 2005, p. 155).

Percebe-se, além da força imaginativa do narrar de Brejeirinha, a potência que emana desse olhar que se torna evidente na escrita da palavra aldaz ao invés de audaz, pois conforme Pele, uma das irmãs de Brejeirinha: ---“ *‘Você é uma analfabetinha ‘aldaz’.*” (ROSA, 2005, p. 155). Portanto, a maneira como a criança é descrita corrobora para o entendimento de que o desvio provocado pela personagem é inerente ao caráter de liberdade que emana da linguagem poética.

Brejeirinha inicialmente desenha uma partida trágica para o aldaz navegante. Ciganinha não gosta e indaga: ---“ *“Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba?”*” --- e Ciganinha se feria em zanga. ---“ *“Porque depois pode ficar bonito, ué!*” (ROSA, 2005, p. 155), a menina responde em seguida que preferia falar bobagens do que calar besteiras. O que sugere que o supérfluo faz parte do imaginário infantil, em oposição à visão do adulto.

Diante disso, acredita-se, que a própria forma de apresentação da estrutura narrativa do conto, configura-se como signo, cuja concepção da linguagem literária do autor mineiro pode ser evidenciada, visto que há um jogo empreendido por duas histórias, que se imbricam e se alternam, uma dentro da outra, como se posicionadas numa balança, enquanto uma avança a outra recua, um contar entrelaçado e ondulante, em vai e vem constantes, conforme o distanciamento do narrador e o contar e recontar de Brejeirinha, Esta pode ser lida também como signo no espaço literário, a partir do nome que a personifica, remetendo ao brejo, sugere a clandestinidade, lugar alagado, fértil, próximo ao rio, mas que, como vereda enigmática, sugere a possibilidade de experienciar outros lugares que o curso comum das águas jamais poderiam levar, portanto potência para a criação. Desse modo, a criança do conto cria uma história de amor jogando com os sentimentos que liga Ciganinha e Zito, protagonistas da história fundada por ela. A micro história, inicialmente, parece ser trágica, mas que, enfeitada pela visão brincante da personagem infantil, abre uma fissura, criando outra realidade mais condizente com o universo lúdico do qual, a infante faz parte.

A história maior aparece constantemente interrompida pelos impulsos de contar de Brejeirinha, o que pode ser percebido na própria materialidade da narrativa, evidenciando o espelho do jogo instaurado pelo narrador da história principal. A partida do alfaz navegante, escrito com “l”, pode sugerir o caráter de ficcionalidade e a liberdade oriunda do fazer poético, o que corrobora para o entendimento de que a partida do navegante, “o bovino”, adornado pela menina, abre espaço para o infinito dos possíveis advindo da Alegria vislumbrada pelo jogo de linguagem empreendido no conto.

Nesse sentido, Brejeirinha, consegue ver semelhanças em coisas díspares, estabelecendo um liame entre os dessemelhantes, que na vida real, talvez nunca pudessem ser aproximadas, colocadas em diálogo, pois a lógica que pressupõe a vinculação da vida diretamente à utilidade das coisas

torna essas relações impossíveis, portanto, possíveis, somente no âmbito da arte, especificamente, nesta análise, da linguagem literária inebriada de infância/poesia de Guimarães Rosa.

Assim, a personagem brinca com as infinitas possibilidades que o mundo lhe oferece, transformando-se na própria personificação da linguagem poética ao compor seus protagonistas de forma lúdica, abstraindo deles as mais improváveis aproximações, pois Brejeirinha, no final do conto, encontra-se ainda mais persuadida de que o ovo se parece mesmo é com o espeto.

Considerações “a margem de todas as certezas”

O conto “Partida do audaz navegante” é perscrutado a partir do foco da personagem infantil Brejeirinha, que, neste estudo, representa o olhar lúdico imanente da criança, contrapondo-se à narrativa “A terceira margem do rio”, na qual há a perspectiva do adulto a rememorar o tempo de infância. Este só consegue ver a partida do pai pelo viés do trágico, contrapondo-se à ênfase da menina navegante da estória analisada. Contraposições, o lúdico e o trágico, que sugerem na materialidade constitutiva do livro *Primeiras estórias*, o jogo, a atividade lúdica, como caráter fundamental do projeto literário instaurado pelo escritor mineiro.

Desse modo, a escolha do foco infantil pelo escritor pode representar a criança, acomo centro, parte naturalmente imóvel do ser, do círculo, do mundo humano, onde tudo começa e recomeça, sem começo, nem fim. Nesse sentido, Rosa se diz um reacionário da palavra, não um revolucionário, por ser um alquimista que, como tal, reativa a palavra através das misturas que faz tornando-a obscura, misteriosa, não transparente, como é o mundo e a natureza, tendo em vista, nunca se deixar mostrar por completo. Prerrogativas que podem ser vinculadas ao empreendimento artístico

de Guimarães Rosa, quando este assinala que objetiva, através da linguagem literária que eregi, aqui compreendida como jogo, ressuscitar/reactivar o homem, retirar as montanhas de cinzas que o recobrem e, como escritor, o faz pela vereda de transformação do signo linguístico, dando-lhes luz conforme a sua imagem.

Nesta perspectiva, mesmo a margem de todas as certezas, acredita-se que a arte poética de Rosa pode ser compreendida como uma ação jubilosa fundada na busca constante da face infante da palavra, cujo teor se faz retirando os sentidos comuns associados às construções linguísticas. Este redimensionamento, por sua vez, suscita um mundo novo, em que a imagem colada às coisas, como uma nuvem, desfaz-se e se faz na frente do leitor, colaborador ativo, dono e senhor do significado. Enfim, a personagem infantil, bem como, toda a configuração do livro, como forma significativa se movimenta, é pendular, não se fixa muito tempo aos olhos do interlocutor, haja vista, refletir o espaço da “brincadeira” poética rosiana, por isso mesmo, movediço, instável, ondulante, espelho do jogo de linguagem, no qual, o ficcionista amalgama infância e poesia.

Referências

ASSIS, Maria Aurinívea Sousa de. *RIOBALDO E ASCHENBACH: AUDAZES NAVEGANTES*: Experiências de Travessias em *Grande Sertão: Veredas* e em *A Morte em Veneza*, Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10811/1/Maria%20Aurin%C3%ADvea%20Sousa%20de%20Assis.pdf>. Acesso: 18 out. 2018.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Günter Lorenz”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

A representação da loucura em "A filha do meio-quilo", de Assis Brasil

Abílio Neiva Monteiro

Considerações iniciais

A loucura se destaca no cotidiano como um elemento questionador, enigmático e que provoca profundas discussões no meio social. Ela é vista pela sociedade como desvio de conduta e, também, como doença mental, assim, é relacionada diretamente ao âmbito patológico. Isso se estabeleceu, segundo os estudos de Michel Foucault (2007), desde as primeiras experiências da loucura, nas quais os indivíduos considerados normais, que detinham o poder, julgavam, condenavam e marginalizavam os seres que possuíam ideias e características diferentes. Com isso, todos aqueles que apresentassem um comportamento que não estivesse de acordo com os modelos colocados como regras a serem seguidas, tinham seus direitos interrompidos, sendo taxados como loucos.

Por não dominarem o conhecimento do indivíduo tido como “insano” e por ele fazer emergir verdades e questionamentos que as pessoas buscam esconder, a sociedade sempre discriminou, oprimiu e excluiu os loucos, de maneira violenta, torturando e isolando esses seres.

De acordo com Foucault (2007), eram excluídos todos aqueles que causavam desconforto no meio social: bandidos, assassinos, prostitutas, dementes, doentes venéreos, entre outros. Numa tentativa de controlar a loucura que se configurava como um “mal” da humanidade e o fim dos seres, a sociedade acabava fabricando a loucura, nas prisões destinadas para o louco.

Segundo Michel Foucault (2007), a Idade Média era assolada por doenças devastadoras como a lepra, a doença venérea, a loucura (configurada como doença), uma substituindo a outra, como um ciclo, uma doença herdando o lugar da outra, proliferando-se pelo mundo. Com o desaparecimento da lepra, no fim da Idade Média, muitos leprosários ficaram vazios, servindo como presídios para todos os tipos de seres considerados perigosos e doentes: os bandidos, os alienados, os doentes e as prostitutas. Assim, esses lugares eram o destino dos desvalidos, excluídos do convívio social. Conforme afirma Foucault (2007), no capítulo intitulado “StultiferaNavis”:

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem (FOUCAULT, 2007, p. 6).

O autor aponta que a libertação não se destinava só para os que ficariam confinados nos lugares dos lazarentos, mas também aos que submetiam aquelas pessoas a viverem naquela situação.

Para Foucault, a sociedade não buscava entender ou tratar os loucos, mas sim colocados na prisão, em algumas cidades, muitos loucos que eram levados pelos mercadores e marinheiros eram supostamente perdidos, modo como às cidades “se purificavam” da presença dos alienados.

Com isso, a loucura ganhava a forma e o rosto de um monstro, um mal que assolava a humanidade nos séculos XVI e XVII. Entretanto, quem alimentava essa visão tacanha da loucura era o próprio homem que, em sua soberba, não admitia comportamentos que diferissem do permitido no seu ciclo social. Atribui-se à navegação o isolamento dos alienados nas embarcações dos loucos, que segundo Foucault (2007, p. 12), “Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo”. Assim, a água representava a purificação dos insanos, entregue a própria sorte, no meio do mar, acreditava-se que no contato com a água os insanos poderiam encontrar uma cura, assim como nas crenças religiosas para as quais a água simboliza o batismo, a purificação da alma, o descarrego de energias negativas e o fortalecimento do espírito.

A loucura se torna produto das normas sociais e o seu conceito foi entendido, por muito tempo, como um elemento natural, fácil de ser constatado. Para Foucault (2007), é no ser humano como um todo que a loucura se constitui, nos seus desejos, sonhos, medos, frustrações e na sua relação com o meio. Foucault afirma na sua obra:

(...) Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz amor para os enamorados, à verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos. (...) (FOUCAULT, 2007, p. 14).

O louco tem o poder de realizar fatos que homens ditos normais não

conseguem por estarem presos às normas sociais. Ele consegue enxergar evidências além do que lhe é posto, não utilizando como base as visões alheias, apresentando uma pureza misteriosa em seus conhecimentos.

A figura do louco, por muito tempo, foi associada à de um indivíduo carnavalizado, alucinado, perdido no meio social e abobalhado. Utilizando a simbologia para compreender esse indivíduo misterioso, destaca-se “O Louco” do tarô, que é ressaltado como “A condição do ser humano sobre a Terra. Um homem com o chapéu de bobo, sacola nas costas, roupa extravagante e rasgada, caminha despreocupado, sendo perseguido por um cão” (GODO, 2006, p. 70). Ou seja, um indivíduo caricaturado, que na visão social, vaga sem um rumo, utiliza roupas semelhantes à de um palhaço, ficando à margem da sociedade.

No *Dicionário de Símbolos*, é ressaltado que:

O Louco, segundo a simbologia dos números, quer dizer o limite da palavra, o lado de lá da soma que não é outra coisa senão o vazio, a presença superada que se transforma em ausência, o saber último que se torna ignorância, disponibilidade: a cultura, aquilo que fica quando tudo mais é esquecido, como se diz. O Louco não é o nada, mas o vácuo do fana dos sufis, uma vez que nenhum haver é necessário, tornando-se a consciência do ser a consciência do mundo, da totalidade humana e material, da qual ele se desligou para avançar mais à frente (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 561).

Assim, o louco é um ser avesso a tudo que é considerado correto, ele é o erro nas verdades da sociedade opressora. Mergulhado em seu universo, o louco avança em novas formas de compreender o mundo, com uma percepção inocente e fantástica dos elementos que o rodeiam.

Para Michel Foucault (2007. p. 21) “este saber tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias.” Assim, esse conhecimento é inacessível para o homem racional que está arraigado em regras que o prendem em sua própria liberdade social.

É temido por ser um saber dominado por poucas pessoas, ou seja, pelos racionais não terem esse domínio acessível aos loucos que guardam verdades que os seres procuram sufocar. Como já foi dito anteriormente, o que para muitos não tem sentido nenhum, não passa de um recipiente vazio, para o louco tem toda uma importância. Para Foucault (2007, p. 22), em *História da Loucura*:

Em todos os lados, a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra. (...)

As imagens fantásticas que a loucura faz surgir, não foram criadas por ela, assim, já existiam, estando no mais profundo dos pensamentos humanos, a loucura apenas coloca tais imagens em visibilidade. É no homem que a loucura ganha força, provoca as sensações que destoam do comum dos indivíduos centrados na racionalidade. Assim, de acordo com Foucault (2007, p. 24), “a loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta”.

Considerando como perigoso o conhecimento do louco, a sociedade interfere diretamente na compreensão da loucura, pois é quem detém o poder de excluir, manipular, julgar e condenar todo um ciclo social. Segundo Foucault (2010), em seu livro *Microfísica do poder*, quando escreveu a *História da Loucura* usou pelo menos implicitamente a noção de repressão, “Acreditando em uma espécie de loucura viva, volúvel e ansiosa que a mecânica do poder tinha conseguido reprimir, reduzindo ao silêncio” (FOUCAULT, 2010, p. 07). Entretanto, ele não estuda o poder como uma mazela ou um repressor na sociedade. Conforme afirma Foucault (2010), no capítulo um, de *Microfísica do poder*, intitulado “Verdade e poder”:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceita é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso (FOUCAULT, 2010, p. 8).

A partir disso, entende-se que o poder não é algo material, mas uma força que se exerce em uma determinada situação dos indivíduos em busca de uma realização própria. Existe uma conscientização em relação ao conceito de poder que sempre associa o poder com a “dominação” e com modelos econômicos capitalistas.

Com o nascimento do hospício e dos hospitais psiquiátricos, a medicina inicia, assim, com o aval da sociedade a busca pelo controle da população “insana”. Entretanto, pelo desconhecimento sobre a loucura, acabaram produzindo a loucura nesses locais. Como afirma Machado (2010, p. 19), “É o hospício que produz o louco como doente mental, personagem individualizado a partir da instauração de relações disciplinares de poder.” Essas relações disciplinares de poder atuam no corpo como forma de controlar seu comportamento, impondo relações de subserviência. Assim, para Machado (2010, p. 20), “o poder disciplinar não destrói o indivíduo, ao contrário, ele o fabrica”. Destarte, o médico, por exemplo, se torna limitado pelo seu conhecimento, o seu “domínio” sobre a loucura abrange apenas a extensão do seu conhecimento em relação à mesma.

Assim, no livro *A ordem do discurso* (1996), Foucault afirma que “Jamais, antes do fim do século XVIII, um médico teve a ideia de saber o que era dito (como era dito, por que era dito) nessa palavra que, contudo, fazia toda a diferença”. Com isso, evidencia a falta de interesse e a exclusão do louco e a interdição dos alienados, considerados uma ameaça para o bem estar social.

Para Foucault (1996),

Todo este imenso discurso do louco retornava ao ruído; a palavra só lhe era dada simbolicamente, no teatro onde ele se apresentava desarmado e reconciliado, visto que representava aí o papel da verdade mascarada (FOUCAULT, 1996, p. 12).

Ao louco era atribuída apenas a representação de um mundo ilusório, em que a fantasia e as alegorias se confundiam evidenciando-os como seres

sem perspectivas e que provocavam desconforto no ambiente em que eram inseridos.

Na literatura, a loucura se destaca em vários aspectos, ela pode ser representada como uma forma de libertação, de negação, de resistência e também como uma busca de uma satisfação e preenchimento de um vazio interior, compartilhado pelos indivíduos. Com isso, a loucura não se limita apenas aos muros hospitalares, ao meio psiquiátrico, ela se configura como uma questão histórica cultural, seus tentáculos abrangem tanto as imagens, quanto os discursos que se propagam em torno de sua misteriosa presença nos mais diversos meios.

Assim, considerando que a loucura questiona valores e costumes de uma sociedade dominadora e elitista, que apresenta normas arcaicas em seu meio, e podendo ser compreendida como um saber, uma nova forma de enxergar o mundo e também como resultado de discursos construídos socialmente, é que a pesquisa definiu a loucura, pontuada na obra de Assis Brasil, como objeto de estudo.

Com isso, o estudo sobre a obra destaca no âmbito ficcional, a loucura como um elo de representação e denúncia de fatores que permeiam a vida dos indivíduos considerados “anormais”, que se tornam reféns de uma sociedade opressora e viabiliza uma ressignificação da loucura que ultrapassa o espaço hospitalar, o campo patológico, e se instala nas relações sociais do indivíduo.

Nas trilhas de Assis Brasil e *A filha do meio-quilo*

O autor Francisco de Assis Almeida Brasil nasceu em Parnaíba, Piauí, em 1932. O escritor, que possui várias publicações, entre elas, *A filha do meio-quilo*, também coleciona vários prêmios, entre eles, o Prêmio Nacional Walmap (um dos principais prêmios literários criados no Brasil) de

1965, com a publicação do romance *Beira rio beira vida* com o qual conseguiu seu reconhecimento como escritor.

Para Ribeiro (2008, p. 341), o autor “é um estranho caso à periferia do panteão canônico, tanto pela qualidade estética da sua produção, como pela constante reedição de parte de seus livros, (...)” (RIBEIRO, 2008, p. 341). Com isso, a qualidade das obras do autor é ressaltada pelo viés da denúncia, sobretudo por apresentar dose de realismo e por destacar em suas tramas, elementos comuns do cotidiano.

O romance *A filha do meio-quilo*, publicado em 1966, se une a *Beira rio beira vida* (1965), *O salto do cavalo cobridor* (1968) e *Pacamão* (1969) formando *A Tetralogia Piauiense*, publicada em 1979. Em seu artigo *Tetralogia piauiense*, Assis Brasil (2008), afirma que a sua intenção era realizar uma denúncia, abordando temas como a prostituição, a pobreza, o preconceito, a marginalização social, o meio rural, dentre outros.

Para o jornalista Florisvaldo Mattos (1999) citado por Ribeiro (2008), afirma que:

Assis Brasil é um dos mais prolíferos (...) escritores da literatura brasileira atual. Crítico, dramaturgo, ficcionista e antologista, começou muito cedo no Jornal do Brasil, cujo suplemento dominical acompanhava a atualidade literária e artística internacional e difundia o melhor das vanguardas brasileiras (MATTOS, 1999, p. 346).

Com a publicação de *A filha do meio-quilo* em 1966, Assis Brasil ganhou ainda mais notoriedade no panorama nacional. Assim, as personagens da obra de Assis Brasil resistem contra as normas vigentes da sociedade; são seres que não aceitam a situação na qual estão inseridos e procuram quebrar as barreiras do preconceito, da marginalização, da exclusão que são formadas pela classe dominante.

A filha do meio-quilo tem como uma das principais temáticas a marginalização do indivíduo pela sociedade parnaibana. Assim como *Beira rio beira vida*, o romance resalta a intolerância social, o papel de subserviência

que era dado à mulher e as imposições da elite para as classes desfavorecidas. Segundo a visão do narrador, a sociedade criticava, julgava, condenava e cuidava para manter uma vida de aparências. O romance é dividido em seis partes, seguindo uma cronologia não linear.

Na obra, é apresentada Cota, chamada de Cota maluca, Cotinha ou simplesmente a filha do meio-quilo, apelidos dado a uma mulher que de acordo com as normas sociais, pode ser considerada transgressora, pois não aceitava suas imposições, buscava uma melhoria de vida, enfrentava seu pai, sua madrasta, o padre e toda a sociedade. Cota de Andrade era uma moça elegante e faceira, com pele morena, de cabelos pretos e lisos. Tudo nela ficava bonito, ela inovava no figurino, por conta de sua destemida coragem de não se apegar aos rótulos que a sociedade costumava dar. Também não tinha muitas amizades.

Desde a infância de Cota, as pessoas condenam e a criticam as suas atitudes. Ela foi acusada, sem poder se defender, de ter roubado uma lata de biscoitos, até o padre da cidade condenou a possível “atitude criminosa”. Em um trecho do desabafo de Cota para o padre Gonçalo, ela afirmou que:

Fiquei marcada, como se na minha testa houvessem gravado uma cruz. O roubo de uma lata de biscoitos – aí tem o senhor o início de uma carreira desgraçada e infeliz – infeliz fora sua referência caluniosa naquela época. O senhor me condenou, não havia outra saída para mim (BRASIL, 2008, p. 213).

Assim, desde esse episódio, Cota passa a sofrer com o julgamento social. Com o passar do tempo, ela é vista como uma moça desfrutável, fácil, vulgar e orgulhosa, a sua “má fama” ganha destaque nas rodas sociais. Entretanto, Cota não se deixou abater por aquela situação, se mantinha ativa, fazia o que queria, não ligava para o conceito que a sociedade criava em relação ao seu caráter. Ela alimentava um ódio por aquelas pessoas que se portavam como seres corretos, puros, coerentes com seus atos, e que se sentiam com o direito de condenar o próximo.

Cota reconhece sua vaidade e seu orgulho, que interferiam no processo de “aceitação” das críticas construídas pela sociedade. Até porque não tinha importância o que os outros (a sociedade parnaibana) iriam pensar sobre ela, aceitando que a mesma acreditasse na postura sórdida da cidade e não se esforçando para mudar a visão preconceituosa que tinham a seu respeito.

A moça escandalizava a cidade com seus encontros amorosos no Cine-Teatro Éden, onde ela e um namorado que era um caixeiro-viajante, “inauguraram, (...), os primeiros abraços e beijos no escuro” (BRASIL, 2008, p. 195). Esses encontros se encerravam com o pai da moça, seu Nhôzinho, entrando no local e carregando a filha pelo braço na presença das demais pessoas.

Cota nunca foi de expressar grandes carícias ou impulsos emocionais mais fortes para com as enteadas. Para Alzira e Lucília, seu pai casou-se com Cota não só por sua bondade, mas por tratar muito bem suas filhas. Ela fazia questão de cuidar muito bem das meninas, tanto que Cota realizou o aniversário de quinze anos de Alzira no Cassino, para que elas conhecessem o ciclo da sociedade parnaibana.

Depois de quinze anos, o corpo de Tomás foi descoberto no quintal de Cota. O seu segredo veio à tona após uma grande seca em Parnaíba que fez com ela pedisse para abrirem outro poço no seu quintal. Entretanto, para algumas pessoas “os homens contratados para a obra não se guiaram pelas instruções de dona Cota, e abriram o novo poço - tentaram abri-lo - bem em baixo do jasmineiro” (BRASIL, 2008, p. 210).

Assis Brasil destaca em sua obra duas facetas principais de Cota, no princípio a personagem aparece como uma mulher desfrutável na trama, como a assassina do marido, a moça interesseira, a menina ladra, uma mulher vingativa e despudorada, e no final da narrativa, o autor revela uma Cota injustiçada, que buscou a sua realização, mesmo contra a vontade de uma sociedade cruel e tacanha.

As interdições de Cota: a experiência da loucura na personagem

A loucura é usada pelo poder social como uma solução ou resposta para as atitudes e comportamentos que diferem do considerado “normal” ou “padrão”, existindo uma distorção da visão que se direciona para a personagem e as regras sociais, ao seu contexto, as relações familiares e aos padrões de vida.

A sociedade apresentada em *A filha do meio-quilo* aparece como vilã na narrativa, pois, era quem podava e causava os transtornos na vida da personagem, sendo delineada como preconceituosa e elitista; condenava toda e qualquer atitude que julgasse errada, imoral ou inconveniente e utilizava a loucura para justificar essas atitudes. Assim, era mais fácil aceitar que Cota estava louca, do que reconhecer que surgiam novas formas de pensar a vida, de não seguir aquelas regras ultrapassadas, de negar as imposições, de mudar o contorno de seu destino. Entretanto, como o poder econômico estava no domínio de uma burguesia hipócrita, a sociedade diagnosticava a loucura ao seu modo, de acordo com a suas pretensões, e, com isso, sua opressiva atitude não era questionada, cabendo à personagem entregar-se ou resistir a toda intolerância social.

A loucura aparece na obra de Assis Brasil, não como um elemento patológico, natural, mas como uma negação, resistência, grito e uma fuga de tudo que era considerado opressão e negatividade. É uma loucura consciente, que fornece subsídios para a mulher da narrativa de Assis Brasil, para uma resistência veemente, que não aceita as imposições morais da sociedade e proporciona, por intermédio do rompimento com as normas, uma nova forma de ver e viver o mundo.

A insatisfação apresentada por Cota causa uma inquietação, que serve como trampolim para impulsionar os desejos e vontades submersos na figura feminina. Assim, era rotulada como louca, por demonstrar essa insa-

tisfação de maneira não convencional e por procurar também suprir uma estorvante falta.

Cota sofreu com a perseguição social, que a julgou e a condenou e que tinha como resposta para suas atitudes, a loucura. O apelido de “Cota maluca” deve-se ao fato da sociedade acreditar que todo o seu comportamento, ideias e atitudes, era de uma pessoa louca. Entretanto, o que o meio social não sabia ou compreendia, é que Cota era uma mulher transgressora, que rompia com as regras morais tidas como exemplos a serem seguidos.

Segundo Eneida (2010) citada por Francigelda Ribeiro (2012, p. 212), “Que grande, espantosa figura a da heroína deste livro (A Filha do Meio-Quilo): Cota, a Cotinha mulher sem medo, vivendo a sua vida sem parecer ligar ao meio tacanho que a cerca”. À frente do seu tempo, ela não demonstrava sua insatisfação com as críticas da sociedade, parecendo não se importar com o conceito que as pessoas faziam a seu respeito. Cota buscava uma ascensão econômica, por ser pobre, filha de um feirante, Cota não queria seguir os passos do pai e terminar seus dias em uma barraca no mercado. Assim, o posicionamento que Cota assumia perante a realidade que lhe era imposta, causava insatisfação naqueles que a condenavam como uma mulher desfrutável e louca.

A loucura de Cota, assim estabelecida pela sociedade, que mais uma vez age como juiz e médico, sentenciando e diagnosticando a loucura na personagem, é atribuída à forma como a moça age em seu contexto. Pois Cota, não se prendia a valores, ao senso comum regrado aos “bons costumes”, e isso, era a base para que, o grupo social constataste a loucura na mulher. A loucura de Cota é atribuída pelos indivíduos considerados sensatos, se apresentando como uma resposta aos conflitos entre o personagem e o meio e, também como uma resistência contra a opressão, o abuso e a injustiça.

Cota não gritava, não chorava, não apresentava uma tristeza ou um isolamento profundo. Porém, ela ressaltava com suas ações, um comportamento que dentro dos padrões morais era considerado impróprio, o seu

modo de viver e de se portar socialmente, causava revolta e insatisfação na cidade, que passava a caracterizá-la como maluca. O que a sociedade considerava “maluquice”, na verdade era o simples e voraz desejo de aproveitar a vida longe das amarras dos pudores e uma sonhada ascensão, que contribuiria para que ela quebrasse os tabus, principalmente fugindo e fazendo pensar sobre o lugar que a mulher ocupava dentro do ciclo social.

A sombra de uma educação machista, patriarcalista, onde a mulher tinha que seguir as ordens do pai e depois realizar as vontades do marido, onde a figura feminina era um objeto para auxiliar o homem. Cota era contra todas essas atribuições, tinha a liberdade, mesmo que vigiada, de namorar com quem quisesse, procurava aprender bastante, nos trabalhos que surgiam, para desenvolver o seu lado profissional e, assim, conseguir uma melhoria em sua vida.

Outro fator de extrema importância no que concerne ao relacionamento entre Cota e a cidade, é o sentimento do ódio, não só o que Cota sentia pela cidade, mas o que a sociedade tinha por ela, a satisfação em vencê-la, em vê-la destruída:

– Heitor, e se mãe Cota for condenada?

– Paciência, Lucília.

– A cidade terá completado sua vingança.

– Lembre-se de que os jurados serão daqui.

E não faltará quem não queira vê-la na prisão. Por que não gritam seu ódio em seus ouvidos? Gostariam, com certeza. Porém aguardam, esperam. Muitos procurarão, em princípio, justificar agora suas atitudes desde mocinha. “A Cota maluca”, namoradeira, pegava todo rapaz novo na cidade (BRASIL, 2008, p. 159).

No diálogo de Heitor e Lucília, se evidencia a vontade que a cidade tinha de condenar Cota pela morte do marido, ou seja, o ódio destrutivo que a sociedade nutria se configuraria no desejo do aprisionamento da mesma. Fica evidente também a hipocrisia dos indivíduos que em vez de

criticar abertamente e recriminar a moça, eles aguardam silenciosamente a condenação da mulher.

Outro fator que se pode destacar é o fato de justificarem as ações de Cota, tomando como base seu comportamento do passado, onde a moça namorava com todos os homens da cidade, sendo aquela atitude considerada loucura. Assim, a loucura de Cota é atribuída ao seu comportamento considerado devasso, com ações que fogem as regras sociais.

A intervenção sofrida no ciclo social por Cota, quebra a tradição da mulher submissa. Ela faz, por meio de suas atitudes consideradas constrangedoras e voluptuosas, um novo marco da postura feminina. Porém, esse comportamento não agrada o ciclo social que procura de todas as formas excluí-la do centro de convivências, massacrando-a e condenando-a como louca.

Injustiçada, invadida, humilhada, e mesmo tendo consciência de que aquelas suas atitudes provocavam grandes revoluções dentro do meio social. Ela não desistia, pois desejava e acreditava em uma vida melhor. Para Cota:

(...) sempre me julguei traída e injustiçada. Talvez um momento de fraqueza, em que a vingança teve como diretriz uma autoflagelação. Mas reagi, orgulhosa, e não quero saber, sob qualquer ponto de vista, se estou certa ou errada (BRASIL, 2008, p. 140).

Cota reconhece que sua vingança contra a cidade lhe atingiu diretamente e que não importava se a sua atitude era certa ou errada. Assim, conscientemente, ela se deixava levar pelo ódio e pela revolta que sentia. Todas as suas atitudes eram consideradas erradas. Todos os acontecimentos em torno da moça tomavam contornos diferentes e eram atribuídos como loucura. Assim, pelas suas ações, o sumiço do marido de Cota foi visto pela sociedade como um acontecimento resultante das suas insanidades.

Ah, mas como se vingou, se divertiu, quando ele desapareceu, “Tomás abandonou a Cota maluca”, toda a cidade falava excitada, esperando oportunidade para lançar-lhe na cara o desprezo ativo (BRASIL, 2008, p. 133).

As pessoas não enxergam outra resposta a não ser a de que Tomás não suportou ficar com uma mulher louca, condenando Cota, transformando-a em uma mulher demente, pois só conseguiam ver a superficialidade dos fatos, caracterizavam a loucura com bases insustentáveis, buscando em vagos fatores algumas respostas para aquele comportamento: “E até comentavam que naquela noite Tomás não usou chapéu, atravessou as ruas cabisbaixo, vencido em definitivo, pois não agüentara a vida de loucuras ao lado dela” (BRASIL, 2008, p. 147), ou seja, por não saberem o que realmente se passava entre Cota e Tomás, a sociedade enfatizou a loucura como uma explicação “lógica” para o abandono de Tomás.

Para Voltaire (1764) citado por Foucault (2007, p. 209), “Chamamos de loucura essa doença dos órgãos do cérebro...” Com isso, os indivíduos desenvolveram automaticamente um conceito de loucura, que está ligado ao âmbito patológico, ou seja, tudo o que é considerado anormal, incomum, esquisito é chamado de loucura. Entretanto, não que esse conceito esteja arraigado somente nas bases do comportamento, mas atribuisse ao cérebro o responsável por constituir a loucura. As atitudes transgressoras de Cota eram vista como loucura, por ela está possivelmente mal da cabeça.

Para Foucault (2007), “Os problemas da loucura giram ao redor da materialidade da alma”. Ou seja, a loucura vai além das dimensões cerebrais, ela engloba as questões materiais, físicas, e o contexto em que o indivíduo se insere é determinante para que a loucura se desenvolva. Com isso, é fraca e inconsistente a definição da loucura como sendo somente uma doença cerebral, pois como foi apontado até aqui, a experiência da loucura na personagem é atribuída pelo julgamento social como resposta para as imposições, o comportamento e a resistência da mulher em seu meio, em

que a loucura é apresentada como algo que se dá no confronto com o poder social que atribui a ela, o perfil de louca.

A sociedade associa a loucura como se fosse um desenvolvimento progressivo, pois se baseiam no comportamento do passado até o presente de Cota como subsídios para a caracterização da loucura. E, também, se pode perceber a negatividade com a qual encaravam a loucura, pois por ser supostamente “maluca”, ela terminaria seus dias sem nenhuma perspectiva positiva, ficando triste, velha, sozinha, entre outros.

Essa associação da loucura e do louco com a tristeza e a solidão é um reflexo dos primeiros contados da sociedade com a loucura, que procuravam no internamento uma forma de controlar aqueles indivíduos que destoavam.

Cota enfrentou as críticas da família que compartilhavam das ideias da cidade que a considerava como louca:

Por ter vivido ao lado das maluquices – das consideradas maluquices da filha - ele acreditava em Tomás, em nossa mútua afeição, mas nunca ficou inteiramente tranquilo. Em certos momentos, sem querer me ferir, comentava com minha madrastra:

– Esse rapaz é viajado, não entendo, ficar aqui nesta terra ordinária. O importante era que já tínhamos toda liberdade. Experimentávamo-nos como para o futuro, para uma vida em comum. E como sentimos que poderíamos viver juntos, em harmonia (BRASIL, 2008, p. 237).

Assim, ao dizer, inicialmente, que o pai conviveu por muito tempo com as maluquices da filha, o narrador enfatiza logo em seguida que eram atitudes consideradas anormais, não era uma coisa exata, que expressava uma verdade, assim, a loucura é ilusoriamente colocada como uma possibilidade.

O narrador constrói vários perfis de Cota por toda a obra, na qual ele se utiliza da memória para elaborar a personagem. Na dualidade, passado e presente, aparece à mãe Cota, a Cotinha, a dona Cota, a Cota maluca,

ambos os perfis se correlacionam em um mesmo indivíduo. Mesclando o tempo, apresentando os acontecimentos por meio das memórias das demais personagens, o autor apresenta uma personagem que se aproxima da realidade, pois tem defeitos e qualidades, nem é boa e nem é má, é ambiciosa, inteligente, forte, corajosa, entretanto, incompleta. “Complete-me na mulher incompleta, para justificar mais as falsas falas da cidade”. (BRASIL, 2008, p. 140). Com isso, Cota buscou na sua infelicidade, a felicidade e a força para não desistir dos seus objetivos, e enfrentar a opressão social.

Ela também sentia um enorme vazio que alimentava o seu comportamento considerado leviano e, posteriormente, louco. Cota procurava sanar esse vazio nas aventuras amorosas, no seu desejo de alcançar uma posição econômica melhor. Assim, a loucura que era atribuída para Cota tinha como base uma determinada noção de moralidade. Quebrar as regras era ter seu comportamento considerado imoral. Para Foucault (2007),

(...) o racionalismo poderia paradoxalmente conceber uma loucura, mas que seria reconhecida pelo fato de toda a vida moral ser falsificada, da vontade ser má. É na qualidade da vontade, e não na integridade da razão, que reside finalmente o segredo da loucura (FOUCAULT, 2007, p. 136).

Com isso, a loucura é movida entre outros motivos, pela vontade e não pela razão, no caso da personagem Cota, a experiência da loucura se estabelecia nas ações da moça vistas como imorais e devassas. A sociedade buscava um controle sobre a moça e encontravam no ato de julgar a sanidade mental da personagem, certa punição para aquele modo de vida. Entretanto, acabavam errando e se equivocando em seu julgamento, pois não possuíam o domínio da vida de Cota, não sabiam o que se passava com ela, considerando-a louca por ela não assumir uma postura traçada pelo poder social como a “correta”. Com isso, para Foucault (2007, p. 232), “Imagem não é loucura”, pois, ela é algo exterior, relativa e limitada, ela não consegue definir um indivíduo, pois não abrange o ser como um todo.

Assim, o julgamento social que considerou Cota como louca é fraco, pois, a imagem que Cota passava não era algo concreto, se enfatizava um de suas nuances, o lado que a personagem inicialmente apresentava, era uma afronta aquele mundo de injustiça que ela abominava. Por isso, para Foucault (2007, p. 233), “(...) a loucura é, no entanto, mais do que a imagem, formando um ato de secreta constituição”. Ou seja, ela vai além do que é posto aos olhos do outro, um simples reflexo não abarca o todo da loucura, com isso, é na dualidade do espaço em que o indivíduo se posiciona tanto exterior quanto interior, que a loucura ganha forma, entretanto, o espaço que sobressai diante da visão social restringida é o exterior, ganhando evidência as ações e a imagem que o ser considerado louco transmite.

Ironicamente, Cota morre demente, internada na Santa Casa, ou seja, a cidade tanto fez que conseguiu, de alguma forma, Subjugá-la. O fim da personagem é relatado no livro *Beira rio beira vida*, obra que antecede o romance *A filha do meio-quilo* na *Tetralogia piauiense*.

Palavras finais

Com base no que foi exposto, percebe-se que o discurso social vale-se da loucura como um delimitador da ação dos homens. Atribuía como loucura os mais diversos tipos de comportamentos que não estavam de acordo com as normas tidas como verdade e os modelos de valores morais a serem seguidos. Assim, enfrentando o obsoleto pensamento social, Cota se depara com o mundo do desatino, construído pela elite parnaibana, que passa a perseguir, a julgar e a discriminar.

O autor apresenta uma Parnaíba mergulhada no tradicionalismo, na cultura patriarcal, um meio urbano afetado pelo machismo, onde a mulher era vista apenas como um instrumento de satisfação e apoio do homem, sendo oprimida, silenciada e culpada. A análise enfatizou a representação da loucura como uma construção social para a qual as questões comportamen-

tais dos indivíduos diferentes, fora dos padrões considerados normais, para a sociedade da qual fazem parte, eram consideradas loucura.

A “loucura” desvairada de Cota era sua forma de viver, de se posicionar no meio social, uma busca de um complemento interior. Para tanto, esse comportamento é utilizado pela sociedade que assimila suas imagens, seus conceitos e as suas presunçosas normas como padrão, considerando os “desvios” como loucura.

Destarte, o louco quebra as regras, propõe novas formas de pensar certos conceitos, não se prende aos pudores e, com isso, causa inquietações no grupo dominante, que não aceita a negatividade e o confronto que a loucura estabelece. Assim, o poder se utiliza da loucura como um meio de enquadrar as ações que destoam do que é estabelecido como padrão. Numa tentativa de controlar os diferentes saberes e oprimir os diversos tipos de pensamento, a sociedade termina fabricando a loucura, pois molda o ser que apresenta um comportamento diferenciado, atribuindo como loucura as verdades que soam como insanidades aos olhos cálidos de preconceitos da burguesia, que está empanzinada de valores e regras antiquadas e inconsistentes.

Referências

BRASIL, Assis. *Tetralogia piauiense*. 13ª ed. Teresina: FUNDAPI, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva (et al.). 26ª. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GODO, Carlos. *O tarô de Marselha*. São Paulo: Pensamento, 2006

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

MARTIN, Lucila; FARIAS, Marina. *Documentário Assis Brasil: O Cigano Erudito*. Teresina: Fundação Quixote, 2012, 46 min e 39 seg.

RIBEIRO, Francigelda. Tetralogia piauiense de Assis Brasil: interface entre o literário e o social. In: BRANDAO, Saulo; FROTA, Wander; Koch, Ana (Orgs). *Literatura de subversão: três estudos*. Recife: Edições Bagaço, 2008, p. 248-416.

RIBEIRO, Francigelda. *A dimensão realista na Tetralogia piauiense*. ano II. Teresina – PI, 2010. Disponível em: www.desenredos.com.br.

SANTOS, Nádía Maria Weber. *Narrativas da loucura e histórias de sensibilidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

Um Diálogo com o Poema “g”, de Micheline Verunsch

Catia Mendes Pereira

Introdução

Este estudo tece algumas considerações sobre o poema “g”, publicado em *Geografia Íntima do Deserto* (2003), da escritora Micheline Verunsch. Discute como as metáforas presentes constroem e desconstruem o referencial do nome gato. Uma hipótese é que a escritora utiliza a metáfora como um recurso significativo que se soma com outros elementos da frase e um sentido global do poema, transformando-se em uma visão crítica do ser humano e de suas relações, um olhar da poetisa sobre todas as coisas.

Para articular esta discussão, trazemos Alfredo Bosi, Paul Ricoeur, José Paulo Paes, Sebastião Cherubim, que abordam a teoria da metáfora e da poesia. Os filósofos René Descartes e Martin Heidegger, que discutem as diferenças dos animais e dos seres humanos. As pesquisadoras que escrevem sobre a presença dos animais na literatura: Angela Guida e Luciele Desblache. E a estudiosa do trabalho de Micheline Verunsch: Alda Marici Silva Silveira.

Segundo Alda Marici da Silva Silveira (2007), Micheliny Verunschck escreve desde 1982, mas o reconhecimento nacional só chegou em 2002, quando publicou seus poemas na coletânea *Na Virada do século: poesia de invenção do Brasil*. Em 2003 publicou dois livros: *O Observador do Nada*, pela Bagaço Editora e *Geografia Íntima do Deserto*, pela Landy Editora.

Alda Marici da Silva Silveira analisou os poemas presentes em *Geografia Íntima do Deserto* em sua dissertação “Um Mapa de Leitura: Geografia Íntima do Deserto, de Micheliny Verunschck” (2007), com o objetivo de estabelecer ligações entre a linguagem da poetisa e a cognição do leitor e situar o projeto estético da escritora no cenário nacional.

Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural¹ (2021), Micheliny Verunschck é mestre em literatura e em crítica literária pela Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e foi editora do Instituto Itaú Cultural de 2004 até 2007 e contribui em revistas e sites digitais como escritora. Nos últimos anos, tem se dedicado a escrever romances, entre eles: *Nossa Tereza - Vida e Morte de uma Santa Suicida* (2014), *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017), *O amor, este obstáculo* (2018). Seus romances e poemas falam sobre temas universais, como a solidão, a memória, a morte e dão uma atenção especial aos animais.

Em sua dissertação, Alda Marici da Silva Silveira (2007) explica que a análise de um poema não pode ser realizada de maneira automatizada, pois não existe na poesia uma transposição de sentidos literais. Assim, o estudo do texto poético é um exercício abstrato, no qual existe a presença do leitor, já que durante suas leituras as imagens vão aflorando de suas lembranças e gerando conexões.

¹ Existem alguns estudos sobre os poemas de Micheliny Verunschck, que podem ser de interesse aos estudiosos de sua poética. Destaca-se os trabalhos de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa “Geografia Íntima das Coisas: A poesia de Micheliny Verunschck” (2010), Alda Marici da Silva Silveira “Um Mapa de Leitura: Geografia Íntima do Deserto, de Micheliny Verunschck” (2007). E não pode ficar de fora a própria dissertação da poeta Micheliny Verunschck, defendida em sua tese de mestrado pela PUC/SP “Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesias das Coisas e dos Espaços” (2006).

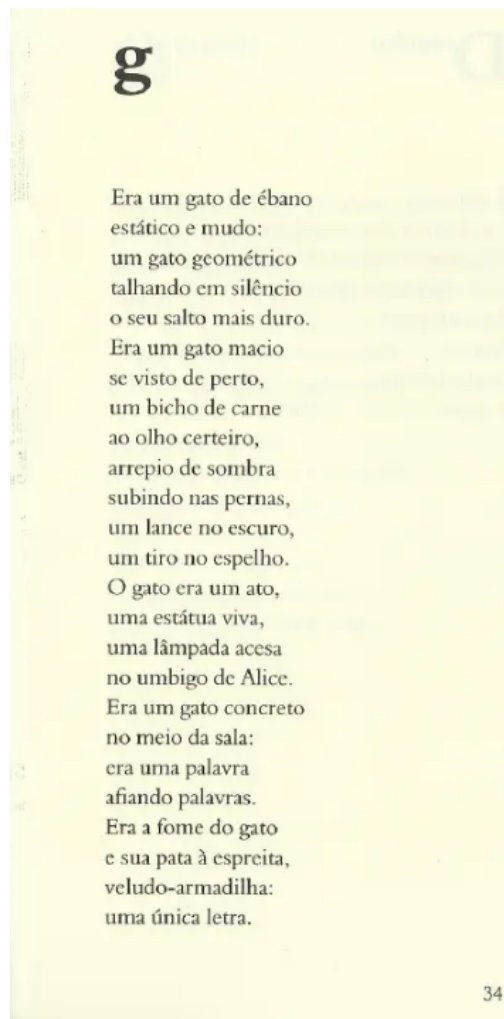
Para a estudiosa, com o surgimento da lírica moderna inaugurada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé se torna, ainda mais difícil desvendar os enigmas presentes no texto poético e comenta os estudos de Hugo Friedrich sobre este assunto. Ele afirma que os textos poéticos não têm a função similar à da linguagem padrão, pois não visam ser comunicação, possuem um caráter de experimento. É com esta visão que iniciamos nosso estudo.

Um gato vivo x um objeto no meio da sala

Segundo Alda Marici da Silva Silveira (2007), os poemas de *Geografia Íntima do Deserto* (2003), falam de diferentes temas, como pintura, animais, religiosidade, erotismo, morte, deserto, criação poética, entre outros. No livro dialogam entre si as ilustrações, epígrafes, capa, contracapa, prefácio e as próprias disposições gráficas dos poemas, como é o caso do poema “g”.

Reproduzimos, neste estudo, o poema assim como aparece no livro, já que a sua disposição gráfica forma uma imagem.

Fig. 1 - O poema “g”, publicado em *Geografia Íntima do Deserto*



Fonte: (VERUNSCHK, 2003, p. 34)

A imagem que a disposição das palavras sugere é a de um gato. O felino está presente não apenas em “g”, ele se repete também nos poemas “Desenho” e “Cena suburbana”. Muitos autores também se interessaram pela multiplicidade dos felinos e criaram personagens ímpares. Entre eles destacamos os escritores: Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, Baudelaire, T. S. Eliot, Kipling, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade. O fascínio de tantos escritores pelos gatos seria porque o animal é conhecido por sensualidade e mistério?

O mistério que o gato traz está presente na cultura há muito tempo. Na Idade Média, eles eram associados com sortilégios e até hoje são

apontados como os fiéis companheiros das bruxas. Na literatura, quando falamos do mistério que envolve esse animal, recordamos do conto “O gato preto” de Edgar Allan Poe, que soube como ninguém criar uma teia macabra entre um homem e um gato.

O poema “g” inicia com um gato, o qual parece imóvel e que vai ganhar movimento pelas escolhas verbais. As palavras foram agrupadas de tal modo, que demonstram contradição. A alternância métrica entre os versos, as rimas misturadas, os versos construídos por classes gramaticais diferentes e ainda as figuras de linguagem escolhidas reforçam esta contradição.

Em “g”, o felino aparece de uma maneira perfeita, geometrizada. Observe o terceiro verso: /um gato geométrico/, temos uma hipérbole, o animal é descrito com um adjetivo que denota uma perfeição exagerada. No livro o qual o poema está inserido, encontram-se figuras geométricas que colaboram no desenvolvimento da ideia de um animal perfeito, uma estátua.

No verso oito, o gato é descrito como /um bicho de carne/, a palavra carne pode ser associada àquilo que vive, existe um dito popular que recorre ao nome carne para se referir àquele que vive: “um sujeito de carne e osso”. Temos sinestesia: /Era um gato macio/se visto de perto/. A antítese em: /uma estátua viva/ veludo-armadilha/. O gato tido como objeto/vivo, causa uma tensão e nos faz refletir sobre a vida vista como um objeto.

O que estaria representando a contradição entre um gato vivo e um objeto em “g”?

No livro *Discurso do método* (1983), o filósofo René Descartes, ao analisar a essência do homem e do animal, chegou à conclusão de que o homem era concebido por razão, linguagem e alma. Já os animais eram um tipo de máquina e seus órgãos trabalhavam por pulsões, como verdadeiras peças de um mecanismo. Com essa teoria, houve uma negação da capacidade de sentir do animal, sendo assim eles poderiam ser usados para qualquer fim.

Outra teoria que é utilizada como argumento para o rebaixamento dos animais na escala de seres vivos está presente em *Os conceitos fundamentais da metafísica*: mundo, finitude e solidão, do filósofo Martin Heidegger (2006), no qual anuncia que apenas o ser humano é capaz de se abrir para o mundo, sendo que essa abertura se daria por intermédio da linguagem. Segundo essa teoria, os animais são seres obstruídos para o mundo, incapazes de se comunicarem.

A sociedade, baseada nestas ideias de que os animais não podem sentir e que não podem se comunicar, usa-os como meros objetos para satisfazer suas necessidades recreativas, alimentícias, cobaias de laboratórios, entre outras. Uma possibilidade é que Micheliny Verunschik, ao lançar um poema que explora uma contradição entre um gato vivo e um objeto, possibilita que se abra uma discussão sobre os seres vivos serem percebidos como objetos.

Angela Guida (2011), discute que dos diferentes modos de representação dos animais na literatura, uma se destaca: “Assim, de todas as formas de representações da animalidade nos textos literários, uma nos parece mais recorrente: o animal como metáfora do humano, quer pela via da antropomorfização, quer pela via da zoomorfização” (GUIDA, 2011, p. 2).

Julio Jeha (2011), define a antropomorfização como “[...] um processo mental que usamos para lidar com agentes não humanos no dia a dia, mas é também um artifício mitológico, religioso e literário que pode ser encontrado nas mais diversas culturas” (JEHA, 2011, p. 316). Segundo o pesquisador, o uso desse recurso se justifica como uma tentativa do humano de se aproximar do animal para entendê-lo.

Marcelo Franz (2008) conceitualiza a zoomorfização como a atribuição de características animais aos humanos e, sobre sua recorrência na literatura, diz que “a escolha de dotes e aspectos animais para caracterizar a conduta humana é uma recorrência estranhamente duradoura na história da literatura” (FRANZ, 2008, p. 1).

Para Luciele Desblache (2000), as figuras animais têm permitido uma aproximação entre os seres humanos, a natureza e os animais: “Em muitos

casos a metáfora animal permitiu uma conexão com os animais que, de outra forma, estaria vedada” (DESLACHE, 2000, p. 299-300).

Alda Marici da Silva Silveira (2007), ao analisar “g”, percebeu que o gato é apresentado de maneira dupla e defendeu a ideia de que ele pode estar se referindo tanto a um gato como a um ser humano; e que o vocábulo “ébano”, que aparece no primeiro verso, pode designar uma árvore de cor escura e um homem forte e negro.

O verbo talhando refere-se ao trabalho com madeira, por isso há uma ligação com o adjetivo de ébano, com o valor semântico de madeira. Verificamos também uma correlação entre o substantivo estátua e o adjetivo concreto, neste sentido a palavra ébano não designa apenas aquilo que é negro, mas também aquilo feito de madeira, por isso a metáfora em questão é de invenção.

Para José Paulo Paes (1997), Aristóteles percebia que a metáfora exercia um papel fundamental da Arte Poética, dado a própria essência, no que chamou de “metáfora do mundo”, pois a poesia revela através do individual o universal. Convém lembrarmos que existem as metáforas que causam uma sensação de estranheza e outras não.

As metáforas de invenção proporcionam estranheza aos leitores, pois são novas e ainda não estão cristalizadas. Já as metáforas de convenção não causam estranheza alguma, pois foram tão utilizadas, que já se tornaram de uso comum. Nesse sentido, Cohen *apud* José Paulo Paes (1997), dá um exemplo da utilização da palavra ébano como metáfora de convenção:

Para exemplificar o mecanismo dessa redução, Coehn cita o exemplo de “tranças de ébano”. Embora não sejam madeira, como o é o ébano, as tranças em questão têm a mesma cor negra dele; tão logo nos damos conta disso, fica automaticamente reduzido a desvio que o “embora” há pouco explicitava (PAES, 1997, p. 19-20).

O condicional “se”, que está no verso sete, dá um sentido de que é necessário algo para perceber a maciez do felino, um “olho certo”, ou seja, um olho treinado para perceber sua duplicidade. Este olho treinado poderia ser uma referência ao leitor atento.

Há uma alternância do movimento do gato, que aparece estático no início do poema: /estático e mudo/ e vai ganhando movimento: /um lance no escuro, / um tiro no espelho/. Outros elementos associados no poema reforçam a ideia da poetisa estar falando de um sujeito vivo, porém não acreditamos que o nome gato seja a metáfora de um homem.

Segundo Paul Ricoeur (2000), a metáfora é a transferência de um sentido de um nome para outro sentido e são fundamentais duas ideias para se construir uma metáfora:

A retórica toma a palavra como unidade de referência. A metáfora, em consequência, é classificada entre as figuras de discurso em uma única palavra e definida como tropo por semelhança. Enquanto figura, consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras; suas explicações derivam de uma teoria da substituição (RICOEUR, 2000, p. 9).

Paul Ricoeur percebe que a metáfora se insere dentro de um discurso que é elaborado, por meio do nome, dentro da frase que se liga pelo verbo: “O nome é um composto de sons significativos, sem ideia de tempo, e cujas partes não são significativas por si mesmas” (RICOEUR, p. 2000, p. 26). Assim, o significado do nome precisa ser analisado dentro das partes, da frase que formam o poema.

Para Sebastião Cherubim (1989), desde os gregos percebe-se a importância da metáfora e por meio dela se dá a alteração da significação de uma palavra por uma nova, em virtude de uma combinação de semelhança implícita e, entre os escritores, ela imortaliza o estilo. Existem, portanto, quatro tipos de metáforas: metáforas antropomórficas, metáforas zoomórficas ou animais, metáforas do concreto ao abstrato, metáforas sinestésicas.

E explica como elas são constituídas: antropomórficas: “boca de forno” (CHERUBIM, 1989, p. 45). Já as metáforas zoomórficas ou metáforas animais afirmam que o homem pode ser relacionado a diferentes animais e que a metáfora move para o homem traços dos animais. As metáforas do concreto ao abstrato mostram vivências subjetivas em termos materiais. As metáforas sinestésicas são a transposição de um significado para um distinto, outro.

Para Paul Ricoeur (2000), o espaço da metáfora não é o nome e a frase, mas sim a sua ligação com o verbo ser: “(...) concluímos que o “lugar” da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é nem no nome, nem na frase, nem mesmo no discurso, mas a cópula do verbo ser.” O “é” metafórico significa a um só tempo “não é” e “é como” (RICOEUR, 2000, p. 14). Dessa forma, o estudioso enfatiza a importância do verbo na constituição do sentido da palavra no poema.

No poema existe metáforas no verso quatorze: /O gato era um ato/. O substantivo masculino ato possui diferentes significados. Estaria denotando uma ação, na qual ocorre uma transformação do animal, ora estático, ora com movimentos. Há uma aproximação fônica nos sons de gato e ato. Outras metáforas aparecem, quando o felino é definido como uma palavra e no verso vinte cinco é definido como uma letra.

Quando o verbo surge no pretérito imperfeito do indicativo, no primeiro verso de “g” ele designa um fato passado, todavia não concluído. O verbo (era) tem um sentido existencial, em um poema em que a dualidade é bem visível. Assim, percebemos a relevância do verbo na constituição do sentido da metáfora, como proferida por Paul Ricoeur (2000). O tempo verbal tem um sentido existencial e traz para o nome gato, um efeito de sentido. O poema é elaborado a partir de uma dicotomia do referencial gato que ora é vivo, ora objeto inanimado.

No verso vinte e quatro, não há um elemento de ligação entre as palavras: /veludo-armadilha/. Nesse caso, as palavras se encontram dispostas de uma maneira que parecem formar um único sentido, como uma palavra composta. Sendo assim, a delicadeza do felino se une às armadilhas que suas garras escondem, tornando o animal cercado de mistério.

O felino é mostrado também como traiçoeiro: /Era a fome do gato/ e sua pata à espreita/veludo-armadilha/. Algumas pessoas acreditam que a beleza do gato esconde uma verdadeira armadilha, por isso não gostam desses animais. No verso treze, o gato é descrito como /um tiro no espelho/. A figura do espelho aparece ligada, na literatura, a uma filosofia exis-

tencialista. O espelho é um objeto que reflete a imagem, assim, aquele que atira no espelho é como se atirasse na projeção de sua imagem, negando a si mesmo.

Quando escreve, no verso dezessete e dezoito: /uma lâmpada acesa/ no umbigo de Alice/, acreditamos que a “Alice” a que Micheline Verunschik se refere seja a personagem de Lewis Carroll do livro *Alice no País das Maravilhas* (2017). A lâmpada remete à claridade, à iluminação, ou seja, ao conhecimento. O gato tomado como “uma lâmpada acesa” seria uma metáfora do gato=conhecimento.

Em *Alice no País das Maravilhas* (2017), Lewis Carroll conta uma história, na qual a personagem Rainha de Copas resolve todas as questões cortando a cabeça dos súditos, neste contexto, a vida dos outros é mostrada como sem importância, com isso, podemos observar uma geometrização e a matematização da vida:

Alice estava pensando em voltar e ver como o jogo estava indo, quando ouviu a Rainha, a distância, berrando vigorosamente. Já tinha escutado a Rainha mandar executar três dos jogadores por terem perdido sua vez, e Alice não estava gostando nada do rumo que as coisas iam tomando, pois o jogo tinha ficado tão confuso que ela nunca sabia se era ou não sua vez (CARROLL, 2017, p. 105).

Em *Alice no País das Maravilhas* (2017), podemos observar como os que não têm poder podem ser tratados como peças de um jogo e descartados com a execução sumária. Assim, não são apenas os animais que são tratados como objetos.

Segundo Alfredo Bosi (2003), todo grande texto artístico é criado dentro de uma dialética de memórias, de criatividade, de visão ideológica e, ainda, de uma percepção íntima das coisas oriundas das relações com pessoas e livros. Assim, para ele o intérprete é o mediador que dialoga com o processo formativo do texto poético, dentro de um evento plural cheio de complexidade, subjetividade e história. Assim, é possível que a presença da figura do gato no poema de Micheline Verunschik esteja refletindo uma absorção do mundo à sua volta e de suas leituras.

O som no signo: uma palavra afixando palavras

Verificamos que não há amarras clássicas no poema, que tem vinte e cinco versos curtos com rimas misturadas. A tonicidade é grave, as rimas acontecem entre palavras de classes gramaticais diferentes, sendo assim ele é um poema de rimas ricas. O agrupamento dos versos em uma única estrofe proporciona maior fruição do texto. As sílabas poéticas variam entre seis e cinco, assim, o poema é formado por redondilha menor.

Em “g” há a repetição da consoante /t/ (aliteração) que aparece destacada nesse fragmento. Observe: /Era um gato de ébano/ estático e mudo/ um gato geométrico/ talhando em silêncio/ o seu salto mais duro/. Em seguida, temos as vogais que se repetem - Assonância de /a/ na forma oral: Era um gato de ébano/estático e mudo/ um gato geométrico/talhando em silêncio/ o seu salto mais duro/. Ainda temos a assonância de /o/ também na forma oral. Veja: /Era um gato de ébano/e mudo/um gato geométrico/ talhando em silêncio/o seu salto mais duro/.

A assonância de /a/, mais a aliteração de /t/ e a assonância de /o/, formam o som da palavra ato. Este vocábulo, ainda aparece no verso quatorze: /O gato era um ato/. Verificamos que as retomadas da palavra gato, e as repetições da consoante e das vogais estão diretamente ligadas ao som do poema, este som denota um eixo, que circula em torno do nome gato.

Em *O Ser e o Tempo da Poesia* (1977), Alfredo Bosi explica que os signos são reforçados pelo som:

A linguagem humana é pensamento-som, conforme a expressão feliz de Saussure, mas nem o pensamento nem o som se comunicam por si mesmos: aparecem, para o homem em sociedade, já reunidos em articulações que se chamam signos (BOSI, 1977, p. 38).

Alfredo Bosi via a literatura como uma criação da arte verbal, na qual o som e o sentido estavam intrinsecamente ligados e este elo era reforçado

pelos fenômenos históricos e sociais. Com base nesta visão proposta por Alfredo Bosi e na análise realizada do poema “g” podemos ver uma relação entre o som e o signo: Por meio do som e do trabalho estético de Micheline Verunsch, observamos uma construção e desconstrução da palavra “gato” e também do próprio referencial da palavra em questão, já que ele pode estar se referindo a um animal vivo e a um objeto.

Considerações finais

Este artigo realizou um levantamento bibliográfico acerca da teoria da metáfora poética, a fim de observar como a escritora Micheline Verunsch a concebe em seu poema “g”, publicado no livro *Geografia Íntima do Deserto* (2003). Nesta análise, identificamos as metáforas empregadas pela autora e discutimos sua construção no poema em análise.

Na análise do poema, questionamos o que estaria representando a contradição entre a vida e o objeto em “g” e chegamos à ideia de que a poetisa faz uma crítica da vida percebida como um mero objeto. A linguagem empregada no poema seria também como uma ponte utilizada para ligar o ser humano com os animais.

Concluimos que, pela alteridade, o objeto se constitui no sujeito, que, por sua vez, torna-se objeto; movimento cíclico que expande os significados em torno do vocábulo gato. Assim, a leitura do poema, à luz da teoria da metáfora, oportuniza ao leitor o descortinamento dos signos que emergem de versos.

Neste contexto, Micheline Verunsch estaria buscando um encontro com a outridade animal e com a própria humanidade. Ela percebe a vida por meio de uma experiência única, que é refletida por seu prisma individual e intransferível - seu verdadeiro olhar sobre todas as coisas. Em “g”, a poetisa elabora um sujeito lírico, um gato-objeto, um ser híbrido. Com sua composição, nos causa estranheza, aguça a mente e principalmente nos faz questionar e nos leva a pensar sobre nossa própria existência.

Referências

- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CHERUBIN, Sebastião. *Dicionário de Figuras de Linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Junior. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 30-70.
- DESLACHE, Lucile. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 295-314.
- FRANZ, Marcelo. Zoomorfismo e Hibridismo Humano-Animal na Ficção: Situações e Significações. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/MARCELO_FRANZ.pdf. Acessado em: 20 jun. 2021.
- GUIDA, Angela. A Poética da crueldade: um olhar no humano e no não humano. *Post.lit.*, v. 17 n.3. set/dez 2011. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/post-lit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/TEXTO%201%20ANGELA.pdf. Acessado em: 25 jun. 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão*. Tradução Marco Antônio. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2006.
- JEHA, Julio. Assassinos de estimação: O livro das feras, de Patrícia Highsmith. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p. 315-336.
- MARTINS, João Paulo. Arqueólogos encontraram múmias de gatos e escaravelhos no Egito. *Revista Encontro* Disponível em: <https://www.revistaencontro.com.br/canal/internacional/2018/11/arqueologos-encontram-mumias-de-gatos-e-escaravelhos-no-egito.html>. Acessado em: 10 jun. 2021.
- PAES, José Paulo. Entre o Erótico e o Herético. In: PAES, José Paulo. *Os Perigos da Poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 11-34.
- RICOUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SILVEIRA, Alda Marici da Silva. *Um mapa de leitura: Geografia Íntima do Deserto*, de Micheline Verunschek. 2007.
- VERUNSCHK, Micheline. *Geografia Íntima do Deserto*. São Paulo: Landy Editora, 2003.

VERUNSCHK, Micheliny Pinto Machado. *Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesias das Coisas e dos Espaços*. 2006. 145 f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

VERUNSCHK, Micheliny. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa384767/micheliny-verunschck>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acessado em: 15 jun. 2021.

VERUNSCHK, Micheliny. Entrelinhas. In: *Radar Cultural*. Disponível em: https://youtu.be/HU_K3sqIJjk. Acessado em: 15 jun. 2021.

YOKOZAWA, S. F. C. (2010). *GEOGRAFIA ÍNTIMA DAS COISAS: A POESIA DE MICHELINY VERUNSCHK*. Texto Poético, 6(9). Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2010n9a49>. Acessado em: 20 jun. 2021.

Política de palanque! o autocratismo presente na poesia

Lauren Carla Escotto Moreira

Uma poesia em rebelião corresponde a uma sociedade dividida.
(PAZ, 1982)

A literatura é fruição. É potência, mesmo ainda que sejam nos moldes da Modernidade da Geração de 45, nas costuras do dizer poético de Hilda Hilst, há força na sua poesia, em um modernismo tardio. Presente a experiência em sua essência, em temporalidade e espacialidade na sua obra ficcional. Há histórias reais e, experiências reais somadas ao legado de memória com experiência e transmissão ao leitor de hoje. O livro *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, publicado em 1974, de Hilda Hilst indica que seu fazer poético está sob a luz de formas poéticas enriquecidas com a presença do verso livre, e por meio da experiência estética produz e recorre aos cantares trovadoresco, dessa forma potencializando a arte da palavra e da forma no discurso poético.

O canto emerge como peça chave e “procura justificar biograficamente o movimento de aproximação com a tradição lírica ibérica” (DESTRI, 2010, p. 3). Produzidas em cantigas trovadorescas, gênero da época da Idade Média, escritas em galaico-português e, conectadas em traduzir a vida da aristocracia, da Corte portuguesa ou na paisagem campestre, elaboradas com conteúdo aos hábitos, costumes sociais e culturais da época feudal. Poesia popular associada à melodia dos instrumentos de cordas e à dança, resultantes em forma de cânticos ou de cantigas que confessavam promessas ou suplícios de amor por razão da separação dos enamorados pelas guerras ou longas jornadas. Especificamente, as Cantigas de Amigo são composições medievais próprias da Península Ibérica, e é do lirismo amoroso trovadoresco que advém o eu lírico corporificado em uma voz feminina anunciada, mesmo que de cunho masculino.

Em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), Hilst já se sobressaía em uma relação entre a poesia e a lírica ibérica. Através da voz feminina, o eu da poesia está dialogando na lírica amorosa subjugada ao objeto de desejo, na forma da tradição poética medieval, justamente na Modernidade, século XX em que houve um estilo poético chamado de *Neotrovadorismo* como propõe Maleval (1999), a presença de voz feminina nas cantigas de amigo, e que ainda as mulheres-poetisas brasileiras se filiam a escolha dessa tendência; entre elas estão Cecília Meireles, Stella Leonardos, Francisca Nóbrega, Marly Vasconcelos e Hilda Hilst. De acordo com Leite (2017), o autor afirma que

o neotrovadorismo não pode ser lido como uma mera repetição da poesia dos trovadores, ele é, antes de tudo, um diálogo entre uma tradição secular e as liberdades conquistadas pelas vanguardas de todas as épocas. Os textos neotrovadorescos resgatam uma grande tradição poética ignorada por séculos, porém podem — e o fazem — inovar, atualizar, transgredir os textos medievais (p. 65).

Maleval (1999, p. 24) acrescenta que

o neotrovadorismo galego inscreve-se nos movimentos de afirmação das identidades regionais reprimidas em maior ou menor grau desde o advento das Nações, observadas na atualidade, a par dos avanços tecnológicos que tornam cada vez mais possíveis a internalização da cultura. Constituem verdadeiros bolsões de resistência à descaracterização político-cultural, fragmentando o que parecia tendente a desaparecer na globalização aludida, retrocedendo às origens medievais, quando se forjavam as línguas do Ocidente, fatores por excelência de identidade de cada povo.

Na poesia hilstiana, os poemas amorosos, contidos na obra, não haverá espaço para conjugar o amor. Para o sujeito poético não há possibilidade à plenitude amorosa. Permanece na utopia. Permanece no platonismo. Não há viabilidade em amar. Mesmo que a poesia de Hilst seja considerada como neotrovadoresca e apresente articulação com o medievo, principalmente na tradição lírica amorosa, há outras ressonâncias no plano temático ou vocabular que convêm discutir em “poemas aos homens do nosso tempo” pertencentes na obra *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, em 1974, contido em dezessete composições, sem títulos, mas em números romanos, Hilda Hilst, traz na sua retórica uma espécie de chamamento para o povo, a tarefa árdua do poeta e o desprezo ao homem político em face da ditadura militar instaurada no Brasil.

A partir das peculiaridades únicas da poética hermenêutica de Hilda Hilst, o objetivo é articular o dizer poético nas composições **I, III, V**, em “poemas aos homens do nosso tempo”, aliado a Octavio Paz que afirma: “O que dizem os poemas? Como se comunica o dizer poético?” (PAZ, 1982 p. 7). É necessário desalojar a poesia do tempo e experimentá-la no (des)encontro com a sensibilidade contemporânea entre o ser da poesia - essa que a poesia é - e como a poesia conversa esse dizer poético na sociedade atual. Paz ocupa uma posição periférica intelectual latina americana, uma voz representativa, pensa a partir de um lugar que está posto a margem, o excêntrico. Faz um trânsito da cultura e da literatura. Cosmopolita.

Faz relevância cultural da poesia ou do poema como antídoto ou forma de resistência cultural.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem (PAZ, 1982, p 15).

Os poemas **I**, **III**, **V**, que estão a seguir, apontam o modo como a poeta dialoga com elementos composicionais do dizer poético de Hilda Hilst configurado com conceitos de Paz na poesia da modernidade, a qual “... consiste em fundar o mundo no homem. E a pedra, o cimento em que assenta a fábrica do universo é a consciência.” (PAZ, 1982, p. 131).

I

Homenagem a Alexander Solzhenitsyn
Senhoras e senhores olhem-nos.
Representamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafação dos nossos rostos-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é para ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias.

A IDEIA, meus senhores.

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz de vossas botas.

Cantando amor, os poetas na noite.
Repensa a tarefa de pensar o mundo.
E podeis crer que há muito mais vigor
No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDEIA é ambiciosa e santa.
E o amor dos poetas pelos homens

É mais vasto
Do que a voracidade que vos move.
E mais forte há de ser
Quanto mais parco
Aos vossos olhos possa parecer.

Onde está a inspiração da poetisa? Está na tentativa dela de o eu lírico fazer uma espécie de chamamento e/ou a abertura de um discurso aos seus leitores “Senhores e senhoras...”; há um distanciamento entre ambos através dos pronomes de tratamento. A relação preponderante é que o eu lírico clama pela atenção do povo (leitor) e se mostra como um artista importante no mundo, na sociedade. Existe a ausência é ou visto como desnecessário (no caso do poeta) pela presença. Para Paz, “a linguagem como o universo, é um mundo de chamadas e respostas, fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras de atraem, outras se repelem, e todas se correspondem” (1982, p. 62).

A arte caminha lado a lado com o povo. Efeito poético na linguagem e na dialética da imagem. Mesmo com o uso de léxicos simples, sem sofisticação linguística, porém o peso da linguagem recai sobre a imagem do poeta e sua metapoesia. Esta solicita ao leitor uma interpretação, por sua vez apregoada na factualidade – a experiência factual.

Há quebra da arte tradicional. O poeta é visto como sujeito racional, objetivo e faz apelos para que os homens (leitor) pensem no mundo de forma clara. A poesia, aqui, tem o compromisso com a coletividade. A poesia vê a luz. A poesia faz repensar em tudo aquilo que está cristalizado: as coisas do mundo. O eu lírico grita ao leitor pela palavra ideia em letras maiúsculas.

A subversão do que está nas entrelinhas mostra a forma em esclarecer sobre o momento em que estão convivendo, incluindo o próprio eu lírico. Uma poesia em rebelião corresponde a uma sociedade dividida, e também, nesse caso extremo, não se rompe a relação íntima que une a linguagem social ao poema. A linguagem será a mesma de sua comunidade, qualquer que esta seja, isto é, há entre “uma e outra que se estabelece um jogo recíproco de influências, um sistema de vasos comunicantes” (PAZ, 1982, p. 48-49). O pensamento de Nietzsche contribui para a reflexão de que o sujeito moderno se desconstrói perante as relações de poder, ou seja, o sujeito constituído enquanto ser no mundo pelos acontecimentos que estão em seu entorno. Cabe salientar que o sujeito fixo, estável, perde seu espaço à relativização do pensamento sobre noções de verdade, justiça, razão, Deus; põe em xeque a solidez dos valores absolutos e, no lugar, tornam-se soberanas a dúvida e a inconsistência das coisas antes preconizadas pela modernidade.

III

Homenagem a Natalia Gorbanievskaya

Sobre o vosso jazigo
-Homem político-
Nem compaixão, nem flores.
Apenas o escuro grito
Dos homens.

Sobre os vossos filhos
-Homem político-
A desventura
Do vosso nome.

E enquanto estiverdes
À frente da Pátria
Sobre nós, a mordaca.
E sobre as vossas vidas
- Homem político-
Inexoravelmente nossa morte.

Octavio Paz (1982) aponta que para

[...] muitos poetas contemporâneos, desejosos de derrubar a barreira do vazio que o mundo moderno lhes opõe, tentaram buscar o perdido auditório: ir ao povo. Só que já não há povo – há massas organizadas. E assim, “ir ao povo” significa ocupar um lugar entre os “organizadores” das massas. O poeta se converte em funcionário. Não deixa de ser assombrosa essa troca. O poeta já tem um ‘lugar’ na sociedade. E a poesia, tem? (PAZ, 1982, p. 49).

Ao reler o poema, o eu lírico quer subverter o processo de sujeição do povo. Assim, é necessário retomar o pensamento do filósofo Michel Foucault em relação à questão do corpo que se pretende deixar em estado dócil perante as instituições do estado, em que *os sujeitos e seus corpos sujeitos “entram numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”*. Em ação, os mecanismos de regulação e controle configuram tempos na história e na sociedade disciplinar. Por entre técnicas e os tipos de individualidades provenientes dos diferentes esquadrinhamentos disciplinares em que o "corpo" se forma, o sujeito se revela constituído pelas circunstâncias e o mesmo corpo permanece em acordo com a sua utilidade à produtividade em instituições de controle, sejam em entidades hospitalares, sistemas e organizações prisionais, instituições escolares e/ou corporações militares ou fundações industriais. O indivíduo é devorado, no

sentido antropofágico, por outro indivíduo, e esse está hierarquicamente acima daquele.

O homem tornou algo que se fabricam; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi expulso o camponês e lhe foi dada a fisionomia do soldado (FOUCAULT, 2013, p. 131).

V

Homenagem a Axel Sakarov

De cima do palanque
De cima da alta poltrona estofada
De cima da rampa
Olhar de cima

LÍDERES, o povo.
Não é paisagem
Nem mansa geografia
Para a voragem
De vosso olho.
POVO, POLVO.
UM DIA.

O povo não é o rio
De mínimas águas
Sempre iguais.
Mais fundo, mais além
E por onde navegaís
Uma nova canção
De um novo mundo.

E sem sorrir
Vos digo:
O povo não é
Esse pretense ovo

Que finge alisar,
Essa superfície
Que jamais castiga

Vossos dedos furtivos.
POVO, POLVO.
LÚCIDA VIGÍLIA.
UM DIA.

A primeira estrofe tem uma força dialética da imagem que se produz, do conteúdo que está posto e da forma como se está localizado. Um político, um governante, autoritário e soberbo pela gestualidade do olhar, pela maneira que se apresenta em lugar de destaque. Um palanque. Eis aqui, uma crítica ao que governa o país. Evoca a atenção dos governantes e justifica que o povo-eleitor não é algo estático comparado com a geografia.

O uso proposital do léxico “voragem”, provoca a possibilidade de outras palavras, por proximidade sonora, como “coragem”. Não há uma incitação ao ódio, mas a intenção subliminar de incitar o empoderamento a esse povo, esse leitor. As letras maiúsculas nos versos finais produzem a ideia de clamor, de fortalecer esse povo. Há a nítida esperança de algum dia, a história mude pela atitude do povo. O eu lírico, na segunda estrofe, segue a analogia do povo com a natureza – o rio e as águas. Mesmo que pareça que a mobilidade das águas onde correm o rio sejam as mesmas, não é absolutamente. Elas correm, fluem, seguem, transitam, entrecruzam, comunicam em outros lugares, e correspondem com outros rios e outras águas. Isso significa que por analogia com a natureza: tudo é transitório, tudo perpassa e a presença da esperança quando se usa o adjetivo “novo” para outra linguagem da canção, para outras práticas discursivas contrariando as impostas.

Na próxima estrofe, o eu lírico menciona uma reação, insatisfeita, dirigindo-se ao povo, que não se engana com as ações “deles”. Não há lugar para a desfaçatez. E, por último, enaltece o clandestino, o que ainda não

se mostra, porém está por vir, o povo tem o poder de emergir da obscuridade. Os dedos simbolizam a articulação, o planejamento e a mobilidade que há possibilidade em agir com a condição de desperto, privado do sono. Parece-me evidente que a imagem não está no presente em que a própria imagem diz ser: “um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Tornam sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente” (DELEUZE apud DIDI HUBERMAN, 2012, p. 213).

A palavra “polvo”, com a qual o eu lírico se dirige ao povo tem uma razão: o animal simboliza a inteligência, a inconstância (quando muda de cor), além das suas características físicas em ser um animal com agilidade e flexibilidade. Logo, o chamamento velado ao povo reforça que o eu lírico chama o povo para a luta, a rebelião, a resistência. Em suas aulas, o filósofo cita:

Sonho com o intelectual destruidor das evidências e das universalidades, que localiza e indica nas inércias e coações do presente os pontos fracos, as brechas, as linhas de força; que sem cessar se desloca, não sabe exatamente onde estará ou o que pensará amanhã, por estar muito atento ao presente; que contribui, no lugar em que está, de passagem, a colocar a questão da revolução, se ela vale a pena e qual (quero dizer qual revolução e qual pena). Que fique claro que os únicos que podem responder são os que aceitam arriscar a vida para fazê-la (FOUCAULT, 1979, p. 137).

Para Paz (1982), aduz que em todo poema há a interferência "de uma vontade criadora". As palavras ocultam os significados por detrás delas mesmas, enriquecidas pelo uso de figuras de linguagem. "A força criadora da palavra reside no homem que a pronuncia, aquele que põe a linguagem em movimento", embora o autor aponte que partidos políticos modernos transformam o poeta em propagandista e assim o degradam. O propagandista dissemina na “massa” as concepções hierárquicas.

No poema de Hilda Hilst, o constructo do eu lírico é subversivo e contraria a expectativa dos homens do poder público.

O poeta, ao contrário, opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para a do poema. Em seguida, a obra regressa às suas fontes e se torna objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea. Tudo se opõe agora a esse processo de constante recriação. O povo se divide em classes e grupos; depois se petrifica em blocos. A linguagem comum se transforma num sistema de fórmulas. Com as vias de comunicação bloqueadas, o poeta se vê sem linguagem na qual possa se apoiar, e o povo sem imagens nas quais se reconheça. É preciso aceitar com lealdade essa situação. Se o poeta abandona seu desterro – única possibilidade autêntica de rebeldia –, abandona também a poesia e a possibilidade de que esse exílio se transforme em comunhão (PAZ, 1982, p. 50).

A questão da literatura moderna reflete sobre como a poesia hilstiana tem força na leitura das últimas décadas, resta interesse, hoje, no sentido do contemporâneo e no destino dessa poesia. A linguagem se concretiza como um elo entre discurso e prática que está configurada a saberes e conhecimentos: a essência espiritual presente nos sentidos desejáveis das palavras; a discursivização da imagem apreensível.

Hilda Hilst segue a tradição clássica, quando recorre aos modelos das manifestações literárias no Trovadorismo produzidas como poesias cantadas na era medieval presentes nessa obra: júbilo, memória e noviciado da paixão (1974). É poesia moderna, porém resgata a continuidade do passado no presente. Paz compreende que também a tradição é costurada pela cultura dos homens e a tudo que interfere no mundo das artes, logo a ruptura é percebida quando há um rompimento dessa tradição. Um novo movimento nasce, há a negação de transmissão e da continuidade a partir da ruptura com a tradição. O que implica aqui, é que a poeta também faz a ruptura da tradição no momento que celebra a atualidade – ditadura de 64 - no seu fazer poético. Percebe-se, claramente, em “poemas aos homens do nosso tempo”, história e memória; lutas e resistência política, presentes! No ontem, no hoje que se imprime entre fatos e acontecimentos brasileiros, os quais repercutem as possibilidades de outras reflexões acerca disso.

Referências

DESTRI, Luisa. *De tua sábia ausência – A poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica* / Luisa de Aguiar Destri. -- Campinas, SP: [s.n.], 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. [Trad.] Raquel Ramalhete. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

DIDI HUBERMAN. Quando as imagens tocam o real. In: *Revista Pós. Escola de Belas Artes*. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol. 2, ed. n. 4, 2012.

DIDI HUBERMAN. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. *Um canto de amor e saudade: o neotrovadorismo na poesia de Vinicius de Moraes* / Jonathan Lucas Moreira Leite. - João Pessoa, 2017.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PAZ, Octavio. *Hispano América: literatura e história*. O Estado de São Paulo: suplemento literário, 14 set. 1980, p. 3.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 a. p. 82-118.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2010.

Conceição Evaristo: a voz da mulher negra na poesia contemporânea e a resistência ao silêncio no poema "Da calma e do silêncio"

Ilka Vanessa Meireles Santos

Considerações Iniciais

Conceição Evaristo, por meio de um olhar sensível, filtra o que aos olhos de muitos não apresenta beleza, pois apesar da realidade adversa vivenciada pela autora, ela consegue representar, através de seus poemas, toda transgressividade de uma mulher negra que tece uma linha de denúncia da condição social dos afrodescendentes, porém inscrita num tom de sensibilidade e ternura próprios de seu lirismo, que se revela numa atividade minuciosa de uma linguagem poética.

Conforme diz a própria escritora, “Eu não nasci rodeada de livros e, sim, rodeada de palavras”. As palavras na voz de Conceição Evaristo assumem novos significados, sua escrita lhe alimenta os sonhos, a alma, ao mesmo tempo em que suas produções começam a dar voz às mulheres, principalmente às mulheres negras, que durante muito tempo não podiam

expressar seus desejos, insatisfações e angústias. Sendo assim, Conceição Evaristo se faz ser ouvida por meio de sua poesia, enfrentando as ideologias racistas expressas através de sua subjetividade e expondo a sua negritude.

A escritora vencedora do prêmio Jabuti de 2015, Conceição Evaristo, iniciou sua trajetória acadêmica no curso de Letras na UFRJ e, na PUC-RIO, fez o mestrado em Literatura brasileira, o qual concluiu em 1996, com a dissertação “Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. A estreia na literatura se deu em 1990 com texto publicado nos *Cadernos Negros*, publicação periódica, que nas últimas quatro décadas lançou diversos escritores negros e escritoras negras. Seu primeiro romance, *Becos da Memória*, ficou vinte anos aguardando para ser publicado; o segundo, *Ponciá Vicêncio*, oito anos. *Insubmissas lágrimas de mulheres* esteve fora de catálogo por alguns anos. A premiada autora é também doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), na qual estuda as obras poéticas dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira em confronto com a do angolano Agostinho Neto.

As obras de Conceição Evaristo, em linhas gerais, versam sobre questões relativas à memória, escrita feminina, resistência e ancestralidade. Este artigo restringe-se à análise do poema *Da calma e do silêncio*, publicado na obra *Poemas da recordação e outros movimentos*. A poesia analisada está inserida em um contexto no qual a poeta assume o ponto de vista negro. O eu poético é uma mulher negra em busca de (re)conquistar seu espaço, a voz que combate o racismo e o preconceito e que assume uma posição de insubmissão e resistência, que é descrita por meio dos versos; é um ser independente com o desejo de romper imposições, limites para sua expressão.

A obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, lançada em 2008, apresenta alguns poemas já publicados nos *Cadernos Negros*. Trata-se de uma obra composta por quarenta e quatro poemas. A obra divide-se em quatro grandes partes iniciadas por epígrafes. A primeira com trinta e três poemas, a segunda com dois, a terceira com seis e a quarta com três. Assim,

a obra *Poemas da recordação e outros movimentos* é uma obra compilatória, pois a autora reúne trinta e um poemas já publicados, acrescentando mais treze inéditos.

Nesta obra pode-se observar em seu título uma das características marcantes da escrita de Conceição Evaristo: a memória, o ato de rememorar suas lembranças, e a poesia foi sua primeira expressão literária, que se iniciou nos *Cadernos Negros* número 13, de 1990, antologia editada anualmente pelo Grupo Quilombhoje, de São Paulo, e após essa data passou a contribuir com contos e poemas. Como afirma Conceição Evaristo em sua dissertação de mestrado: “A literatura negra é um lugar de memória”; ou seja, a literatura é o canal para expressar o pensamento de forma mais peculiar, de poetar sobre a essência da alma, exprimir o mais íntimo pensamento com plenitude. A obra a qual está inserido o poema em análise é uma antologia poética que traz como temáticas “memória, feminilidade e resistência negra”.

A memória, marca predominante nos textos de Conceição Evaristo, faz parte de sua escrevivência, termo usado pela autora em uma entrevista e retomado na contracapa do livro de *Poemas da recordação e outros movimentos* por Constância Lima Duarte, que significa a escrita de um corpo, de uma condição e de uma experiência negra no Brasil. A inspiração da escritora advém, principalmente, de suas experiências, em que é possível observar que seus textos são densos e seu estilo é demonstrado pelo uso de uma linguagem poética que transcende sua escrita. Assim, os poemas de Conceição Evaristo começam com uma voz de dor; porém, a esperança resiste e permanece em meio a todo o sofrimento, pois de acordo com Octavio Paz: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo [...] Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam” (2012, p. 21). É nesse intuito que Conceição Evaristo como poetisa tenta, por meio de seus versos, marcados pela voz singular de um sujeito lírico feminino, perseverar na luta pela conquista de seu espaço e na busca de direitos igualitários em combate a uma sociedade preconceituosa e machista.

Conceição Evaristo: A voz-mulher na literatura

A autora Conceição Evaristo considera que “a poesia constrói caminhos para a libertação”. Seguindo suas reflexões, a poesia significa uma nova forma de representação, de enfrentamento e visibilidade da identidade negra. Através do fazer poético é possível expressar por meio de versos pensamentos, sonhos, transpor barreiras, desnudar a dor, revelar a força.

A literatura feita sob a ótica das escritoras negras e que apresenta como proposições a luta e o cotidiano delas tornou-se mecanismo de transgressão, de quebra de paradigmas impostos às mulheres, fruto de um longo e contínuo processo de conquista da independência e rompimento do apagamento, o qual vem permitindo, ao mesmo tempo, o empoderamento destas, especialmente por meio da literatura:

A literatura não é para as mulheres uma simples transgressão das leis que lhes proibiam o acesso à criação artística. Foi muito mais do que isso, um território liberado, clandestino. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento masculino que as pensava e as descrevia in absentia (FREITAS, 2002, p. 119).

O universo da escrita feminina brasileira começou a ter certa exposição com a escritora Rachel de Queiroz, que foi durante algum tempo a única. Se para uma mulher se estabelecer como escritora o caminho percorrido foi penoso; para uma mulher negra, os obstáculos a serem vencidos eram muito maiores. O mundo dos escritores não deixa de representar a sociedade tal como ela é: branca, machista e preconceituosa. Assim, “Escrever da perspectiva de uma mulher sempre foi um desafio, tanto para se encaixar como para resistir em uma arena feita principalmente por e para homens” (CALIZ-MONTORA, 1999, p. 79). Esse desafio é maior ainda, quando a escrita é realizada por mulheres negras, a partir de suas vivências e perspectivas.

Conceição Evaristo se encaixa no perfil da escritora que tenta lutar o estabelecido pela sociedade opressora, inclusive dentro do mundo dos es-

critores, e portanto, suas atitudes de transgressão e enfrentamento à ordem estabelecida podem ser analisadas segundo:

[...] se caracteriza pela expressão lírica de uma postura crítica das poetisas ante as mazelas políticas, econômicas e sociais que captam da realidade na qual se inserem. [...] esse tipo de poesia é igualmente revelador se enfocamos a presença das mulheres na sociedade e suas reações aos sistemas de controle social. Em muitas escritoras, encontramos um imaginário atado ao passadismo, certas vezes mesmo reacionário. Em outras, isso sim, conferimos uma postura crítica que demonstra grande capacidade de repensar a realidade social, imprimindo nos textos um desejo vivo de transformação, justiça e igualdade (RAMALHO, 2011, p. 32).

Por conta do sufocamento de séculos, quando se obteve espaço para divulgação das escritoras e, em especial, às escritoras negras, ocorreu uma avalanche de material literário com estas características, de tal maneira que se observa na presente ideia:

Nunca se falou tanto, nunca se escreveu tanto sobre mulher e literatura [...] fato inusitado no contexto de uma história literária e tradição crítica de mais de dois mil anos, história essa construída e constituída por um *corpus* de textos canonizados e escritos no registro do masculino. (SCHMIDT, 1995, p. 182).

A autora Conceição Evaristo se reveste como uma ativista que usa o campo literário como um instrumento de propagação dos ideais de democracia de gênero (mulher) e raça (negra); desta maneira faz valer a literatura como uma arma de resistência, de defesa e também um meio no qual as minorias oprimidas podem se libertar das amarras opressoras da sociedade machista e preconceituosa. É mais um campo aonde sexo feminino vem demonstrar suas capacidades, sua personalidade e, principalmente, seus pontos de vista até então desrespeitados.

Uma das qualidades notadas na obra de Conceição de Evaristo é a sua voz desconstrutora e não reprodutora de estereótipos e preconceitos da situação opressora pela qual a grande maioria das mulheres vive. A autora transgride o *status* da supremacia de gênero e racial, ainda tão presentes na sociedade brasileira.

A poetisa Conceição Evaristo apresenta ainda como característica a sua intenção clara de se posicionar, politicamente, no papel de uma mulher negra dentro de toda uma construção mental e cultural ainda provinciana e patriarcal em que a submissão feminina ainda tende a ser via de regra. Citando isso, podemos observar que a escrita feminina negra expõe: “um potencial de transformação que nem de longe deve ser subestimado” (Gonçalves, 2006, p. 23).

Outra característica que inclusive a própria escritora cunha para seu trabalho é a sua escrevivência, que acompanha sua produção e que pode ser definida como escritas de sua memória de vida. Esta questão também é observada na seguinte citação:

O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas ao falar-nos de todos estes sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. E mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos (PAZ, 1972, p. 57).

A voz do sujeito lírico nos poemas de Conceição Evaristo possui marcas femininas, que por vezes fala de si e do povo negro, do seu ponto de vista a respeito de uma dada realidade com um posicionamento claramente político sob sua realidade e das possibilidades de mudança. Por isso o inconformismo e a busca pelo rompimento, pelas situações opressoras fazem parte do discurso do eu poético da escritora.

A escritora em diálogo com as palavras e o silêncio

A voz poética de Conceição Evaristo presente em suas obras é considerada um local de refúgio, e é a partir dessa intenção que a autora nos desloca a outra dimensão do interior, que somente uma mulher é capaz de

dizer. Seus poemas nos incomodam, porque nos levam a refletir, e assim nos dizes da própria escritora: “sempre encontrei na escrita uma maneira de suportar o mundo. Era o que me permitia viver, questionar, buscar respostas” (EVARISTO, 2007).

Conceição Evaristo transforma suas angústias, suas reflexões em palavras, que se tornam palpáveis, como colocadas no trecho acima. As palavras são como uma terapia para a escritora e também para o leitor, porque as palavras têm um poder imensurável, ainda mais quando o escritor consegue extrair delas o máximo poder de emoção e de empatia com quem as lê.

O silêncio, para Conceição Evaristo, é um importante instrumento de representação de uma mensagem que não foi dita, mas que está aí. Os silêncios não são ruídos da comunicação, são meios de comunicar algo no qual as palavras não conseguem ser utilizadas. Dessa forma, quando as palavras não dão conta de expressar toda emoção; a poesia torna-se a forma mais urgente, a qual se utiliza de todos os sentidos figurativos para se materializar. Ao escrever, a poetisa não está necessariamente exprimindo sua certeza, mas quebrando o elo entre o eu (poeta) e a palavra, emudecendo a escritora para que esse silêncio adquira forma, coerência e entendimento, “o tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala” (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Conceição Evaristo também apresenta um silêncio lírico poético, onde se percebe um grau reflexivo bem marcante, o qual leva a mensagem de seus poemas, e onde o leitor é forçado pelo impacto inicial das palavras a buscar um momento de silêncio e posterior reflexão. Essa concepção nos permite perceber as peculiaridades que existem na produção poética que foi escolhida para análise – *Da calma e do silêncio* – do livro *Poemas da recordação e outros movimentos*. Observa-se isso na ideia do poema, onde as pausas e as palavras têm esse sentido:

Da calma e do silêncio

*Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.
Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.
Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.*

O poema apresenta a voz poética do eu lírico que tem consciência de seu espaço na sociedade e seu lugar de fala é marcado pela cor de sua pele. O título do poema apresenta dois substantivos – calma e silêncio – que

fundamentam a ideia de que é preciso escutar as vozes de nossos pensamentos e, com tranquilidade, buscar a sintonia com o autor e sua obra, e assim os sentidos transmitem à mente toda espécie de sensações, sejam de dor ou de prazer. O silêncio é algo múltiplo, ele se manifesta de formas diferentes para cada ser, é o complemento de pensamentos intraduzíveis. Essa ideia é a base para todas as estrofes do poema e que nos leva a observar também que a voz do eu poético é marcada por sentimentos que antes eram escondidos e que agora com grande vigor veem à tona para expressar liberdade, autoridade e, ao mesmo tempo, serenidade. Verifica-se que o eu lírico se reveste de força, desejo de escolha. A primeira estrofe apresenta o uso da tão sonhada liberdade de expressão, sem intimidações ou limites:

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

O sujeito da enunciação presente no poema fala tanto por si quanto por outros, caracterizado como um grito de liberdade, expresso como um instrumento de reafirmação de gênero e etnia. A locução verbal “quero mascar”, presente no quinto verso, sugere a ideia de que o eu poético deseja mastigar bem as palavras, remoê-las, refleti-las para, enfim, expressar o seu real desejo, ou seja, chegar a sua essência. Assim, como afirma Octávio Paz, “(...), as palavras não vivem fora de nós, nós somos o seu mundo e elas o nosso” (PAZ, 1982, p. 37). Nota-se que a voz poética do texto, por meio das ações verbais de morder, mascar e rasgar, expressa movimentos de

cunho memorialísticos e históricos, que relembram os processos de exclusão, opressão e silenciamento passados de geração a geração, principalmente por parte das mulheres negras. Observa-se também uma reverência dada ao verbo, uma valorização do conhecimento do fazer poético (metapoesia), ou seja, a poesia que fala da poesia, assim como o predomínio do lirismo e da emoção.

A linguagem é o instrumento utilizado pelos poetas para se fazer uma reflexão. Sendo assim, Conceição Evaristo, no poema *Da calma e do silêncio*, busca chocar, impactar. Suas estrofes desenham um cenário nu e cru da realidade opressora, ao mesmo tempo em que tenta fixar na memória todos os movimentos de forma minuciosa e que aos olhos dos outros são imperceptíveis. A escritora procura tocar profundamente o leitor de maneira impactante. Assim, o eu lírico, mais uma vez, deseja calma e silêncio para que possa aprofundar o seu mais íntimo pensamento:

Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.

Nota-se que o eu lírico a todo instante demonstra seu querer, sua insubmissão, ao mesmo tempo em que mostra o valor dado a sua liberdade de expressão, sua autoridade, pois há uma valorização da palavra, a qual é possível perceber que o sujeito da enunciação sabe fazer jus a sua expressão, ao que se propõe comunicar. Assim, o eu poético deixa claro que não há pressa no que se diz e nem no que se vai dizer; como se observa na última estrofe do poema:

Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.

Desse modo, para o eu poético, é mais importante refletir do que agir ou falar. O desejo de liberdade da autora é bem evidente, existe o desejo de trilhar caminhos não comumente percorridos, de ocupar novos espaços, buscando alternativas, soluções a problemas obscuros, a obstáculos que teimam a aparecer. A repetição é um recurso poético que dá ideia de ênfase, sendo assim, a conjunção ‘quando’, que aparece no início das três estrofes do poema e que transmite a ideia de tempo, reitera o sentido de que o silêncio, esse mergulho para dentro de si, expresso pelo eu lírico em todo o poema, reafirma que é preciso falar com cautela aquilo que ainda não tomou forma. O eu poético quer estar seguro e aguardar o momento oportuno para verbalizar algo quando todos estiverem emudecidos, numa espécie de costura dos tempos que envolvem o presente e o futuro.

A poesia de Conceição Evaristo é, antes de tudo, um grito, um desafo, uma revanche contra a tortura infringida. É uma alternativa a quem não pode brigar com os próprios punhos, gritar com a própria voz. É um exorcismo dos próprios demônios praticado pelo sofredor desses percalços. Ela mesma se dispõe a tentar se auto-explicar:

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

Antes limitada por uma série de questões sociais, Evaristo encontra uma pequena brecha que pode usar contra as várias violências: a escrita - a poesia - de maneira consciente e firme. Apesar das limitações que, mesmo esta arma possui, pois só arranha uma grossa barreira que impede a verdadeira liberdade, ainda assim não consegue sufocar os desejos da autora e de quem dela compartilha os mesmos sentimentos.

A literatura, como toda atividade produtiva humana, assim como as artes, as ciências, pode e deve ser uma ferramenta de engrandecimento de todo ser humano e da humanidade como um todo. Assim sendo, quem engrandece pelas letras a humanidade como Conceição Evaristo consegue, segundo Todorov (2009), compreende que:

Literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir [...] (TODOROV, 2009, p. 76).

A produção literária de Conceição Evaristo é, antes de tudo, produto de uma sociedade ainda muito arcaica no que diz respeito aos direitos de grupos minoritários e, ao mesmo tempo, é também um ato de resistência a toda essa opressão. A literatura produzida por Conceição Evaristo é, então, uma resistência e uma ação política contra tantas vicissitudes. A autora é protagonista da própria essência de sua poesia, é a principal voz feminina da literatura afro-brasileira.

Considerações finais

Além de ser um lugar de criação estética, entende-se que a poesia de Conceição Evaristo tem um comprometimento com a sua etnia e gênero, é dotada de um caráter político-social, uma vez que se propõe, por meio das palavras, conduzir o leitor a refletir sobre o preconceito, desigualdades sociais, de cor e de gênero presentes no mundo contemporâneo.

A escrita feminina negra decerto desafia, pois é o olhar de uma mulher negra sobre as suas próprias vivências e que é materializado na literatura por meio de uma ótica feminina a qual revela um processo de libertação e expressão destas vozes, antes confinadas ao silenciamento. Por isso sua existência/experiência (escrevivência) como escritora traz a identidade e a subjetividade da mulher negra, que rivaliza com a própria existência da opressão e da violência contra mulheres negras.

No poema *Da calma e do silêncio*, da obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, observa-se que a voz do sujeito lírico fala o que sente e sente o que fala, diz aquilo que a oprime, que cerceia sua liberdade, ao mesmo tempo em que busca a serenidade e o silêncio necessários para fazê-lo.

O silêncio, na perspectiva de Conceição Evaristo, apresenta-se de duas formas: a primeira, a autora busca o que era silenciado há anos, oprimido, principalmente no que se refere à luta do povo negro por igualdade de direitos e deveres, combate ao preconceito e racismo, para em seguida esse pensamento ser evocado, escancarado, visualizado; e, a segunda, a escritora busca o seu pensamento mais íntimo para expressar o que as palavras por vezes não conseguem traduzir.

A escrita de Conceição Evaristo tem uma essência íntima, é uma voz que ecoa de dentro da autora e que evoca a nossa ancestralidade. Inserida numa sociedade marcada historicamente pela discriminação de gênero, cor e classe social, a escritora sentiu na pele toda espécie de preconceito e indiferença, mas que, por meio de suas palavras, traz à tona uma enuncia-

ção negra que mescla resistência e sentimento. Assim, Conceição Evaristo cumpre sua missão enquanto escritora com toda sua plenitude: dar voz e visibilidade ao povo negro, ao mesmo tempo em que contribui para o despertar da consciência daqueles que a lê.

Referências

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CALIZ-MONTORA, Carmen. *Feminismo Radical e o lugar da nova mestiça*. In: CAPELATO, Maria Helena Rolim; HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.) *Relações de gênero e diversidade culturais nas Américas*. São Paulo: Edusp, 1999.
- EVARISTO, Conceição. *Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face*. In: MOREIRA, Nadilza de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.) *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, (coleção Vozes da Diáspora Negra, Volume 1), 2008.
- EVARISTO, Conceição. Entrevista. *Jornal Estado de Minas*. 24 abr. 2007.
- GONÇALVES, Andréa Lisly. *História e Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- VASQUES, Lucas. Conceição Evaristo: “Tudo que eu escrevo é profundamente marcado pela condição de mulher negra. *Revista Fórum*. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/conceicao-evaristo-tudo-que-eu-escrevo-e-profundamente-marcado-pela-condicao-de-mulher-negra>. Acesso em 22 jan. 2019.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RAMALHO, Christina. *As faces líricas da escritora brasileira*. In: In: (Orgs.) GOMES, Carlos Magno; ZOLÍN, Lúcia Osana. *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina*. In: *Gênero e Literatura na América Latina*. Org. Marcia Navarro. Porto Alegre, EDURGS, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

O Útero Como Representação do Feminino no Poema “Vocação”, de Jarid Arraes

Edilva Bandeira

Introdução

Heloisa Buarque de Holanda, pesquisadora e professora de teoria crítica da cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), organizou em 1976 a antologia *26 poetas hoje*, com obras de poetisas, homens e mulheres, que estavam à margem das grandes editoras, produziam suas obras artesanalmente e as divulgavam e vendiam. Eram chamados geração marginal ou geração mimeógrafo.

A antologia revelou nomes fundamentais da poesia brasileira como: Francisco Alvim, Roberto Piva, Zulmira Ribeiro Tavares, Waly Salomão, Ana Cristina Cesar e outros, cujas obras são atualmente objeto de leitura, estudos e pesquisas. Para comemorar os 45 anos da publicação da antologia poética que marcou os “anos de chumbo” da ditadura militar, Heloisa Buarque de Holanda volta à cena, organizando uma nova antologia, *As 29 poetisas hoje* (2021), que mapeia jovens poetisas de todo o Brasil.

Para estabelecer um fio que conecta essas jovens poetisas, a pesquisadora recorreu ao legado poético de Ana Cristina César, reconhecida pela crítica como uma das mais importantes poetisas brasileiras.

Também pesquisadora, Ana C. teorizou no texto “Literatura e Mulher: essa palavra de luxo”, publicado no nº 10 da revista *Almanaque* (1979), sobre o que seria essa “poesia de mulher”. O texto abordava as antologias recém lançadas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Ana C. debate a ideia de poesia feminina baseada na adjetivação dos críticos da época, todos homens, que chamavam as produções de Cecília e Henriqueta de poesia do inefável, tênue, sensível, que privilegia o pudor, o velado, o inviolável.

Ana não estava desmerecendo Cecília e Henriqueta, o que interessa para Ana Cristina é como a crítica induz a leitura dessas poetisas consolidando a noção *de poesia de mulher* no Brasil. Ana adverte: “por trás dessa concepção fluidica da poesia, um sintomático calar de temas de mulher” (HOLANDA, 2021, p. 10).

No auge da terceira onda feminista, Ana Cristina afirma que onde se “lia flor, luar, delicadeza e fluidez, lia-se secura, rispidez, violência”. Naquele momento a mulher que aparecia na cena era a moça livre, a prostituta, a lésbica, os temas interessantes eram, o palavrão, a trepada, a masturbação, o orgasmo, o protesto, a marginalidade.

A poesia seca, dura, ríspida e violenta de Ana Cristina César influenciou, o que Heloisa Buarque de Holanda chama de poesia atual, marcada pela voz de mulheres, uma escrita que não deve calar seus temas, nem se isolar em fórmulas poéticas ou políticas, deve ser uma escrita livre, à deriva.

Com a seleção de poemas e poetisas publicadas nessa obra *As 29 poetisas hoje*, a autora/organizadora estabelece uma ligação entre o projeto estético de Ana Cristina Cesar e das jovens poetisas no que se refere o que é ser mulher e qual a expectativa de ser mulher na contemporaneidade.

Diante da onda feminista que nos surpreende hoje, me fiz uma pergunta inevitável: existe uma poesia feminista? Por outro lado, uma segunda pergunta atropela a primeira: seria possível nomear uma poesia como feminista? Não estaríamos

promovendo um reducionismo perigoso? Não me sinto confortável chamando essa nova poesia de feminista. Prefiro pensar no impacto do feminismo nessa nova geração de mulheres. Prefiro pensar numa poética que, agora passa a ser modulada por uma nova consciência política da condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas (HOLANDA, 2021, p. 24).

A pesquisadora argumenta que de forma arbitrária a obra poética de Ana Cristina Cesar é referência para o que ela chama de jovem cânone da poesia brasileira produzida por mulheres, cujas figuras principais são: Angelica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Bruna Beber e Ana Martins Marques.

Ainda para Holanda, essas produções não refletem apenas a produção individual de cada poeta, há um *éthos* comum que se expressa conectando uma poeta a outra. Ela chama atenção para o diálogo estabelecido entre essas jovens vozes poéticas, argumentando que ele é composto por muitas vozes “fora do eixo heteronormativo e branco: são vozes lésbicas. vozes negras, vozes trans, vozes indígenas e interseccionais”.

Como nos movimentos feministas jovens, a nova poesia de mulheres não reflete apenas a produção individual de cada poeta. Ela se faz em coro, em ressonâncias. Lembra e não lembra o “poemão” que Cacaso identificou na prática da poesia marginal dos anos 1970. Lembra, porque como Cacaso observou, vista em conjunto, a poesia daquela hora parecia um só poema. Da mesma forma, ao ler esse segmento da poesia feminista de mulheres hoje, também sinto um *éthos* comum (sem falar de certa dor comum), que se expressa numa sucessão de ecos ligando uma poeta a outra (HOLANDA, 2021, p. 31).

Outro ponto em comum é a forma de quebra de silêncio dessa poesia, as maneiras de publicação e divulgação por meio de iniciativas articuladas e coletivas, via *blogs*, *hashtags*, *sites*, coleções, editoras independentes, antologias produzidas pelas próprias autoras. Ainda como divulgação dessa poesia são articuladas leituras e *performances* públicas em saraus e *slams*, espaços de divulgação vigorosa dessas produções.

A poeta cujo poema será analisado nesse trabalho, é Jarid Arraes, de

29 anos, que participa da antologia *As 29 poetas hoje*, com os poemas “vocação”, “a torre”, “mormaço” e “patas vazias”. O poema analisado será “vocação”.

O que se pretende é analisar como a voz lírica do poema de Jarid Arraes organiza seu discurso dentro da ideia do “Espírito do tempo” (*wettergeist*) e da “Cosmovisão” (*weltanschauung*) do seu momento de produção.

A voz feminina e a cultura presente no poema

Jarid Arraes (1991) nasceu em Juazeiro do Norte/CE. Em 2012 começou a publicar em *blogs* de temáticas femininas, negras, de gênero e direitos LGBT. Em 2015, publicou em edição independente seu primeiro livro, *As Lendas de Dandara*, que foi traduzido para o francês em 2018 e publicado na França. Em 2017 saiu *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (Pólen), em 2018 *Um buraco com meu nome* (Ferina), em 2019 *Redemoinho em dia quente* (Companhia das Letras).

O poema “vocação” (assim mesmo, com inicial minúscula, procedimento da obra em que o poema foi publicado), evoca questões do corpo feminino, tendo como imagem simbólica o útero.

vocação

um corpo que carrega
um útero
é submetido ao decreto
da incondicionalidade
é submetido ao destino
de um útero

os grandes sacerdotes
e os pequenos
as figuras de autoridade

como as telas
como os corredores brancos
todos ensinam
o percurso do útero

que haja vida
porque um útero crescido
- às vezes nem tanto
deve fazer brotar vida
pernas braços olhos
espírito

um corpo que carrega
um útero
precisa de um espírito
que o preencha
o espírito forçado entre as pernas
enfiado enfiado enfiado
obrigatório

um útero é um sarcófago
de uma mulher
é a máquina
inquebrantável
de uma mulher

uma mulher é um útero
que carrega algo
há dias em que gente
há dias em que chumbo

O poema foi publicado originalmente no livro *Um buraco com meu nome* (2018). A palavra Vocação, que dá título ao poema, deriva do verbo “vocare”, que no latim significa “chamar”, significa também inclinação para o sacerdócio, para a vida religiosa, é entendido também como habilidade que influencia e conduz o indivíduo a exercer determinada profissão.

Alfredo Bosi no texto “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões” (2003, p. 27), afirma comentando o percurso da poesia na perspectiva de Jakobson, presente no ensaio “À la recherche de l’essence du langage” (1965), que a palavra poética é símbolo que cumpre uma vocação milenar de dar inteligibilidade de nossa relação com o mundo.

O título do poema é palavra simbólica que se coaduna com a afirmação de Bosi, da palavra poética como um símbolo que nos faz compreender nossa relação com o mundo. O título remete metaforicamente a um chamado da mulher para uma vocação? A vocação de mãe? Pois, é no útero que a vida se desenvolve e a pessoa possuidora do útero é a mulher. A vocação de ser mulher? Pois, o útero desempenha papel fundamental na regulação de ciclos da vida feminina como menstruação, fertilidade e menopausa. É da natureza feminina essa relação com o útero.

A natureza precede a cultura e a performa e enforma. A poesia é obra da cultura: nasce e vive na história dos homens. A cultura que é memória e trabalho, evoca e invoca a natureza, trazendo à tona da consciência os seus movimentos inconscientes. A cultura dá um sentido a natureza, a poesia atribui-lhe múltiplos sentidos, pois se faz nas fronteiras móveis do mundo e do sujeito. A poesia transforma a natureza em paisagem, dá-lhe alma, dá-lhe voz (BOSI, 2003, p. 234).

É a voz poética contida na palavra vocação que oferece “pistas” do que será encontrado no poema. *O E-Dicionários de termos literários* de Carlos Ceia, traz a palavra vocação “do latim eclesiástico invocātiō, ōnis, termo que se refere aos atos de chamar, convocar, suplicar, implorar socorro e pedir proteção e/ou auxílio a seres ou entidades sobrenaturais, divindades”. Nessa perspectiva o título do poema é significativo e sugestivo.

O útero representa todas as mulheres, com ou sem o órgão físico. Através deste ponto simbólico, que é a casa da alma feminina, parimos a nós mesmas, gestamos sonhos e concebemos projetos. Lá existe uma morada onde todas as mulheres puderam, podem e poderão se acolher, é o lugar de onde todos nós viemos (STRACK, 2003, p. 28).

O útero como representação simbólica da mulher está presente em várias culturas, há uma ordem de benção e maldição que envolve o útero da mulher e que se reflete em sua família e até na nação a qual a mulher pertence.

STRACK, (2003, p. 7) afirma que em suas pesquisas sobre a simbologia do útero, encontrou 160 expressões para o órgão, tanto como diabólico, quanto, como sagrado.

Na iconografia do Egito e da Babilônia, cerca de 1.500 anos a.C. o útero aparece como imagem totêmica, abençoada. Nos textos bíblicos escritos entre os anos de 1.500 e 500 a.C. o útero é representado como elemento simbólico dentro do imaginário cosmológico e antropológico da época. Ele é um espaço de domínio da divindade, que pode abençoar ou amaldiçoar o útero para que ele se abra para fecundação ou se feche estéril.

O eu lírico do poema “vocação”, insere o útero na composição do poema, não como espaço sagrado, dominado por divindades, mas como espaço onde se exerce violência e opressão contra a mulher.

As significações do poema

A composição gráfica do poema é estruturada em 6 estrofes de versos livres e irregulares. A primeira e a terceira estrofes são compostas de 6 versos (sexteto ou sextilha); a segunda e a quarta de 7 versos (sétima ou sextilha); a quinta de 5 versos (quinteto ou quintilha); a sexta de 4 versos (quadra ou quadrilha).

O vocabulário é formal, culto, o ritmo é irregular, em que os acentos dependendo da leitura feita podem mudar de lugar. O ritmo é forte e dinâmico, em que os versos estão no presente do indicativo, o que remete a ideia de proximidade dos acontecimentos inesperados do poema. O po-

ema dialoga com a liberdade rítmica modernista em que as composições apresentam vários tipos de versos e estrofes. A palavra *útero* aparece em todas as estrofes em diferentes posições, meio e fim dos versos produzindo também um ritmo pesado, denso, levando o discurso poético para uma cadência agônica, angustiada, pesada, que culmina com o último verso do poema que é finalizado com a palavra *chumbo*, metal pesado que contamina o solo, água, ar e alimentos.

No nível lexical a categoria gramatical predominante, são os verbos de ação (carregam, ensinam, fazer, brotar, preenche, etc.), o que confere dinamismo a sequência de desenvolvimento do poema. Os substantivos são concretos (corpo, útero, sacerdotes, autoridades, telas, etc.), indicando particularização do fazer poético, direcionado a um tema caro ao eu lírico, que é a carga imposta a mulher por ser portadora de um útero.

Os adjetivos (grandes, pequenos) presentes nos versos 1 e 2 da segunda estrofe, caracterizam os sacerdotes (substantivo) como figuras de autoridade, que “ensinam”, “determinam o percurso do útero” numa clara ironia ao poder estabelecido pelas autoridades religiosas e laicas sobre os corpos das mulheres. O adjetivo “branco”, no quinto verso da segunda estrofe, caracteriza o substantivo “corredores”, numa referência aos corredores de hospitais, percurso percorrido pelas mulheres no processo de maternidade. O adjetivo “crescido”, presente no segundo verso da terceira estrofe, caracteriza o substantivo útero, as palavras “útero crescido”, representando gravidez. Na quinta estrofe o adjetivo “inquebrantável”, aparece no verso posterior em que se encontra o substantivo “máquina”, caracterizado por ele. O verso “máquina inquebrantável”, representa a potência mecânica (humana) e duradoura da mulher no enfrentamento da sua condição de mulher portadora de um útero.

No nível sintático o poema não apresenta pontuação, o que lhe confere uma leitura sem pausa, com pouca entonação, visto que os sinais de pontuação representam pausas e entonação na fala, além de serem responsáveis

pela coesão e coerência do texto e pelo estabelecimento claro de sentido. Todo escrito em letras minúsculas, não há no poema nomes de pessoas ou cidades e como não existe pontuação, as regras de pontuação da gramática normativa não se aplicam.

Há um encadeamento entre os versos (enjambement), em que um se liga ao seguinte para completar o sentido, como: verso 1- “um corpo que carrega”; verso 2- “um útero” (primeira estrofe). Esses mesmos versos são repetidos na quarta estrofe. O verso 2 da quinta estrofe “de uma mulher” tem seu sentido completado pelo verso 1, “um útero é um sarcófago”,

No nível semântico encontra-se figuras de linguagem como: comparação, que aparece nos versos 4 e 5 (segunda estrofe), “como as telas”, como os corredores brancos”.

A metáfora está presente no verso 1 (quinta estrofe), “um útero é um sarcófago” em que o vocábulo “sarcófago”, representa, túmulo, tumba, lugar em que somos e estamos enterrados, sepultados antes do nascimento. Há uma outra presença de metáfora no verso: 4 (sexta estrofe), “há dias em que chumbo”, em que o peso do que a mulher carrega no útero é pesado como chumbo. A metonímia está presente no verso: “uma mulher é um útero” (sexta estrofe), em que a pessoa mulher (o todo) é representada pelo órgão útero, (a parte).

As figuras de linguagem citadas acima, representam imagens do discurso poético que por meio da analogia se manifestam no poema, como afirma BOSI (1988, p. 28).” Pela analogia, o discurso recupera no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras.”

A “organização da superfície física” é a matéria significante do poema com todos os seus jogos de figuras e retornos, é o conjunto dos procedimentos. A “outra superfície” é a que se nos dará quando apreendermos o sentido pleno do texto. Mas então, será preservado, no nível da memória e da sensibilidade, também aquele primeiro e volteante co-sentido (BOSI, 1988, p. 28).

No decorrer do poema há uma “organização da superfície física”, que se inicia na primeira estrofe, no segundo verso em que aparece a palavra “útero”, repetida sete vezes no poema, o que se configura como possível intenção do eu lírico, em fazer dessa palavra juntamente com a palavra “mulher”, o centro do discurso poético.

O verso inicial diz: “um corpo que carrega um útero”, o que já carrega de significados a palavra “útero”, como se o corpo que o carrega, não possa escapar de um inexorável destino social e humano imposto pelas “figuras de autoridade”, grandes e pequenas. É como se o mundo determinasse desde o nascimento o percurso, o destino da portadora de um útero. “um corpo que carrega um útero”, precisa ser preenchido por um ser vivente, um espírito, esse ser/espírito, na perspectiva do poema é “enfiado” na mulher violentamente, às vezes sem o seu consentimento. O útero aparece como imagem de um sarcófago, lugar sombrio, escuro, túmulo de carne viva da mulher, “máquina inquebrantável” de dor e resistência, em que há dias em que o ser que carrega no útero se transforma em chumbo, tamanho o peso da agonia e opressão que se abate sobre a mulher.

A imagem metafórica que é atribuída a palavra útero, é matéria profundamente significativa do poema. BOSI (1988, p. 45), afirma: “Quanto mais denso e belo é o poema tanto mais entranhado estará em seu corpo formal o “mundo” que se abriu no evento e se fechou no claro-escuro dos signos”.

O poema de Jarid Arraes é novo, forte e belo, seu corpo formal está possuído pelo “mundo” das dores e opressões que se abatem ainda sobre as mulheres. Os projetos estético e ideológico apresentados no poema dialogam por meio da metáfora do útero. Enquanto o projeto estético se estabelece pela matéria de poesia representada pela condição feminina simbolizada pelo útero, o projeto ideológico se organiza por meio da presença de denúncia social da opressão e violência a que a mulher está submetida como portadora de um útero.

Considerações finais

Octávio Paz no capítulo “Poesia e Poema” em *O Arco e a Lira* (1982), faz uma descrição do poema, como espaço ancestral onde ressoa as vozes humanas de todo o mundo, como ensinamento e grandeza de nossa condição humana.

O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensinamento, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirma que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana. (PAZ, 1988, p. 15)

O poema “vocalização” dialoga com as ideias de Otávio Paz, na medida em que nele ressoa “a música do mundo”, representada pela denúncia poética da opressão feminina, é “voz do povo”, na medida que representa a voz das mulheres.

Dialoga também com a ideia defendida pela poeta Ana Cristina Cesar, de uma poesia seca, dura, ríspida, violenta. Uma poesia marcada pelo eu lírico feminino, uma poesia que não deve calar temas que são expressados nas vozes das mulheres, poetisas atuais. O poema é um mergulho em uma escrita livre, à deriva, aberta ao diálogo sobre temas ainda calados, ausentes, escondidos, temas que abordam a condição feminina em suas contradições, violência, opressão.

O texto poético apresenta o útero como representação do que é ser mulher e as expectativas que essa busca encerra. A mulher representada no poema é uma mulher que ainda não impõe ao seu corpo as regras que lhe convém, ainda luta pela autonomia do corpo que carrega um útero, espaço de dominação das várias instâncias sociais. É uma mulher presa ao peso do útero que carrega, que a predispõe a opressão, violência e a submete a um destino traçado pela sociedade em que ela vive. É uma mulher distante da

idealizada por um imaginário social e patriarcal, representado nas capas de revistas, na TV e no cinema.

O poema carrega imagem e sentimento, a imagem representada pelo útero e o sentimento representado pela denúncia que percorre todo o corpo do poema. Gaston Bachelard (1985, p. 183) aponta como ato fundante da poesia, imagem e sentimento, que se fundem na fantasia artística para produzir o poema. Segundo Bachelard os poemas se comunicam com os labirintos do inconsciente por meio da porta dos sonhos e com a tradição por meio da porta da cultura. Ao entrarmos pela porta da cultura, encontraremos o estilo de época, as convenções do gênero, a ideologia que direciona o ponto de vista do poeta e as dimensões sociais que perpassam o poema. Se adentrarmos pela porta dos sonhos encontraremos as circunstâncias que convertem o *phatos* em imagem, nas motivações inconscientes que convergem para o discurso do poema.

Para BOSI, (2003, p. 44), ao analisar, interpretar um poema é importante que se entre por essas portas propostas por Bachelard, para obter uma análise e interpretação satisfatória do poema.

A porta que se abre para a tradição literária, por mais pistas de intertextos que faculte ao crítico, não deverá fazê-lo esquecer que cada poema novo, forte e belo é um ato diferenciado de elocução, ato de conhecimento e não mero re-conhecimento do que já foi sentido, imaginado ou dito. (BOSI, 2003, p. 45).

O poema “vocação” se comunica com a porta dos sonhos, caminhando pelos labirintos do inconsciente coletivo das mulheres em que as palavras materializam as imagens de um sonho poético em que a simbologia do útero se faz figura maior do poema. Pela porta da cultura, o poema aponta o papel desempenhado pela mulher no processo social que envolve maternidade, sexualidade e o papel tradicionalmente reservado a ela como portadora de um útero.

A mulher representada pelo eu lírico se rebela, grita, protesta, denuncia sua condição de ter um corpo subordinado por meio do útero a determinação da maternidade e da violência e servidão que vem junto com essa suposta “missão”, tarefa feminina.

Referências

ARRAES, Jarid. Site profissional. <https://jaridarraes.com/> acesso em 06 de junho de 2021.

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. Tradução: José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1985.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 7-48.

FREITAS, Angelica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do Poema*. São Paulo: Ática, 1988.

HOLANDA, Heloisa Buarque. (org.) *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JUNG, Carl Gustav. *Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

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

STRACK. Hanna. *A benção do ventre materno: o útero na simbologia da Europa antiga, do Egito antigo, na Bíblia e as consequências para uma espiritualidade da criação, hoje*. <http://www.hanna-strack.de/wp/wp-content/uploads/2011/09/A-B%-C3%A9ncao-do-Ventre-Materno.pdf>. Acessado em 5 de julho de 2021.

“Morte e vida severina” um retrato da condição humana que anseia pela vida

Karolayne M. V. C. de Moraes
Patrik B. Furquim dos Santos

Introdução

A relação teologia e literatura vem ganhando espaço no meio acadêmico. Já faz 28 anos que o pioneiro da área, o teólogo Antonio Manzatto, lançou sua obra *Teologia e Literatura: Uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*, publicado pela editora Loyola. A teologia cristã é uma ciência que estuda a revelação do Deus cristão, o qual se revela aos homens na história humana e através do humano. No Antigo Testamento, Deus se comunica com o povo através da história do povo e no Novo Testamento através da pessoa de Jesus, verdadeiro Deus e verdadeiro homem.

De acordo com Manzatto:

É verdade que as ciências também podem revelar uma antropologia. Mas as ciências não são capazes de tudo ver. Elas também tem seus limites, que são os da racionalidade positiva. Esta pode captar a estrutura base e global do ser humano, mas não pode captar todas as nuances que somente a experiência direta pode perceber. Existem pois, esferas do real que escapam à análise das ciências das ciências. E, aqui, a literatura pode ajudar a complementar a visão que se tem do homem, na medida em que ela apresenta também uma compreensão do que significa ser humano no mundo, a partir de um outro horizonte, diferente do das ciências. Isso não significa oposição entre literatura e ciências, mas, sim complementaridade (MANZATTO, 1993, p. 9).

Portanto, em *Morte e Vida Severina* busca-se compreender não apenas quem é o homem, mas quem é o homem nordestino que João Cabral de Melo Neto quer apresentar, um homem que anseia por viver rodeado por um cenário que a morte toma proporções maiores que a vida.

Apresentação da Obra

A obra *Morte e Vida Severina* é o texto mais famoso de João Cabral de Melo Neto. Escrito entre os anos de 1954-55, é um auto de Natal pertencente ao folclore pernambucano, sendo assim, de acordo com a estrutura dramática medieval escolhida pelo autor, a narrativa relata apenas um ato principal. O título da obra já apresenta uma antítese: morte versus vida. O nome personagem principal Severino faz alusão a vida severa, condição severa, ou seja, a realidade da miséria que o povo sofria.

Subdividida em 18 cenas, a peça assume também as características de poema narrativo de tradição popular nordestina. Outra divisão pode ser feita quanto à temática: da parte 1 a 9, compreende-se o périplo (viagem em que se retorna ao ponto de origem) de Severino até o Recife, acompanhando sempre o rio Capibaribe, ou o “fio da vida” que ele se dispõe a seguir, mesmo quando o rio lhe falta e dele só encontra a leve marca no chão

crestado pelo sol. O rio Capibaribe é um curso d'água que banha o estado brasileiro de Pernambuco. Seu curso é dividido em alto e médio cursos, situados no Polígono das Secas, onde o rio apresenta regime temporário, e o baixo curso, onde se torna perene, a partir do município de Limoeiro, no agreste do estado. Antes de desaguar no Oceano Atlântico passa pelo centro da cidade do Recife. Da parte 10 a 18, o retirante está no Recife ou em seus arredores e sabe que para ele não há nenhuma saída, a não ser aquela que presenciou no percurso: a morte (LIMA, 2018).

O peregrinar humano da morte para a vida e da vida para a morte

O paradoxo morte e vida corresponde a coluna dorsal sobre a qual se sustenta toda a obra “Morte e vida severina”. Essa temática se faz presente do começo ao fim do romance. Desde o seu título, a morte se vê entrelaçada à vida, quase como se essa última sucumbisse diante da primeira, devido a sua força e magnitude.

Severino, o personagem principal da história, ao viver no limiar desse paradoxo, durante uma longa caminhada, torna-se modelo paradigmático da própria condição humana, inclusive da atual pós-moderna, de maneira crítica e indagadora. Isso faz da obra um espelho do que é a vida humana, não só nos recônditos do Nordeste brasileiro, mas ao longo de nossa história, marcada pelo entrelaçar de avanços e retrocessos.

Desde os primeiros versos, João Cabral de Melo Neto apresenta Severino como um homem comum, ao mesmo tempo peculiar.

[...] é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:

[...], para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra
(NETO, 1994, 1994, p. 50).

O personagem tem família, história e nome similar a de tantos outros em seu bairro. Mas, inconformado com a difícil realidade que o circunda, de seca, de fome e de outras tantas privações, que o tornam fadado a morte precoce, decide partir rumo a um lugar que lhe ofereça uma vida diferente daquela “severina”.

A apresentação de Severino nestes parâmetros manifesta parte da sua origem e da pertença a uma comunidade, seja ela mais ampla ou meramente familiar. Todo ser humano é marcado por essa característica da história e da proveniência de uma determinada comunidade humana, geograficamente localizada. Isso imprime no indivíduo características singulares e o permitem ser aquilo que é, brasileiro, japonês, africano, latino-americano, do interior ou da cidade, de família simples ou nobre, da periferia ou da fachada.

Apesar disso, Severino é um exemplo peculiar. Ele testemunha a figura humana inconformada com as circunstâncias difíceis que a vida lhe impõe, esperançoso de que pode ser diferente. Não se deixar conformar, no sentido estrito da palavra (do grego *susjematísesze*), consiste em não adequar-se à *forma* imposta pela realidade, mas acreditar que é possível viver algo diferente.

A esperança, que no mito de Pandora é vista sob uma conotação negativa, pois faria o homem “sonhar de olhos abertos”, aqui ela é justamente a força motriz de Severino (GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA, 2004, p. 40), a força que o faz caminhar. Nas palavras de Nietzsche, Severino corresponderia, assim, ao *espírito*

fortel/ livre, ou ainda, a figura enigmática da *vontade de potência*, que é o homem desejoso de poder, de ser e viver algo novo, assumindo os desafios de sua existência (NIEMEYER, 2014, p. 183; 574-575).

Ao emigrar na presença do leitor, Severino, continua a ser uma figura desconcertante. Uma análise mais apurada desse fato, leva a compreender o êxodo de Severino não só de modo geográfico, mas também de forma existencial. Ao deixar o seu lar, isto é, o local de construção de sua identidade, Severino deixa parte do seu “eu” para viver novas experiências ao longo do caminho. Trata-se de sair de si mesmo em direção a um “outro” que, como se verá, corresponde a um outro pessoa, realidade, morte e a própria vida.

Faz-se interessante perceber que o caminho a ser percorrido por Severino segue as contas de um rosário em que cada uma dessas contas representa uma cidade. Contudo, ao invés de conduzir para a transcendência, o rosário encaminha o personagem cada vez mais para a imanência, a materialidade da exploração e da morte (GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA, 2004, p. 40).

No decurso da história humana o aspecto religioso sempre esteve presente, sobretudo nos momentos de morte, ou seja, de finitude, impotência que o fazem apelar para um ser transcendente. Atestam esse fato os diversos ritos fúnebres cujos indícios foram encontrados em cavernas a milhares de anos. Não obstante, um dos grandes “pecados” cometidos por muitas doutrinas religiosas, sobretudo modernas, consiste na alienação que advém da pregação de uma *fuga mundi* como único caminho para experienciar o transcendente. Exemplo disso, para Nietzsche, foi a doutrina cristã medieval e moderna, cuja ética ao seu ver, correspondia a um *platonismo para o povo* (NIETZSCHE, 2005, p. 8). Talvez hoje o problema já não seja tanto o cristianismo, mas a crescente onda de fundamentalismos e diversidade de doutrinas totalizantes que utilizam o sagrado para sustentar seus crimes.

Aqui, na história do personagem cabraliano, além desse elemento religioso paradigmático, se contradizem, ainda, o que vê com aquilo que é a realidade. “Severino nutre-se de esperança diante das novas paisagens

que vê ao longo do seu caminho. Em contrapartida, personagens e ações aparecem alertando-o para o fato de que aquilo que ele está enxergando é carregado de pura negatividade e morte” (GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA, 2004, p. 40).

Um cortejo é o primeiro fato com o qual o personagem se encontra, logo que deixou sua casa. Severino, apesar de partir em busca de vida, se dispõe a carregar o defunto “embrulhado em redes” (NETO, 1994, p. 51). Alguém que vive pela esperança, como o personagem, carrega também a morte nas costas. Ela é destino certo para o qual todos caminhamos. Seu fato pesa sobre nossos ombros a cada dia, mas não nos deve impedir de caminhar.

Mais adiante em seu percurso, ainda no agreste, Severino se sente cansado e pensa em ficar ali. Já caminhou bastante e talvez possa se ajeitar nesse lugar mesmo. Quando aquilo pelo qual o homem almeja não encontra nenhuma mínima correspondência terrena, o cansaço e o desânimo não demoram a falar alto dentro de si. Então Severino desabafa:

Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais severina
para o homem que retira)
(NETO, 1994, p. 55).

Faz-se notório observar que esses momentos de verdadeira crise de sentido e de perseverança são tão recorrentes quanto importantes na vida

humana, e acontecem quiçá quando a finalidade almejada exige tempo e espera. Inúmeras obras clássicas da humanidade que tratam do *ethos* humano acabam por refletir sobre essa realidade. Elas retratam, de modo concreto e paradigmático, a experiência do viver como um peregrinar, por vezes custoso e difícil. Um exemplo do que se diz encontramos nas Sagradas Escrituras judaico-cristãs, que relatam os desafios, dramas e dilemas enfrentados pelo povo de Israel em sua peregrinação pelo deserto, rumo à Terra Prometida. Essa história tornou-se paradigmática para se compreender o desafio humano de viver essa vida.

Nestes momentos de crise é comum que as reclamações se sobreponham a esperança e somente o recordar-se da promessa ou ainda uma nova experiência poderá fazer o homem recobrar o ânimo e voltar a caminhar. Severino sabia que para ficar ali era necessário conseguir um emprego, contudo “não havia lugar para ele naquelas estalagens”. Ao dirigir-se até a casa de uma dona, na janela, o diálogo revela que tudo o que sabe fazer de nada vale naquela vizinhança. Ali, apenas quem é versado na palavra ou dela se apropria num contexto de morte, tem valor e dinheiro.

[diz a senhora]
Trabalho aqui nunca falta
a quem sabe trabalhar;
o que fazia o compadre
na sua terra de lá?
— Pois fui sempre lavrador,
lavrador de terra má;
não há espécie de terra
que eu não possa cultivar.
— Isso aqui de nada adianta,
pouco existe o que lavar;
mas diga-me, retirante,
que mais fazia por lá?
[...]
sabe benditos rezar?
sabe cantar excelências,

defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
(NETO, 1994, p. 57-58)

O saber de Severino, como de tantos outros representados por ele hoje, está reduzido à vida no campo, ao plantio e a lida com os animais. Entretanto, com o advento da modernidade e a pós-modernidade, a mão de obra dessas pessoas foi simplesmente substituída pelas máquinas, pela capacidade de convencimento através dos discursos e ainda pelos algoritmos. Já não há lugar para trabalho digno e dignificante. Temos atualmente uma sociedade que já não decide mais quem morre e sim quem deve viver (FOUCAULT, 1999). É a vida pautada sob um regime de verdadeira seleção artificial.

Se tratando de Brasil, essa realidade é a inda mais ofensiva: a morte tornou-se um verdadeiro produto comercial, por meio do qual se pode lucrar. “A morte é farta, vivo de morte ajudar”, diz a mulher (NETO, 1994, p. 57), e hoje não é diferente. Se o discurso não está comprometido com a verdade ele jamais pode gerar vida, mas será grande aliado da indiferença que mata deixando vivo apenas alguns.

Seguindo sua viagem, Severino adentra a zona da mata onde se encontram os latifúndios, as usinas e a cana-de-açúcar. Para o personagem essa realidade é deslumbrante,

Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
Cacimbas por todo lado;
cavando o chão, água mina.
Vejo agora que é verdade
o que pensei ser mentira
(NETO, 1994, p. 59).

Não obstante, ali nem tudo era vida. A ausência de trabalhadores e a presença única de um “bueiro de usinas”, observada por Severino, revelava a presença da morte no esplendor de sua vida. Outra vez, “o horizonte de expectativa de Severino é frustrado, assim como o do leitor, pois lhe é revelada a verdadeira vida do lugar. Não há férias, ninguém trabalha, pois há um morto, chamado Severino, para enterrar” (GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA, 2004, p. 44). Isso tudo faz Severino refletir sobre aquilo que busca, pois não é muito, ele apenas almeja “defender a sua vida, de tal *velhice* que chega antes de se inteirar trinta” (NETO, 1994, p. 62, grifo nosso).

Depois de passar pela realidade de latifúndio, Severino vai parar na periferia de Recife, onde, ao sentar-se próximo de um muro, ouve a conversa de dois coveiros em um cemitério. O personagem não apenas escuta, mas ouve e se deixa interpelar pelas palavras daqueles homens, as quais parecia dizer algo sobre ele. É a sua penúltima parada até o desfecho final do romance e, por isso mesmo, é a parada que parece roubar o pouco de esperança que ainda alimentava o personagem.

E esse povo lá de riba
de Pernambuco, da Paraíba,
que vem buscar no Recife
poder morrer de velhice,
encontra só, aqui chegando,
cemitérios esperando.
— Não é viagem o que fazem,
vindo por essas caatingas, vargens;
aí está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro
(NETO, 1994, p. 66).

Tendo dito essas palavras “os coveiros, como arautos da morte, expõem ao Severino o mundo do trabalho, da estratificação social. (GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA, 2004,

p. 45). A desigualdade aí retratada é parte de uma “indústria da morte” muito maior. Ela escancara essa realidade que, para Severino, é nova e devastadora. Ele sabia que não seria fácil lutar pela vida, o que ele não sabia, era que

[...] chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias;
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida
(NETO, 1994, p. 66).

Ao ler essas palavras o leitor chega a compadecer-se de Severino e de sua história. Isso porque, além de parecer o fim, retrata com muita veracidade a vida de muitos que hoje, já no final de uma longa caminhada, assumem como verdadeiro o discurso negativista da vida. Creem que realmente, lá no fim, não existe “nada”, muito menos algum sentido e futuro que abarque a existência. Sua luta parece inútil e assim se entregam ao desespero ou a indiferença

Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida
(NETO, 1994, 1994, p. 69).

Esse momento do personagem alude ainda um grupo de boas pessoas que lutam pelas chamadas “causas perdidas”, para citar a música “Dom

Quixote” de Engenheiros do Hawaii. Pessoas que em nossas cidades terminam mortas injustamente, como se tivessem fracassado. O silêncio toma conta e o esquecimento transforma essas lutas em algo do passado. Apesar disso tudo, é preciso crer a morte nunca terá a última palavra, pois talvez nós é que desconhecamos o que é a vida, como comprova a última experiência de Severino.

A conversa de Severino com José é interrompida pelo discurso de uma mulher que, muito diferente de tudo o que o personagem principal já ouviu, anuncia-lhes a chegada de uma nova vida. Ou melhor, a chegada do filho de José que “saltou para dentro da vida” (NETO, 1994, p. 69). Aqui a referência ao nascimento de Jesus é quase que explícita. Essa não se dá somente pelas questões de pobreza e aquilo que segue, a visita de pessoas trazendo presentes, mas sobretudo pela contradição que o nascimento dessa criança desperta no cenário de morte, estratificação e dor de outrora e de hoje.

O mistério, a resiliência e as formas de vida parecem realmente incapazes de serem descritas por essa única palavra. Como a imagem de uma flor que desabrocha entre as veredas do asfalto a vida humana parece mesmo capaz de suportar muito, mas ao mesmo tempo clama pelo respeito e pelo cuidado que não se tem por ela. É um direito que deve ser preservado e garantido a todos, por meio da oposição às diferenças estruturais e da indústria que a mantém. Afinal, a vida vale a pena ser vivida, ainda que sua “explosão seja franzina, mesmo quando é a explosão de uma vida severina” (p. 74) da qual muitos de nós já ouviu dizer um pouco em cada esquina.

Aprendendo com Severino

O que podemos aprender com Severino, ou melhor, dessa desconcertante narrativa de sua história, parece uma questão difícil de ser respondida. São muitos os aspectos inerentes a condição humana que esse romance

retrata. Apesar disso, com base na exposição anterior, podemos destacar três aspectos importantes para o decurso da vida hoje, a saber: esperança, resiliência e perseverança. Três palavras simples, mas difíceis de colocar em prática.

A esperança. Já dizia Junger Moltaman, um dos grandes teólogos contemporâneos versados sobre essa temática, em sua obra “Teologia da Esperança” (1986), que ter esperança consiste em se posicionar diante da realidade de “maneira certa”, isto é, sem o desespero de quem deseja mudar tudo rápido e igualmente sem a indiferença de quem já não acredita mais que mudar é possível. Trata-se, portanto, de viver uma esperança *performativa*, que nos faz *assumir* a história e *transformá-la* (COMBLIN, 1982, p. 68), ciente, porém, de que as transformações são como as sementes de mostarda de que fala as parábolas de Jesus. São estrelas a brilhar em um imenso céu escuro, em que somente um olhar atento é capaz de observar.

Severino foi assim, quando decidiu sair de seu bairro e da sua casa, em busca de uma realidade melhor. Não esperou que as coisas mudassem por si mesmas, mas foi ao encontro da mudança, deixando-se mudar ao mesmo tempo que caminhava para a mudança, para que no final pudesse compreender a força da vida, que renasce mesmo que despercebida, em lugares simples e de vida severina.

A resiliência. Segundo uma definição mais formal a resiliência consiste na habilidade que uma pessoa desenvolve para resistir, lidar e reagir de modo positivo em situações adversas. Não se trata apenas de “resistir” como um objeto espesso as batidas que lhe dão, mas sim de saber enfrentar as situações que todos os dias nos surpreende ao longo da vida, deixando que nos toquem, sem, porém, sucumbir. É a dialética da morte e vida severina que experimentou nosso personagem e que também nós experimentamos. Todos os encontros de Severino, antes do fim da narrativa, foram com a morte, embora buscasse a vida. Se não fosse resiliente, apesar das contradições, talvez nunca veria o que almejava, não apenas do menino que nasceu, mas também o renascer da sua própria vida após longa caminhada.

A perseverança. Muitas vezes confundida com a anterior, a perseve-

rança, porém parece ser a atitude que completa esse quadro. É perseverar no caminho pelo qual se optou porque nele se vislumbrou algo que suscitou esperança. É seguir o mais firme e resoluto nas ações, imitando nisto os viajantes que, estando perdidos numa floresta não devem devagar voltando-se ora para um lado, ora para outro, mas sempre andar o mais reto possível numa mesma direção, pois dessa maneira, se não chegam justamente aonde desejam, pelo menos acabarão chegando a alguma parte, onde estão melhor do que no início (Cf. DESCARTES, 2011, p. 21).

Considerações finais

Uma tragédia mundial como a pandemia do Covid-19 (coronavírus) mostrou realmente os efeitos da desigualdade social, a pobreza em todos os seus âmbitos, a miséria humana escancarada a céu aberto de maneira global, sem filtros. Em meio ao combate ao vírus e na tentativa de conter a situação observou-se uma onda de solidariedade em prol da miséria humana. A empatia pelos mais pobres se acentuou de maneira global e observou-se que existem pessoas que passam fome, que vivem de maneira subumana, são desprovidas de necessidades básicas como água, energia elétrica, emprego, e tantos outros direitos básicos. O Covid-19 mostrou à humanidade que o caminho do capitalismo neoliberal é um caminho fadado à desumanidade. (SANTOS, 2021, p. 50). Os números que retratam vidas perdidas já ultrapassam o daqueles que se recupera e, para nós que permanecemos vivos, a vida tornou-se ainda mais severina. Esperança e resiliência e perseverança parecem, então, ser o caminho, não de salvação, mas que permite ver uma luz no fim do túnel e caminhar para a vida.

Referências

COMBLIN, José. *O tempo da ação*. São Paulo, Vozes, 1892.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA. As fraturas da modernização em Morte e Vida Severina. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 17, ano 13, 2004.

LIMA, Ricardo José. *Morte e vida severina*. Slideshare, 2018. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/literaturaeshow/morte-e-vida-severina-98353196>>. Acesso em: 17 de nov. de 2021.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura: Uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo, Revista Sé, 1993.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, Patrik B. F. dos. *Teologia e Literatura 8*. São Paulo: Fonte Editorial, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Sobre a escrita de si na poesia marginal de Ana Cristina César

Ana Rosária Soares da Silva

Considerações iniciais

Ana Cristina Cesar foi poeta, escritora, tradutora e crítica literária expoente do movimento criado por artistas independentes em torno do que ficou conhecido como *Poesia Marginal – a Geração Mimeógrafo*, cuja produção se dava por meios alternativos de divulgação em virtude da censura no regime militar. A obra de Ana Cristina é permeada de textos autobiográficos e ficcionais, cartas e diários. Sua escrita tem por base nas características do diário íntimo balizados pelo pensamento e a da carta colada à fala do seu *eu*, onde se confundem e se misturam.

Da geração de 70, com características próprias, Ana Cristina Cesar foi conhecida por sua crítica literária. Na poesia marginal destacou-se por produzir uma literatura marcadamente na escrita de sua própria personalidade em que rasgava seus segredos, mas segundo ela, nem sempre dizia suas verdades. Assim como os demais poetas *marginais* Ana C. não aceitava rótulos. Esses rótulos para Mattoso (1981) é chama-lo antissocial. Posto que

para os poetas desse período, a exemplo de Ana C. não se permitiam caracterizar, embora o próprio rótulo lhe desse destaque no âmbito literário.

A linguagem livre, aberta, marcada pelo inconformismo com a cultura oficial, alterou o comportamento do poeta frente à sociedade pelo uso de uma linguagem do dia-a-dia diferente da linguagem oficial das academias. Assim, a linguagem está em cada sujeito e em sua história, nas práticas sociais cotidianas, nas ações subjetivas, na constituição do sujeito no viver do poeta. Com efeito, a linguagem de Ana C. abraça suas ações subjetivas de forma que ela se mostra e se entrega passando a ser totalmente responsável pela existência de si, e de sua criação. Assim, a linguagem dos textos de Ana C. possibilidades diferentes contornos, visto que, a poeta apresenta uma produção mesclada na autobiografia dos diários confessionais, cartas e poemas sobre sua existência, seus segredos e confissões, suas verdades e invenções.

Ademais, Ana C. certa vez afirmou que ao produzir sua literatura não fazia rasgos de verdades. Disse: *eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca de minha subjetividade. É uma impossibilidade até.* Para a poeta, a poesia não é uma representação da verdade, mas dá ao escritor a possibilidade de criar e apresentar outras realidades.

Ana C. se apresenta também de mão-em-mão independentemente do mercado editorial, exercendo sua marginalidade. Suas publicações se dividem entre *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvras de pelica* (1980); *Aos teus pés* (1982), último livro editado em vida e primeiro publicado por uma editora, que para a própria Ana C., seria um livro menos triste e nele diria tudo o que o que podia dizer naquele momento. Sim, naquele momento, porque segundo ela, na literatura sempre há uma coisa que não é dita, e a gente tenta dizer no próximo livro (CESAR, 1999, 84). É como se a poeta deixasse o melhor para o final. Neste sentido, Blanchot (2011) assinala que o leitor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele finalizou num livro, o que irá recomeçar ou destruir

num outro. Neste caso, a obra do poeta é infinita e também indizível como é a sua poesia (BLANCHOT, 2011, p. 11).

A poética de Ana C. é feita de metáforas, guardadora de uma multiplicidade e plurissignificação da linguagem que nos desafia a conhecê-la e adquiri-la em seu sentido poético e literário. Este desafio imposto pela própria autora, não nos serve para decifrá-la, mas para compreendê-la ou ser devorado por sua escrita. E sobre isso, Octavio Paz (2012) diz na obra *O Arco e a Lira*, que a atitude do poeta é muito semelhante à do mago. (...) O poema devora o poeta. (...) A linguagem do poema está nele e só a ele se revela (PAZ, 2012, p. 25). Isto, posto, Agamben (1999, p. 23) diz que *a linguagem é pensamento erguido*, e este pensamento pode atingir não a um ser, nem a um lugar ou a uma coisa, mas a própria potência absoluta, a pura potência da representação, o que Agamben chama a tabuinha de escrever. Ana Cristina habita essa tabuinha de escrever.

No constante desejo pela escrita Ana C. relata: *o ato de escrever ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida. Mando um bilhete pra ele: vê se desocupa a outra metade* (CESAR, 2013, p. 350). Neste sentido, a escrita de si na poesia marginal de Ana Cristina César retrata e relata sua realidade social natural de poeta, mulher e sujeito social que transcende às convenções sociais ditatoriais repressivas vivenciadas por ela e sua geração.

Ana Cristina Cesar se jogou do apartamento de seus pais 29 de outubro de 1983, deixando um imenso vazio poético em seus leitores. Foi marginal e contemporânea, ocupando lugar de representação feminina na literatura brasileira num contexto inominável para o poeta, um contexto sem estilo e sem momento literário, o momento apenas do poeta e sua poesia. Como escritora contemporânea Ana C. mantém olhar fixo em seu próprio tempo, enxergando na escuridão as luzes para sua existência. Ao que Compagnon (1999, p. 118) esclarece: *a linguagem poética é significativa porque a literatura não é referencial e vice-versa*. Assim, a literatura pode referir-se ao que está dentro do texto como ao que está fora dele e não perder seu significado, porque a poesia basta para a autossuficiência do texto.

na escrita de si dos anos pós ditadura, se produz, então, uma inversão, pois a memória não é mais dispositivo em serviço da conservação dos valores de classe, mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores (KLINGER, 2006, p. 23).

Dessarte, a escrita de si pode ser considerada nesse sentido, o uso poético da língua que, segundo Barthes citado em Compagnon (1999, p. 119) *na linguagem cotidiana as palavras parecem ser ligadas a uma realidade que o poeta pretende representar, mas na literatura a significação dessa linguagem é o próprio texto*. Neste caso, o texto poético, que para Barthes é autossuficiente.

Nesta mesma ótica, Klinger, (2012, p. 24), dialoga: *escrever é se mostrar, se expor*. Desse modo, o que fez Ana C. se não se expor e se mostrar ao mundo? O que escreveu a poeta se não de si e também dos outros? . Sua escrita lhe pôs entre os escritores marginais, e, ainda mais, a escrita de si lhe atribuiu o tom intimista, o movimento do seu eu poético, sua representação no tecido social literário da época para exercer o seu lugar de fala na literatura brasileira contemporânea.

O lugar de Ana Cristina Cesar na literatura brasileira

A poesia de Ana C. aproxima-se do cotidiano da vida. Sua escrita em cartas e diários leva o leitor a dialogar com a própria autora e se identificar com ela. A poeta se distancia de outros textos da poesia marginal ao se apresentar numa escrita muito particular. Uma escrita que sente a necessidade de dizer suas emoções e contar suas alucinações. A poesia basta para que o leitor se relacione com essa poética tão de todos de Ana Cristina César. Nas cartas Ana C. dialoga com seu próprio eu e também com seu semelhante, busca refúgio para falar de suas dimensões interiores, planos e frustrações. De acordo com Foucault (1992, p. 150) a carta é o caminho

que o remetente encontra para ver-se pelo que de si mesmo diz. Segundo este mesmo autor, de certo modo, a carta propicia um contato direto com o leitor, um face-a-face. Pra Ana Cristina Cesar a carta é também objeto poético.

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. (...) o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu verdadeiro, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades (CESAR, 1999, p. 202).

Assim, Ana C. escrevia de si, dos seus medos, suas dores e suas penas, suas verdades, fingimentos, tristezas e alegrias. Sua solidão e suas fantasias dentro da própria realidade que teimava viver. Podemos dizer que para ela, a literatura era sua própria representação, o seu lugar de fala, a escrita dela, por ela mesma. Cesar (1999, p. 186) complementa: A literatura parece ser um lugar de dizer com ousadia que eu não teria na vida real. A poeta se sente a vontade ao escrever cartas e diários. A própria poeta dizia que *cartas e biografias são mais arrepiantes que a literatura*.

Ana C. transita pela obsessão da escrita, buscando pela imaginação e transposição do seu próprio eu pra um universo imaginário onde seu desejo de escrever e de falar se transforme em desabafo. De acordo com Blanchot (2011) a literatura dá o poder de caminhar para a multiplicidade do imaginário. Ana Cristina Cesar dizia que embora não tivesse vontade de escrever, tinha uma imensa vontade de falar. Em poder das palavras Ana C. quase que arranca para fora de si e nos mostra o que está trancado a sete chaves.

Assim percebemos na carta escrita para Navarro a quem a poeta frequentemente se destinava contando seus medos e até suas intensões. Pensamos que dessa forma, Ana C. pretendesse dizer de sua aproximação com a morte, de seu medo de viver e mesmo de não se enquadrar entre os comuns à sua volta.

Navarro, te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. (CESAR, 2013).

Ana C. vivia num universo conturbado parecia estar numa constante briga interior tinha medo dos seus próprios medos e das ideias que segundo ela, a academia fazia de sua escrita. A poeta não queria ser lembrada por uma escrita medíocre, de mente doentia. Seria o fim de seu legado literário se sua escrita fosse considerada tão apelativa. Essa era até uma preocupação pertinente de Ana C., uma vez que em seu tempo, apesar das configurações modernistas no cenário artístico e literário estarem em transformação, ainda havia uma literatura de cima, de olhos fechados para a escrita das estradas que os artistas contemporâneos andavam com seus pés descalços.

Podemos nos atrever a dizer que Ana C. representa o suprasumo da escrita de si no contexto da poesia marginal ao construir tão preciosamente a si própria reconhecendo seu potencial e suas fragilidades, sua fantasia e realidade e ao mesmo tempo agindo sobre o que se parecia real. Por isso, Ana C. sentia a necessidade de ser ouvida. Par Sartre (1989, p. 20) *Falar é agir*. É no amor, no ódio, na cólera, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança, no desespero que o homem e o mundo se revelam em sua verdade (SARTRE, 1993, p. 21).

A poeta proclama seu desejo de realização pessoal e de liberdade. Liberdade esta, que pode deixá-la livre, mas também pode aprisioná-la. Dessa forma, se fez entendida, mas também contraditória. No entanto, a poeta se revela em diários, cartas, poemas em verdades e fingimentos as alucinações e conflitos que alimentam suas certezas e suas contradições. Nessa contradição, a própria poeta comenta:

A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que a afirme explicitamente. (CESAR, 2013, p. 231).

Levando a escrita de Ana para a compreensão do poeta como também um fingidor, tema utilizado pela própria escritora, ao dizer que em seus diários não continham somente verdades, mas também fingimentos, ela relata:

Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu. Você está precisando loucamente confidenciar tantas coisas (...) Tem uma coisa que está engasgada, que precisa ser dita para alguém, e aí, muitas vezes, a gente, de puro engasgo, de necessidade mesmo, apela para o diáriozinho (CÉSAR, 1999, p. 259).

O diário nesse sentido, representa o profundo sentimento de solidão da poeta. O seu vazio interior. Escrever então, para ela, é não mais sentir-se sozinha é fazer-se eco de um diálogo escrito numa folha de papel e habitar uma conversa imaginária, falar de si aquilo que necessita ser dito, é confidenciar um segredo que jamais se ousaria contar. Para Blanchot (2011) só na literatura, portanto, se pode expressar essa gloriosa solidão. Este mesmo autor comenta:

o diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial (...) de onde o escritor tira as recordações de si mesmo e daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro (BLANCHOT, 2011, p. 20).

O diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece para se ver na perigosa metamorfose que se expõe (BLANCHOT, 2011, p. 20). Neste caso, Ana C. optou por se esclarecer, se refez muitas vezes na exposição das palavras e contou nelas o que seu silêncio protegia. A poeta nomeava seus diários de *Cadernos Terapêuticos* neles, a poeta registrava sentimentos profundos, medos e angústias os quais jamais poderia confessar. Para Ana C. *Angústia é fala entupida*. Com efeito, sua escrita confessional, lhe fazia enxergar seu reflexo dentro e fora de sua poesia. Para ela, o esvaziamento da solidão e da angústia só se faria através da fala. Ana C. necessitava falar de tudo, ou escrever como quem falasse tudo.

Sua poesia é esse misto de contradição e sinceridade, fantasia e realidade, fuga e reencontro, verdade e fingimentos, confissão e esconderijo nas coisas e das coisas faladas e escritas por ela e dela mesma, e que somente a ela se revelam.

As produções de Ana C. diversificam-se entre o poema e prosa. Representa em sua condição social e sua época uma mulher que persegue entre tantas convicções a *literatura de mulher*, e nesta escrita, a poeta disse:

(...) o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina (...) no fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens (...) precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer (CESAR, 1999, p. 227).

Para Ana C. o leitor sempre se dará ao trabalho de descobrir o gênero de quem escreve, e a ideia de procurar uma escrita feminina, na verdade é puro preconceito masculino. O importante mesmo é deliciar-se no prazer da leitura, independentemente de ser escrita por homem ou mulher. Cesar, (1999, p. 227) relata: *não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta*.

Neste sentido, Louro (2014, p. 21) acrescenta: *a segregação social e política que as mulheres foram historicamente conduzidas criaram amplas consequências à sua invisibilidade enquanto sujeitos*. Louro (2014) ainda dialoga que esses múltiplos discursos que colocam a mulher no âmbito doméstico e familiar já vem sendo gradativamente rompido por algumas mulheres. É neste espaço que podemos visualizar a figura feminina de Ana C. rompendo espaços antes habitados predominantemente pelo masculino, até na literatura.

A poeta surge como uma mulher à frente de seu tempo usando sua arma mais voraz e absoluta na condução e construção de sua história literária, de sua escrita feminina, de sua escrita de mulher, de sua poesia de libertação, de sua escrita marginal, da poética de si. Santos (2015, p. 109) nos explica que a visão do poeta é capaz de dar amplidão às coisas, o poeta ver o que nós simples mortais não conseguimos enxergar. A mesma autora

acrescenta que o poeta moderno é guiado pela excitação dos nervos que não cessam de reagir ao mundo na vontade de interagir com as subjetividades para suportá-lo. Nesse ponto, Ana C. absorve a poesia com toda sua obsessão por escrever e dar espaços aos pensamentos que a amaldiçoam à eternidade das palavras que escritas na luz ou na escuridão só poderão ser enxergadas por ela.

No poema *Casablanca* da obra *Poética* de 2013, a poeta dialoga com seu próprio sujeito, busca dele, e nele mesmo, motivo de ressignificação ou maneira de suportar e enfrentar seus temores, e parece que somente através da literatura é possível com a magia das palavras, encontrar um lugar comum onde reside sua dor e sofrimento, sua ausência e melancolia, ansiedades e realizações, e pode mostrar-se real ou subjetivamente tal qual deseja descobrir-se.

*Te acalma minha loucura! Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!
Este som de serra de afiar facas não chegará nem perto do teu canteiro de
taquicardias... Estas molas a gemer no quarto ao lado. Roberto Carlos a
gemer nas curvas da Bahia. O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente
no cinema... As chaminés espumam pros meus olhos As hélices do adeus
despertam pros meus olhos. Os tamancos e os sinos me acordam depressa
na madrugada feita de binóculos de gávea e chuveirinhos de bidê que escuto
rígida nos lençóis de pano (CESAR, 2013).*

A literatura tem essa capacidade de trazer à tona as raízes mais profundas da árvore do pensamento e embelezar a existência humana. A literatura é arte que externa a imagem do autor (poeta) e lhe mostra o caminho do existir. Pois tudo ao nosso redor é demonstração de existência e para o poeta, a escrita é sua mais bela partida e a mais retumbante chegada dentro de si mesmo.

Neste cenário, Ana C. tem a oportunidade de relacionar-se estreitamente com a literatura. Graduada em Letras, teve maior visibilidade em 1976 com a publicação da obra *26 poetas hoje* por Heloísa Buarque de Hollanda que também a orientou no mestrado em Comunicação e Prática de tradução literária pela PUC-Rio.

Ana C. escreveu uma literatura ousada e podemos dizer também “engajada” no processo de libertação e reconhecimento do autor (poeta) num momento de repressão às manifestações da alma inconformada do poeta e repressão também do sentimento e do corpo, e neste ponto, a poeta exercia sua marginalidade falando e escrevendo do seu próprio corpo vivendo sua escrita com ânsia e desespero, diz em linhas gerais, ser fascinada pelas palavras e nelas fala de sua liberdade, também de seu aprisionamento, de sua felicidade, também de sua tristeza e solidão.

De certo, a rebeldia das palavras nos textos e poemas de Ana C. é a forma que a poeta encontra para dizer o indizível. Sua palavra é o seu lugar de fala e sua própria representação. Paz, (2012, p. 283) *os homens se servem das palavras – o dizer poético diz o indizível.*

A escrita de Ana C. se apresenta como uma poética de reinvenção. Reinvenção social, reinvenção da mulher, reinvenção da escritora, reinvenção do poeta. É o que percebemos em seus poemas. No poema *Sete Chaves*, da obra *A teus pés*. Ana Cristina César expõe o desejo de fala e representação, trazendo reflexões sobre a própria poesia e a natureza de sua escrita, como já comentado no estudo, se baseava no ato de falar-se, de dizer-se, a necessidade de contar de si. Para a poeta há sempre algo a dizer, existe sempre uma necessidade absurda de falar. Ana C. queria de alguma forma, ser ouvida, e se assim não pudesse, queria ser lida.

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passionai, que guardei a sete chaves, e meu coração incompassado entre gaufrettes. (...)
Então: É daqui que tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas (CESAR, 1992).

No poema acima descrito, ao mesmo tempo, que deseja contar sua história, Ana C. diz que guarda segredos num diário que só ela abre entre a conversa íntima e a correspondência que talvez, nunca fora enviada ou

mesmo tenha sido extraviada para manter o silêncio inconfessável de um “pecado” no seu desejo de apagar as lembranças ou de guardar para si e somente para si revelar. Ana C. escreve poemas que provocam no leitor uma maneira única de entendimento. Isso acontece quando o leitor procura estabelecer com ela uma relação poética e também provoca questionamentos se essa poesia diz a verdade ou se é apenas fingimento da poeta? E ainda, Já que um de seus temas favoritos era o segredo íntimo, a confissão. Conquanto, a própria Ana C. diz que em seus diários há verdades, mas há também fingimentos. Eis a nossa resposta.

Na literatura, o poeta tem a chamada licença poética, o que abre espaço para a invenção, ou melhor, imaginação, poeticamente falando. Nesse exercício, Ana explorou os sentidos da imaginação de forma alucinante e única do ponto de vista da escrita de si. Ao que Santos (2015) reflete:

o percurso do texto literário confere ao escritor o direito de escolher seu próprio material e também de combiná-lo à sua escrita. Para a mesma autora, os escritores em especial os poetas, relacionam a realidade a partir das coisas que mais lhes sensibiliza (SANTOS, 2015, p. 60).

Neste sentido, o próprio poema vai revelar o sentimento de paz ou desassossego, de felicidade ou inconformismo, de subjetividades e dualidades que o poeta a si próprio reivindica. A poesia de Ana C. transita nessa literatura fragmentada, metafórica e profundamente intimista que também nos chama a atenção pela dualidade de tempo entre o passado, presente, e futuro. Neste caso, Blanchot (2011) nos explica:

o escritor demonstra nos diários o movimento de escrever no tempo o cotidiano que é preservado por sua data. Para ele, o diário assinala que aquele que escreve já deixou de ser capaz de pertencer ao tempo daquele momento que escreveu (BLANCHOT, 2011, p. 20).

Ou seja, aquilo que foi dito, jamais será dito da mesma forma, com a mesma paixão e plenitude, ou dentro do mesmo sofrimento e solidão. De

forma que, nos poemas de pouco antes de sua morte Ana parecia pressentir seus últimos escritos (dias) apresentando assim, um jogo poético que parecia dizer de sua angústia e de sua pretensão, sem planejamento do dizer depois, numa outra obra, numa outra escrita ou numa outra existência. A produção de Ana Cristina dizia aquilo o que sentia naquele momento, assinalando que poderia existir outro ou poderia ser seu último na vida.

Tenho arrumado os livros. Tiro de uma prateleira sem ordem e coloco em outra com ordem. Ficam espaços vazios. Hora em hora. Não tenho te dito nada. Ligo para os outros. O que eu poderia dizer é perigoso: certeza (assim como eu disse: daqui dez anos estarei de volta) de que nos reencontramos, cedo ou tarde. Mas não sei mais quando. Cedo ou tarde reencontro – o ponto de partida (CESAR, 2013).

Ana C. fala da necessidade de arrumar, organizar livros em prateleiras e de espaços vazios se referindo ao velho apartamento da família, para onde volta. No excerto do poema acima, além do desejo de organizar seus livros, ela também precisa organizar sua própria vida e preencher os espaços vazios que se acumulam no seu próprio eu. Notamos a ansiedade das ligações para os outros, feitas de hora em hora como uma busca por colocar-se, por entender-se, e ao mesmo tempo por tranquilizar-se dizendo que cedo ou tarde reencontrará esses espaços e o ponto de partida para que possa supostamente recomeçar.

O poema revela a angústia de Ana no desejo de arrumar seus pensamentos que parecem confusos, e no imenso vazio que sente dizendo em palavras, mas sentindo-se incapaz de confessar. Para ela, em vida ou depois da morte metaforicamente quem sabe, ela pudesse encontrar o começo ou fim de tudo. De acordo com Barthes (1996, p. 10) *A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra*, Barthes explica que desta ciência, só há um tratado, que é a própria escrita, o que na poética de Ana C. é perceptível na subjetivação do discurso como forma de oferecer-se ao olhar do leitor buscando revelar-se e abrir-se para si mesma ao ponto que não se deixa desvendar. Ao que revela Ana C.: *É alucinante!*

Sendo assim, a poesia de Ana C. tão sua, e neste sentido, citamos aqui, Elis Regina, que disse numa certa ocasião *cantar é um ato que se comete absolutamente só*, não precisa explicar-se, basta escrevê-la. Para Ana Cristina César (2016):

A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente (CESAR, 2016, p. 296).

Nessa mesma senda, Sartre (1993) diz que um dos principais motivos da criação artística é a necessidade de o escritor sentir-se peça essencial em relação ao mundo. Nesta escrita de subjetividade Ana C. garante não conseguir levar ao leitor uma verdade absoluta e que para ela, de fato, seria impossível. Mas para o poeta a palavra é ação, a poesia pode dizer o indizível. Neste ponto, Sartre (1993, p. 21) citando Brice-Parain diz que *as palavras são pistolas carregadas*, quando o poeta fala, ele atira. E se valendo desse atributo de poeta armada de palavras Ana C. conclui dizendo: *já que é uma impossibilidade* (escrever uma verdade absoluta) *eu opto pelo literário*. (CESAR, 2016, p. 312).

No poema seguinte Ana C. em sua escrita de mulher, que segundo ela, também andava à revelia, com obsessões, sua pouca crença na vida, seu coração frio e sua palavra não dita, expõe sua presença e afastamento da vida normal e comum. Diz catar obsessões no tempo, demitindo o verso do seu poema, pois ele não sintetiza o que seu coração sente, nem o que o que sua palavra quer dizer. Ana C. faz analogia a Fernando Pessoa no poema *Psicografia*, para explicar que nessa leitura ao tempo que tudo o que é dito pode ser verdadeiro, mas pode também ser inventado, já que o poeta é um fingidor, arquiteto de verdades e ilusões.

Também eu saio à revelia e procuro uma síntese nas demoras cato obsessões com fria têmpera e digo do coração: não soube e digo da palavra: não digo (não posso ainda acreditar na vida) e demito o verso como quem acena e vivo como quem despede a raiva de ter visto (CESAR, 2013).

A poeta dá o mesmo título que Fernando Pessoa, *Psicografia* relacionando o poema ao fingidor habitado pelo poeta modernista, explicando ao leitor que em seus escritos há coisas inventadas, já que ela mesma relatou não escrever rasgos de verdades e que dessa verdade se sentia impossibilitada em sua completude. Ana escreveu: *a gente sempre acha que é Fernando Pessoa* (CESAR, 2013, p. 243).

Referindo-se à sua própria escrita em forma de diários, a poeta disse: (...) ***Aqui é fingido, é inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção.*** (CESAR, 2013, p. 244). Nesse direcionamento, a poeta reafirma seu caráter fantasioso identificados em suas andanças à revelia nas obsessões das palavras frias do coração e nas verdades que nem ela crê. Havia, na poeta, uma mulher em conflito, inquieta, insatisfeita e angustiada que parecia desenhar uma história sem fim na tribulação de sua escrita.

No texto seguinte, intitulado *Meia Noite, 16 de Junho*, Ana evidencia essa angústia, a crise com sua produção, e rodeada por questionamentos e indagações sobre si mesma e seu valor na sociedade diz estar cansada e decepcionada com a literatura. A poeta fala que não volta mais às letras que não alimenta mais o desejo de escrever reforçando logo à frente sua insatisfação com a atual política brasileira dizendo que não milita mais deixando claro que sua escrita não será mais instrumento de luta.

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. (...) Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mía Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor (CESAR, 2013).

Alguns momentos de sua escrita, Ana Cristina passa da solidão ao encantamento, da felicidade à desesperança na vida e no amor, e no amor Ana não se diz, não revela. A poeta diz estar desencantada com as palavras que a machucam como uma catástrofe. No poema acima, ela declara que

agora, escrever é frustrante, é doloroso referindo-se à opressão imposta pelo regime militar e suas punições desenfreadas que ferem a alma e aprisionam os sonhos do poeta, engasgando a palavra e interrompendo a história que o poeta desejou contar. Fala do ciúme que quis sentir dos amores que buscou viver. Tudo já exterminado pelo horror das coisas *normais* que lhe causam tristeza.

Ana C. utiliza o diário como a forma mais precisa de expressão. O diário é escrito por ela para expressar suas subjetividades, e, principalmente o que seria impossível falar. Assim, na escrita de si, a poeta Inaugura uma linguagem diversificada permeada por incertezas, metáforas e contradições que propõem ao leitor uma análise interpretativa distinta para cada face e cada momento em que se declara ao mundo. Cesar (2013, p. 59). reflete: *não procure, não interprete, apenas entre no meu mundo, o que eu quero que você veja está aqui, eu já expus de modo indiscreto e nu*. Essa nudez indiscreta nos direciona para um poema de Ana Cristina. Vejamos no excerto do poema *Óbvio*:

Não sou idêntica a mim mesmo sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista. Não sou divina, não tenho causa. Não tenho razão de ser nem finalidade própria: Sou a própria lógica circundante (CESAR, 2013, p. 61).

Ana C. se apresenta em diferentes faces e existe em diferentes situações. Com ousadia, a poeta tem o poder de transportar-se para dentro do poema e nele fazer-se a partir do momento e do lugar que se encontra. A própria poeta declarou *nunca sou a mesma pessoa se me olhar do mesmo ponto de vista* (CESAR, 2013, p 64).

Com efeito, é impossível saber o que realmente Ana Cristina Cesar sentia em seu peito. Se ao mesmo tempo, que se mostrava também se escondia, ao ponto que desejava revelar-se, não se permitia desvendar. Talvez esteja nessa sensação de descontinuidade e ruptura, o maior prazer do texto de Ana C. onde o leitor se delicia em desvendá-la e se frustra por não

compreendê-la. Ela se entrega à poesia, sob o véu da subjetividade. Sua presença neste mundo não teve uma única finalidade e sua própria lógica não era lógica. Ana viveu em conflito com seu *eu*, refugiou-se nas palavras para falar lindamente de suas mutações diárias, levando o leitor a procurá-la nos versos que escreveu e tentar tocá-la nas palavras que ela nunca disse.

Considerações finais

O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias, pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu. (BARTHES, 1996, p. 29). Vendo por esse prisma é até impossível concluir ou findar um estudo reflexivo da escrita de Ana Cristina Cesar. Até porque o poeta não morre com sua morte, ele apenas dorme num quarto fechado cheio de palavras.

A linguagem é, portanto, imprescindível para a continuidade ou quebra do diálogo entre autor e leitor que se vestem de palavras para se compreenderem. Conforme Agamben (1999, p. 112) *só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. Dessa forma, só o homem possui o poder da palavra e só ele consegue interromper, a fala pelo silêncio*. Até porque, a poeta Ana C. formula seus próprios métodos de escrita dizendo ao mundo como se sente, mas sem acabar por definitivo seu prazer ou seu lamento em sua poesia.

Ana C. teve a literatura como companheira inseparável de suas horas mudas. Através de sua escrita a poeta rompeu o silêncio que lhe oprimia. Gritou sua alegria, chorou sua tristeza, lançou ao mundo sua cólera, calou sua indignação, libertou sua voz, aprisionou sua existência. E para Sartre (1993) o poeta está para as palavras, assim como o pintor para as cores ou o músico para os sons. Conquanto, a matéria prima de Ana Cristina foi a palavra transportada para o exercício da fala. Para ela, o mais importante não seria a verdade de sua escrita, mas sim a subjetividade de sua poesia,

que no nosso entendimento a fazia sentir-se viva do início de sua construção à conclusão do seu o poema. E em se tratando de Ana Cristina Cesar, essa completude não se refere à existência do seu *eu* no mundo e na vida. Esse, jamais seria completo, porque a poeta nunca disse tudo em vida nem em morte. De acordo com Ana C. em (CESAR, 2013) é até bom não falar tudo, para depois dizer num outro momento, numa outra obra, com outro estado de espírito.

Dessa forma, a poeta deixa clara sua preferência por não dar uma conclusão à sua obra, nem clarear totalmente a imaginação do leitor. Sua marca literária mescla entre o contemporâneo e a escrita de *si* com uma escrita de rupturas, transformações, transmutações, intimismo, reflexões, confissões verdadeiras e também inventadas. Neste sentido, Sartre (1993) diz que escrever é apelar ao leitor para desvendar o que o autor escreveu e assim alimentar sua imaginação. Neste caso, fica a critério do leitor escolher o que concebe como verdadeiro ou inventado na obra dessa grande poeta brasileira contemporânea que alimentava sua agitação e intensidades sentimentais através da obsessão pela escrita. Ana Cristina afirmou ser movida pela escrita, sentia necessidade constante de falar de si, quer fosse numa conversa, quer fosse num verso, era sempre a fala ou a ausência dela que a perturbava.

A poeta tem uma relação de aproximação e distanciamento, se entrega, mas, não se revela, fala sem confessar seus sentimentos, transita entre primeira e terceira pessoa num tom intimista morador de si, que expõe o sofrimento e desconfiança do seu próprio lamento, vislumbrando a felicidade, catando em seu poema um lugar de abrigo e segurança. É o poema que para Adorno (2003, p. 80) *transmite o sentimento de calor e de abrigo em um espaço estreito*. Cada um, portanto, se preenche ou se esvazia de acordo como a possibilidade imaginativa lhe dá proteção e felicidade. Nesse sentido, Borralho (2017, p. 87) dialoga: *cada ser humano possui uma capacidade imaginada para fruições, sensações, construções discursivas, imaginação sobre a existência, inclusive sobre a questão da felicidade*.

Na perspectiva de fazer fruir as sensações imaginativas que nos capacita a discutir sobre diversos sentimentos, inclusive o de felicidade, buscamos aqui em Ana Cristina Cesar, o prazer de ler e refletir sobre essa escrita tão de *si*, e também tão nossa, no prazer que para Barthes (1996, p. 33) *é escandaloso e difere o tradicional daquilo que a sociedade aceita como padrão*. Mas Ana C. não se preocupava com padrão. Para ela, o que fazia sentido e poderia não ter sentido algum era a experiência de se construir e se reinventar nas palavras que a habitava. A poeta disse: *Eu não sabia que virar pelo avesso era uma experiência mortal*. Então nos perguntamos se Ana C. na busca de reinventar-se, encontrou-se, e não teve mais motivo para viver, ou se findou sua procura por si mesma? Não teremos resposta para essas perguntas. O que nos cabe, dessa maneira, é o prazer de ler e imaginar.

Quando eu morrer, anjos meus, Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar. Desta terra louca. Permiti que eu seja mais um desaparecido. Da lista de mortos de algum campo de batalha. Para que eu não fique exposto. Em algum necrotério branco. Para que não me cortem o ventre. Com propósitos autopsianos. Para que não jaza num caixão frio. Coberto de flores mornas. Para que não sinta mais os afagos. Desta gente tão longe. Para que não ouça reboando eternos. Os ecos de teus soluços. Para que perca-se no éter. O lixo desta memória. Para que apaguem-se bruscos. As. marcas do meu sofrer. Para que a morte só seja. Um descanso calmo e doce. Um calmo e doce descanso (CESAR, 2013, p. 141).

Deixemos aqui, portanto, o último poema, porém jamais o fim da poesia de Ana Cristina Cesar, e claro, sem a pretensão de explicá-lo ou discuti-lo, mas propositalmente com a intenção de deixar dito o que possivelmente Ana C. diria se aqui estivesse. Que ainda não acabou e que a morte não mata um poeta. Ana C. em sua escrita tem o poder de enlouquecer e ao mesmo tempo acalmar o leitor. Assim, a morte não consume Ana Cristina Cesar, apenas lhe dá um calmo e doce descanso.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORRALHO, Henrique. *Versura: ensaios (2011 – 2017)*. / Henrique Borralho. – São Luís: Ed. Uema; Café & Lápis, 2017.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso *Literatura de mulheres no Brasil*. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. *Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro - o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7. Letras, 2012.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista* / Guacira Lopes Louro. 16. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 2014.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em Flor: a poesia de Paulo Lminski*/ Fabrício marques – Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MATTOSO, Glauco. *O que é Poesia Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense: 1981.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Título original: *El arco y la Lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *LITERATURA E MEMÓRIA ENTRE OS LABIRINTOS DA CDADE: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal*.- São Luís: Editora UEMA, 2015.

SARTRE, J-P. *Que é Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

***Sentimental*, de Eucanaã Ferraz: uma poética do olhar à procura de um sentido**

Karina Torres Machado

Introdução

Sentimental, o sétimo livro do escritor e professor de literatura da UFRJ, Eucanaã Ferraz, publicado em 2012, apresenta um eu lírico entrecortado pela dissonância entre sentir e resignar-se; entre sentir e lamentar-se; entre sentir e recusar-se. E, dessas sensações antagônicas advindas da necessidade de ser sentimental, enclausura-se, distancia-se, assume uma postura solitária nos poemas iniciais do livro, em que o visto adquire forma, conteúdo e se materializa em imagens sinestésicas latentes que emergem de seus versos. Assim, o vocábulo “sentimental”, que dá título ao livro, emerge, choca, angustia e transforma-se em lirismo.

Nos cinquenta e sete poemas que compõem o livro, o termo grego *poésis* é potencializado ao criar e recriar o mundo pelas imagens, metáforas e metonímias de um eu fragmentando, que ao olhar o seu navegar pelos espaços cotidianos, subjetivos do eu e da alma, procura o meio para viver o sentido, para comunicar-se com o objeto desejado e, descobrir-se sentimental.

Nesse sentido, Eucanaã Ferraz referencia as palavras de Manuel Bandeira (2000)¹ ao construir uma obra em que o lirismo é libertação, em que os fragmentos postos amalgamam-se na grande teia do humano, que ao conhecer suas partes se encontra com o todo, com o universal, delineando a ambivalência decorrente de olhar/conhecer a sensação e o sentimento.

A obra surpreende o leitor pelo título e amplia suas percepções em torno do termo “sentimental” ao colocá-lo em contato com o olhar tumultuado, do eu e de seu sentir - símbolo de seu mundo interior e exterior. Simulacro visual, o olhar, é o responsável pelo conhecimento de um eu que se projeta sobre si mesmo à procura de um sentido e se depara com uma visão equilibrada do humano, expressiva do lirismo que é a representação da realidade e do sujeito. Eucanaã Ferraz apropria-se dos versos de Manuel Bandeira (2000)

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

(BANDEIRA, 2000, p 32).

Produz uma obra que perturba, que invoca, que incita o leitor a olhar/conhecer a si mesmo, por meio de um movimento constante de alternâncias e repetições da ação de olhar, geradora do resultado mais peculiar, simples, belo e palpável decorrente da ação de sentir. Movimento antagônico, por ser ao mesmo tempo constatação e ruptura, descortina a essência verdadeira do sentimento, encontrado na “beleza da ferida que nos atinge” (FERRAZ, 2012, p. 31).

Alteridade, que imprime no ritmo de cada verso as intimidades que tais relações preservam e conduzem o leitor ao encontro da beleza da poesia, do poema belo que “é sempre, de algum modo, representativo de seu

¹ Poema “Poética”, de Manuel Bandeira.

objeto, e é sempre, de algum modo, expressivo do seu sujeito” (BOSI, 2000, p. 107).

Diante disso, este artigo tem por objetivo apresentar como a ação do olhar propicia um movimento circular que caminha do exterior para o interior na busca de uma definição de si, ao mesmo tempo que, volta do interior para o exterior na certeza do que sente e do que não precisa revelar, visto já ser sentido pelo corpo. Deslocamento que coloca o eu lírico, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto da ação de olhar e de ser olhado.

Alfredo Bosi (2000) ao discorrer sobre a fenomenologia do olhar, afirma que há o “ver-por-ver”, ação não intencional, receptiva e, há o ver intencional, em que ver é sinônimo de buscar, captar, isto é, ter um olhar ativo. É na coexistência desses dois olhares, opostos e complementares, que se origina a poesia de **Sentimental**, manifestação de um eu lírico que mesmo “de olhos fechados para a evidência” (FERRAZ, 2012, p. 10) coloca-se como “um mandarim frio; mas vendo tudo” (FERRAZ, 2012, p. 19).

Dessa alteridade nasce o ritmo do livro, que na pausa entre a alternância e a mudança, faz explodir o silêncio de um lirismo melancólico, mas verdadeiro, sentido. Sendo assim, a “alternância é mais do que uma sequência de opostos: é conversão mútua, passagem de um no outro; tensão armada e aliança conjugal de contrários no uno-todo”. (BOSI, 2000, p. 109), que da tentativa não desejada de apreender seus sentimentos, conhece-os e alcança o todo.

A antitética experiência de ser

Em entrevista a Cadão Volpato, pelo Jornal Valor Econômico, 2012, sobre o livro **Sentimental**, Eucanaã Ferraz afirma “[m]eu projeto falhou [...] eu não sei tocar esse instrumento” (VOLPATO apud FERRAZ, 2012, s.p), diante de tal colocação, proposição central do artigo, questionamos: Será mesmo que não sabe tocar esse instrumento? Ou toca-o com tamanha

originalidade e maestria a ponto de camuflar a verdadeira intenção artística: mostrar a resignação de um ser que ao conhecer o exterior, volta para o interior – fonte de todas as verdades – visto ser o espaço interno que possibilita o encontro com o verdadeiro significado de sentir e apaziguador das contrariedades do discurso do outro, como sugerem as seguintes imagens do poema “Vem”:

mundos que semelhavam estacionamentos
abarrota­dos de frases moles blogs celulares
fazer amigos e impressionar pessoas dicionários
como se fósforos para queimar o tempo e o tédio”
(FERRAZ, 2012, p. 12)

A percepção do olhar – figura recorrente em seus poemas – e a ambiguidade presente – resultado da supressão da pontuação, dos vários enjambements utilizados, do verso longo, das imagens sinestésicas elaboradas, que transpõem a experiência do olhar para o corpo – são transformadas em conhecimento e, pelo movimento de alternância interno/externo, claro/escuro, colocam o eu lírico diante de uma clareza instintiva de seus sentimentos, de sua subjetividade.

O eu lírico que observa é também observado, pois o “olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito” (BOSI, 1988, p. 78). Discernimento responsável pelo tom melancólico dos poemas iniciais do livro e pela cosmovisão de que a solidão e o mergulho para dentro de si também são decorrências das mais belas ações do sentir.

Alfredo Bosi (2000), argumenta que, todo ser vivo, assim como a música e o ritmo imposto pelo verso, “passa por estados ou movimentos que só consegue nomear dentro de um sistema de opostos relativos” (BOSI, 2000, p. 110), mobilidade que em **Sentimental** atinge tanto o objeto quanto o sujeito do dizer, em um ritmo cíclico em que o anunciar-se não

sentimental expressa toda a sentimentalidade e expõe o lirismo inconformista de um eu entrecortado pela memória, pelo tempo, pelo espaço e pela sociedade que o cerceia à procura de um novo sentido.

O confronto entre o eu e o exterior, exemplificado pela sombra, pela descrição de seres alienados de seus sentimentos, robotizados, telespectadores da experiência da vida e, o eu interior observador, arraigado às lembranças, ao tempo passado, a arte de vanguarda, materializa nos versos a incongruência, a mordaz experiência de alguém que apreende o contemporâneo como “preenchimento momentâneo de um pasto vazio” (FERRAZ, 2012, p. 78) e, por isso, isola-se. Tal posicionamento do eu lírico, revisita a discussão trazida por Adauto Novaes (1988), para quem a ciência passou a ter soberania dos sentidos e a visão científica domina as coisas à distância e “se cai sobre os homens, transforma-os em manequins movidos unicamente por molas” (NOVAES, 1988, p. 9). Mola que faz o eu lírico de **Sentimental**, esquecer-se até “Qual era o nome”

é o que digo:
se sou, sou-o

in-
completamente

e discordante, des
conjunto,

de mim
o quase, somente

este mais não ser
que ser,

metade, nem
falta

sente do que não
carrega,

peso morto.
tralha, palha,

menos que tudo,
incerto,

palha, tralha,
leso, oco,

apenas um braço
basta,
estou bem assim
sem rosto,
(FERRAZ, 2012, p. 40-41)

Desconfigurado, perdido, à procura de um sentido para si, para a vida, navega em seu interior – esse labirinto de solidão – e, por meio do olhar, fronteira entre o mundo externo e o sujeito “irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar” (BOSI, 2000, p. 66) a existência, isto é, visa conhecer para alcançar a luz, a claridade do olhar, que em

cada contorcionismo é mais que desespero
e que beleza – é fora do tempo é sem narrativa
[...]
desiludido e certo o dançarino surfa no fogo
e há centenas de milhares de garotos

iguais a ele.
(FERRAZ, 2012, p. 51)

Eis o tom melancólico, triste e solitário de um ser que se enclausura em sua subjetividade, como forma de encontrar a luz diante de tanta sombra, observada no mundo externo. Escuridão que o faz resignar-se, endurecer seu coração a tal ponto que o sentir transfigura-se em seu próprio fantasma, fazendo do coração “Quase só músculo a carne dura. / É preciso morder com força” (FERRAZ, 2012, p. 9). Enrijecer-se é preciso, pois a realidade externa bate à porta e o sujeito anseia transpor este cenário de encontros e desencontros para se descobrir e não quer ser ludibriado pelos desejos.

Quantos de nós quereriam viver não a vida
mas o filme, quando a vida não é vida
e não se morre na morte e o que finda
não apodrece porque logo é outro ser
(FERRAZ, 2012, p. 70).

Para isso, faz-se necessário resistir frente as verdades reveladas na escavação de si:

a decantada página em branco
e que se fez dela esposo. Mal

terminado o baile das bodas,
obra e vida não serão mais

que *tabula rasa*,
fábula

insignificante de um peso
morto.
(FERRAZ, 2012, p. 60).

Assim, o leitor compreende o drama vivido pelo eu lírico, que se posiciona como não sentimental, visto estar envolto pelo aspecto taciturno e

desolado da realidade, expresso nos primeiros poemas do livro, em que se vê descrente de Deus, do outro e do mundo.

qualquer; olhos fechados para a evidência,
quis entender aquilo que se recusava
a seu alcance; mas agora nada disso
interessa; já não crê em Deus

e desacreditou dos deuses; danem-se
o marxismo, a psicanálise e outros
serviços de atendimento ao consumidor
(FERRAZ, 2012, p. 10).

Dessa maneira, se a realidade é domínio do impreciso, do incerto, da sensação de que “mais seguro era cegar as vontades; cerrados / os olhos calariam o teatro excessivo dos gestos” (FERRAZ, 2012, p. 12), Eucanaã alimenta-se do exterior, da escuridão para refletir e, assim, transformá-la em matéria de poesia sentimental.

Diante disso, o autor que autodeclara a falha de seu projeto, apresenta-se como o verdadeiro poeta lírico que

em si mesmo, apreende e filtra as circunstâncias exteriores conforme a sua individualidade e, por mais diversas que sejam as relações que se estabelecem entre a interioridade e o mundo sensível, o tema principal será sempre os sentimentos e as reflexões subjetivas. (ANDRADE, 2014, p. 60)

Este sujeito, representado pela expressão dos olhos fechados, calados, cerrados, com olhar de peixe torto, depois de afogar-se em sua melancolia, compreende o outro, o mundo, a si mesmo e, expande o olhar. O conhecimento trazido pela percepção do olhar é corporificado e desencadeia a conclusão de que a vida é uma cópia e de que todos são cegos, monocromáticos, loucos, fotografias tumultuosa e disforme da realidade que se lançam a seu próprio destino.

Melancolia

Uma cópia do nosso quarto, cada coisa, e pedaços da paisagem lá fora:
não se trata de dor ou desespero, é apenas a cópia da minha alegria;
uma cópia das suas mãos abertas, paradas, uma cópia do seu carinho,
uma cópia dos seus olhos, uma cópia idêntica de seu modo de olhar,
em preto e branco, cópias das tardes que hoje eram sempre a luz,
como tangerinas, das noites em que parece arder um metal diferente,
sua voz, o cabelo, uma festa, a cópia do seu colar, da sua lágrima,
uns amigos, você sorri; não são a dor ou o desespero, são só as ruas,
cópias das ruas, milhões, que deslizam e não dependem
de nós.

Todos estão cegos. Todos estão loucos. Todos estão mortos.
Deus habilidade súplica suborno não tem nenhum poder
e nos lançamos ao destino, ao veredicto da sorte, às leis do acúmulo,
rios hotéis *palaces* suítes, reproduções disso e daquilo, do que
não vemos nem saberemos, imagens não me sirvam de consolo
mas quando sejam o horror guardem ainda alguma beleza, a cópia
da beleza de quando éramos nós dois e o mundo: não o fim,
é o dedo de ninguém sobre a tecla que nos copia, somos nós
sem nós em cópias, à perfeita e sem fim ilusão, à perfeição
da vertigem.

(FERRAZ, 2012, p. 25)

Assim, quando o eu lírico atinge a mais profunda essência de seu ser, que o olhar interior pode captar, é quando chega às cinzas e do pó ressurgem, como a fênix, renasce para uma existência que, se não há esperança, há conformidade e a certeza de que navegando se faz o percurso e de que ele quer caminhar. Remissiva similar à que Carlos Drummond de Andrade (2010) expôs no poema “Procura da poesia”, quando constrói os seguintes versos

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.
(DRUMMOND, 2010, p. 247)

A experiência de vivenciar o labirinto da solidão marca o eu lírico, que descobre as mil faces secretas e, em processo inverso ao inicial, parte do conteúdo interno para o externo, da luz para a sombra, a fim de dar forma, delimitá-la, dramatizá-la e apresentá-la ao leitor nos poemas que dão sequência ao livro.

Dessa maneira, o eu lírico de **Sentimental** por meio de um movimento de ir e vir, transpõe a duplicidade antitética do ser e dá vista ao visto, “aos olhos azuis”, “aos olhos de menino” e, na figura do astronauta Yuri²,

² Personagem do poema “El laberinto de la soledad”, página 28.

trilha uma nova caminhada, como trapezista que para lograr seu intento, equilibra-se.

Engenho operado pelo ritmo e pelo tom dos dezesseis poemas iniciais do livro, em que o sentimento de continuidade e de descontinuidade vivido entre a passagem da alteridade para a repetição “cava na matéria viva justamente a figura da passagem, que é a mudança de estado” (BOSI, 2000, p. 110). Assim, o eu lírico transita do outro (exterior/escuridão) para si (interior/luz) e de si para o outro. O ritmo acelerado dos primeiros poemas, juntamente com o tom de incompreensão, de isolamento e reclusão sentidos pela observação e memória do presente e do passado marcam “o sentimento dos contrastes de que é feita a vida do cosmos e a vida da alma” (BOSI, 2000, p. 113).

Esse deslocamento do olhar é experienciado pelo ritmo latente, materializado pelo uso dos versos longos, cheios de palavras, pelos enjambements, pelas ambiguidades e sutilezas desencadeadas por meio da quebra da ordem sintática no verso, da exploração da pontuação, da materialidade da página, das imagens – flashes do humano, da realidade –, da musicalidade dos vocábulos. Recursos poéticos responsáveis por interligar o pensar e sentir do eu lírico e, por extensão, dos leitores. Atos reveladores do fazer artístico do poeta, artesão da palavra, lapidada como chave simbólica para a obtenção de novos olhares, para chamar a atenção para o caráter dual da poesia e da própria vida, objeto da literatura, que como arte, produz efeitos no eu, em sua relação com o outro e, conseqüentemente, com o mundo.

Diante disso, o ritmo acentual solitário e recluso vivido pelo eu lírico, nos primeiros dezesseis poemas, ordena-o à significação do todo, conduzindo-o a abrir bem os olhos para a evidência que estava diante dele: o espinho extremo que encontra o olhar azul e o salto da pulga

Ecoparasita hematófago,
O teu salto há de ser minha metáfora
Para dizer tudo o que sei do nada

Que sei de nossa pouca eternidade³.
(FERRAZ, 2012, p. 35).

e pela confluência do olhar receptivo e ativo (Bosi, 1988), depara-se com o olhar vigilante que “provoca uma resposta: só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver” (NOVAES, 1988, p. 9).

A duplicidade experiência de ser reencontra o sentido de ser por meio da ação de olhar, usurpadora dos demais sentidos (Chauí, 1988), pois “ver é ter à distância” (CHAUI, 1988, p. 40), visto que os significados da ação de olhar são múltiplos e entrelaçados pela ação conhecer e, traduzem o sentimento de um eu vigilante, reflexivo do que vê, de quem espreita o mundo, como um espião.

A alteridade do ato de olhar e de ser olhado, no livro **Sentimental** é constituída pela “visibilidade para aquele que vê”, sendo “o olhar como [...] objeto sensível que está no fundamento da visibilidade: que faz do sujeito que percebe objeto percebido.” (QUINET, 2004, p. 41). A experiência do olhar

vê o mundo, e a falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio [...] Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e restitui ao visível pelos traços da mão. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 22-23).

O eu lírico, assim como a “velha Natalia Sangana” diante do antigo e do novo, da possibilidade de continuar “viúva de tudo” opta pela graça. “Graça e sempre”, poema que explora tanto a metalinguagem da palavra, do fazer artístico, quanto anuncia o novo navegar que o eu lírico iniciará.

Graça e sempre
Um, a ideia o deu;

³ Estrofe do poema “Sangue do meu sangue”.

dois, algum esforço,
e ainda outro;
é neste verso, o quarto, que ela chega

e interrompe,
quando a melancolia maquinava um daqueles poemas,
mas a grande obra toda se desfez na luz repentina que me sorria.
(FERRAZ, 2012, p. 26).

Dessa forma, o projeto de Eucanaã em **Sentimental**, não falha, é a expressão pura e consciente de um lirismo pulsante, de um poeta que tem consciência da jornada que embrenhou e das sensações que despertará, que apenas se manifestava numa forma dúbia porque

assim avistaria na matéria mínima a sua fábrica,
o fogo que sobreviveria contra a indiferença dos dias;
mas as ruas são compridas, era preciso estar mais perto
para perceber; e logo baralhava unhas vozes cabelos

à maneira de uma teia aos pedaços [...]
(FERRAZ, 2012, p. 11).

À procura de sentido utiliza o olhar, que usurpa todos os demais sentidos, para criar uma obra que

É a gênese de um ser que projeta e de um ser que retém. A dualidade do conteúdo e da forma, da palavra e da ideia, constitui a tentativa mais habitual para compreender, a partir do mundo e da linguagem do mundo, o que a obra, na violência que a faz uma, realiza como evento único de uma discordância essencial, no âmago da qual só o que está em luta pode ser apreendido e qualificado (BLANCHOT, 2011, p. 246).

O humano: uma teia em pedaços

Depois de sentir-se um estrangeiro, um transeunte vivendo da ancestralidade, um exilado do real, de viajar para o vazio, origem da existência e dos movimentos, uma vez que viver e viajar são sinônimos conscientes do significado de parar, o eu lírico se torna um sujeito viajante. Viagem que amplia a “província da nossa memória ao mesmo tempo que reduz a da nossa expectativa” (MANGUEL, 2017, p. 58) e, convencido da viagem autorreflexiva que fez para dentro si, da instantaneidade do mundo presente, da vida presente, inicia uma nova jornada com um novo tom e ritmo em sua obra.

Oboé

É preciso nomeá-lo assim, à distância: o indivíduo;
que, recluso, pouco a pouco se faz surdo e pode,
por isso, baixar em seu aparelho o volume
do mundo e reduzi-lo, se quiser, à mímica
sem sentido que lhe parece ser o sentido de tudo;
o indivíduo mouco transmuta a vida em rádio;
e mais, dizem que é doido quando, se não bastasse,
está constantemente assim, mudo, sem marcas
de dor ou gozo em seu rosto; por fim, a terra
é de cegos mas ele traz os dois olhos bem abertos.
(FERRAZ, 2012, p. 39).

Consciente de seu sentimento pelo que observou, brinca, explora a sonoridade, a leveza, ameaça algumas rimas, resgata os trocadilhos e as paródias, como nos versos “no ar sonhar amar não amar saber não saber” (FERRAZ, 2012, p. 65)⁴; “sobrenumerável / nuvens nuvam nuvolejam sem planos, estão aqui” (FERRAZ, 2012, p. 88)⁵, ou ainda

⁴ Poema “Píldes e Orestes”.

⁵ Poema “Nuvens cobrem a cidade de São Paulo”.

Tudo vai terminar bem
Rogai por nós Mercaria Nossa Senhora das Graças
Café e restaurante Nossa Senhora de Fátima
por nossas alegrias Padaria São Jorge
Imobiliária São Jorge Vidraçaria São Jorge

porque jamais voltaremos à casa dos nossos dias
rogai por nós Maternidade Santa Maria Clínica
Pediátrica São Boaventura Casa de Repouso
São Bartolomeu olhai por nós

Clínica Oftalmológica São Judas Tadeu
Instituto de Beleza Santa Inês Imploramos
amor e cremos sempre outra vez Depósito
de Bebidas São Pedro Autoescola São Cristóvão

quando estivermos sós, e só, ó cidade de São Paulo
tende piedade de nós na hora de nossa morte
rogai por nós Cristo Redentor Avenida
Nossa Senhora de Copacabana.
(FERRAZ, 2012, p. 91).

Com humor, ironia e leveza o poeta apresenta ao humano a teia de pedaços, fragmentária que o constitui, por meio da precisão de um fazer artístico que feito pedra, revela a metáfora desse artesão ardiloso da palavra, que é o poeta. Habilidade que poderia conectá-lo a João Cabral de Melo Neto, mas que, no entanto, aproxima-o de Drummond, que pela jocosidade, burla impõe sua crítica mordaz e silenciosa.

Não mais o sono em que pedra, permaneço há milênios;
desabotoo em portas e janelas: brunindo-me,
faço-me em corredores claros o que outrora compacta
indiferença; sem os fáceis da matéria lassa, invento
paredes menos ferozes; contorço, sem avesso, oco
(FERRAZ, 2012, p. 56).

Como o poema, o sujeito apreendido, é ora objeto aproximado ora distanciado e, neste enquadramento da cena, obtém o melhor ângulo da realidade, recolhendo para o espaço do texto o intraduzível do sentimento, a essência que só pode ser absorvida e sentida pelo corpo fato que, aparentemente, o coloca como insensível. Contudo, ao explorar a dubiedade do verso, do sentido e da vida, reduto do sentir e da literatura, o eu lírico de **Sentimental**, possibilita a interpretação de sentidos e significados pelo movimento cíclico de esconder e mostrar, aproximando sujeito, objeto e leitor. Ao interconectar autor-texto-leitor, os poemas do livro ampliam o potencial de olhar - perceber, conhecer sensações e emoções, incitando os sujeitos envolvidos, pela ação de ler, caminhar à procura de seu próprio sentido, de sua própria identidade e, por fim, de sua condição humana.

Comparações florísticas

Vai o homem no cento do dia;
a hora é um enxame de rosas
que se vão queimando em volta
dele; ele não percebe ou

mal percebe a madressilvas
que brotam do chão sob
seu passo duro rápido;
caminha como um lírio

caminha, num desprezo
absurdamente nobre, esnobe,
alguém diria, ele não percebe
ou mal percebe o mal que
espalha, o céu que espalha,
o azul do mel a persegui-lo
no dorso de uma abelha;
ou talvez perceba tudo

as águas nas bocas-de-leão
lianas violetas que morrem

de delicadeza só em vê-lo
Anthurium magnificum.
(FERRAZ, 2012, p. 32)

Outro aspecto interessante a observar nos poemas de Eucanaã Ferraz, em **Sentimental**, é a circularidade semântica e lexical, utilizada como recurso pelo poeta para expor a temática do livro e relacioná-la com a vida cotidiana, a fim de que o leitor constate o real e busque novos horizontes para o futuro.

Amar um leão usa-se pouco,
porque não pode afagá-lo
o nosso desejo de afagá-lo,

como tantas vezes cão ou gato
aceitam-nos a mão a deslizar
sobre seu pelo;

amar um leão não se devia,
agora que já não somos divinos,
(FERRAZ, 2012, 20).

Recurso anafórico bastante explorado pelo autor em seus poemas, com seus versos de ritmos soltos, irregulares, livres e, em sua maioria brancos, distanciados das regras da métrica tradicional. Recurso estilístico que carrega em si a força da sensibilidade formal do poeta, das sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas e cinestésicas, sendo o meio explorado por ele para que a linguagem transponha a voz e atinja o corpo. Teias, semânticas, sintáticas e lexicais que se entrelaçam na composição da *ars poética* do poeta; paradoxos que desvendam o mistério que envolve o homem e o seu caminhar.

Nesse sentido, pela exploração das alegorias como o olhar, a água, a percepção, o tempo, a memória, o leão, o lírio, o navegar, a melancolia, o

velho mandarim, o escuro, a luz, Eucanaã Ferraz, em **Sentimental**, desencadeia sensações sinestésicas e metonímicas da própria vida e da existência. Assim, como um sujeito errante e vigilante, o eu lírico transforma os sentimentos internos em experiência real, corporificada. O drama interno, sentido, encenado pelo “teatro excessivo de gestos” e materializado pelo rigor formal, pela tessitura dos poemas, pelo lapidar verbal, funde sujeito e objeto, movimento de toda poesia lírica.

Conclusão

A leitura e análise do livro **Sentimental**: poemas, de Eucanaã Ferraz, a partir da proposição de que o autor atinge o lirismo e coloca-se como sentimental no livro, revelou que o projeto do poeta não falhou, uma vez que soube, através da genialidade que os grandes poetas possuem, traduzir o homem e a condição de ser-estar no mundo. Por meio da alteridade, introduzida já no título do livro, o leitor se depara com uma poética dramática, melancólica, mas expressiva pela maneira como compreende e explicita o caminho que o sujeito precisa percorrer.

Em meio aos impasses e desajustes do caos instaurado pelo mundo moderno, percebido por meio do sentir e, por consequência, do conhecer, Eucanaã mergulha na individualidade do ser, atingindo a subjetividade para externalizá-la e, assim, movido pela conformidade e pela sensação de que com humor e ironia é possível prosseguir, conclui a obra, manifestação poética de seu sentir. Da escuridão melancólica, encontra a luz contemplada no sorriso e, nessa pausa silenciosa e tênue entre o deslocamento do eu pessimista para a constatação da opressão do mundo, o labirinto se desfaz, completa o círculo e ressalta a fluidez da vida, da alma e do tempo.

Paradoxalmente, a postura supostamente não sentimental do eu lírico é, na verdade, a leitura que ele faz da realidade, vista como insensível, desumana, indiferente, universo em que as relações humanas são frias, ocas,

secas, disformes, que ganha a cena pelo desejo épico do autor de percorrer a intimidade do ser para expor o desejo de transformação de tais posturas apáticas.

O impulso de mudança, compreendido tanto pela ambiguidade quanto pelo silêncio, entre a alternância e a repetição ritmada de seus versos, implica, ao final da leitura do livro, em uma postura autorreflexiva do leitor, que é conduzido a percorrer o processo pelo qual o eu lírico passou para se autoconhecer, olhar para si, entender o outro e, posteriormente, constatar sua posição no mundo.

Nesse sentido, floresce o lirismo do texto, que coeso do ser no mundo propicia a conexão em que um se vê no outro, evidenciando o que Merquior (1975) definiu como poesia: “o acontecimento verdadeiramente humano: a revelação súbita das violências da vida, ou pelo menos do sentido oculto de seu curso “normal” (MERQUIOR, 1975, p. 49).

Assim, em **Sentimental**, Eucanaã Ferraz salienta que o barulho do mundo externo é conhecimento interno, que das sombras é possível deparar-se com a luz e pela observação do detalhe chegar ao simples, ao sutil. Vivenciar a dor é sinônimo de alcançar a beleza, a claridade, para contemplar o fluxo constante da vida. Diante disso, o livro focaliza a experiência da duplicidade como o movimento que conduz o sujeito ao sofrimento e, em seguida, à iluminação e, dessa forma, permite-lhe sentir a antítese que o define pelas imagens apreendidas pelo olhar.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ANDRADE, P. O olhar crítico (A uma incógnita, A ficção vida, A espreita, A regra secreta). In: *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

BANDEIRA, M. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Novo fronteira, 2000.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FERRAZ, E. *Sentimental: poemas*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANGUEL, A. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Riberio de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.

NOVAES, Adauto. De Olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VOLPATO, C. “Eucanaã Ferraz Encontra Alta Poesia em Sentimental”. In **Valor: Econômico**. São Paulo. 5 nov. 2012. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/11/05/eucanaa-ferraz-encontra-alta-poesia-em-sentimental.ghtml>
Acesso em: 02 jun.2021.

Literatura e História: conexões entre funções literárias e registros memorialísticos em contextos nacionais¹

Valdício Almeida de Oliveira

Andreza Soares de Santana

Vanessa Soares de Santana

Introdução

Por meio das linguagens, a literatura (re)escreve histórias, (re)utiliza memórias e (re)constrói aspectos culturais. Para a produção de obras literárias, os aspectos temporal e espacial se tornam referências porque a *persona* está inserida num contexto social e coletivo em que as percepções globais são firmadas.

¹ No texto original, publicado nos Anais do XIV Colóquio Internacional de “Educação e Contemporaneidade”, o trabalho foi intitulado REFLEXÕES LITERÁRIAS: AS FUNÇÕES DA LITERATURA E REGISTROS DE MEMÓRIAS EM CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURAIS NO BRASIL”.

Salienta-se que, há séculos, a literatura acompanha a evolução da humanidade, e, conforme as ideias de Cândido (2006), estas são as funções que ela possui: psicológica, própria da imaginação (ficção) e que satisfaz à fantasia (uma necessidade universal do ser humano); formadora ou educacional, pois ainda que seja ficção, a literatura ensina algo, pedagogicamente, de forma livre sobre os fatos reais; de conhecimento sobre a realidade, pode ser libertadora ou alienadora, isto é, demonstra a sofisticação máxima de uma cultura ou instrumentaliza ideologias e dominações; e, acima de tudo, humanizadora, já que ela faz viver, pois é a expressão de humanidade dos indivíduos e das civilizações.

Com o passar do tempo, as palavras – combustível dos autores – registram reminiscências e, conseqüentemente, as relações de lembranças e narrações causam possibilidades para conectar memória e literatura. Destaca-se a variedade no cânone literário brasileiro: obras que recordam fatos históricos com denúncias para os impasses sociais; textos que denotam questões referentes ao autoritarismo e preconceito; autobiografias cujas confissões relatam problemas que afetaram a vida do autor e da sociedade; livros que narram fantasias e descobertas da vida cotidiana, entre outros.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica que, de acordo com Boccato (2006, p. 266), “busca a resolução de um problema (hipótese) por meio de referenciais teóricos publicados, analisando e discutindo as várias contribuições científicas”. Inicialmente, serão apresentadas ponderações acerca da relação entre a literatura e a sociedade, com base em diferentes obras de Cândido e Sartre (1999); posteriormente, os argumentos evidenciados sobre memória têm fundamentação principalmente em Bergson (1990), Halbwachs (1990), Bosi (1994), Nora (1993) e Sarlo (2007); e por fim, verifica-se relatos memorialísticos nas obras *Anarquistas, graças a Deus*, *Rio Vermelho*, *Infância*, *Bisa Bia Bisa Bel* e *Boitempo*. Para Boccato (2006, p. 266), a pesquisa bibliográfica “trará subsídios para o conhecimento sobre o que foi pesquisado, como e sob que enfoque e/ou perspectivas foi tratado o assunto apresentado na literatura científica”.

Este trabalho tem como objetivo geral refletir sobre a contribuição literária no processo de práticas sociais e com representações voltadas à organização de memórias e dos valores culturais. No que diz respeito aos objetivos específicos, têm-se: considerar a lidimidade das funções da literatura na formação humana; referenciar a memória como aspecto relevante na construção de narrativas; e investigar, em obras brasileiras, personagens com relações (socio)memorialísticas.²

Literatura: um direito que, socialmente, humaniza indivíduos leitores

Consoante as ideias de Candido (2004), a literatura se refere a criações poéticas, ficcionais ou dramáticas em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura; trata-se de tópicos que apresentam ideias ligadas a folclore, lenda, chiste; ou até mesmo das formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Posto isso, é válido destacar que ela tem valor e intenções para os leitores que podem despertar emoções, sensações e revoltas.

Pode-se pensar, também, que a literatura é resultado de momentos históricos e, por esse motivo, os autores – nos diferentes períodos – apresentam as verossimilhanças dos contextos e representam nas produções o papel humanizador. Ao ler, os indivíduos leitores estabelecem ligação com a leitura e a realidade deles. Dessa forma, em consonância com Candido (2004), defende-se a literatura como um direito basilar social em virtude de a ficção influenciar na formação dos sujeitos e, inclusive, atuar na construção do caráter.

² No texto original, publicado nos Anais do XIV Colóquio Internacional de “Educação e Contemporaneidade”, o desenvolvimento é introduzido pelo título “LITERATURA: FUNÇÕES, MEMÓRIA E RECORTES MNEMÔNICOS EM CONTEXTOS HISTÓRICO-CULTURAIS NO BRASIL”.

Nessa perspectiva, a literatura se torna um direito pelo fato de ela aparecer como manifestação universal dos indivíduos em diferentes tempos ou por fazer com que os povos entrem em contato com alguma espécie de fabulação. Assim sendo, ela propicia influências expressivas na formação humana. Para Candido (2004),

a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2004, p. 177).

Explicitamente, Candido a defende como uma necessidade universal, e por ter sido durante anos uma forma de denúncia da opressão social, torna-se um direito humano. Não deve pertencer somente à minoria o direito à literatura, mas abranger diferentes níveis culturais e sociais.

A função psicológica representa uma proficuidade humana, isto é, o homem – independentemente de fatores sociais, culturais ou étnicos – utiliza a ficção e a fantasia de diversas formas. Nesse contexto, o mundo interior presente nos textos literários faz o leitor refletir sobre comportamentos humanos e, então, revela estímulos, vontades e (in)certezas das personagens.

A função formadora, diz respeito ao fato de a literatura ter um caráter formativo e educativo, com base originária na realidade e ações (in)conscientes. Isso, certamente, oferece integração e transformação sociais. Na conjuntura da função educacional, Candido (1972) afirma que

As camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar. Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa e espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente (CANDIDO, 1972, p. 805).

Aqui, pode-se entender que o auxílio das artes literárias na construção de saberes, pois amplamente elas revelam muitas percepções do mundo por meio da cultura, da ficção e, até mesmo, da expressão de emoções e sentimentos. Indubitavelmente, isso se volta para a função social da literatura que se remete ao resultado da relação entre o mundo ficcional e o mundo real do leitor.

É fundamental evidenciar que a linguagem artístico-literária também serve para que haja uma ordenação estética na imaginação e, por conseguinte, para que fluam envolvimento dramáticos e, dessa forma, causem satisfação aos leitores. Candido (2008), por exemplo, entende que a criação literária cumpre com algumas necessidades de representação do mundo e, em determinadas circunstâncias, corresponde como prólogo a uma práxis socialmente condicionada em que obra, leitor e autor representam a realidade. Para ele, a literatura

é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2008, p. 84).

Portanto, nesse processo de representação e atuação, a literatura se torna interessante e multifacetada; por meio dela, pois, surgem diálogos com outras áreas de conhecimento, como história, sociologia, filosofia etc. Assim, com esses plexos, os leitores: assimilam temas históricos, filosóficos, sociológicos e culturais; aprimoram o desenvolvimento da imaginação; e potencializam o pensamento crítico. Com isso, enfatiza-se a função humanizadora da Arte das palavras. Quanto à humanização, Candido (2004) a entende como

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 182).

Humanamente, a literatura desenvolve os indivíduos de tal modo que os torna mais compreensivos e expostos ao social. Em outras palavras, a arte literária traz humanização para os sujeitos porque favorece a compreensão deles enquanto seres históricos e que necessitam ser agentes progressivos em tal processo de sociabilidade.

Em consonância com os pensamentos de Sartre (1999), a literatura precisa retratar uma imagem da sociedade que vai além da descrição de indivíduos alienados. Ela, pois, tem como função ética ser, de forma esclarecedora, um meio mediador para que os homens estejam conscientes da condição de si próprios como existentes, da realidade e da liberdade para fazerem escolhas.

Decerto, para que a literatura continue existindo e tenha mais sentido, é imprescindível haver uma relação entre as artes literárias e a sociedade, ou seja, uma conexão autor-leitor. Em função disso, a representação das formas e conteúdos literários, livremente, precisam explicitar realidades sociais na escrita. Sartre (1999) afirma que

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outro para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo (SARTRE, 1999, p. 49).

Socialmente, a ligação do autor ao leitor e à liberdade exige mais engajamento visto que, por vezes, os indivíduos sofrem opressões e explorações.

Por isso, uma das finalidades da literatura é a liberdade e tal objetivo ainda está distante da plenitude na sociedade. Conquanto a literatura seja – em certa medida – uma utopia para o autor em questão, reitera-se a ideia de papel humanizador dessa arte.

Literatura e organização de memórias

Classicamente, a memória é condecorada. Sabe-se que, na mitologia grega, a Mnemósine (deusa da memória) detinha como poder o resgate das lembranças e, assim, evitava que o homem se esquecesse. Na atualidade, ao se pensar sobre a organização de memórias na literatura, é possível perceber nexos em facetas como: (auto)biografias, poesias épicas, romance de memória, algumas crônicas etc. Halbwachs (1990) sustenta a ideia de que

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. E porque, em realidade, nunca estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 16).

Portanto, com situações interacionistas, (res)surge comportamentos que contemplam rememorações. De acordo com Nora (1993), as emoções de vivências dão vida aos lugares de memória; por isso, fotografa-se, criam-se arquivos, comemoram-se aniversários, organizam-se celebrações. Esses feitos do dia a dia são fundamentais para que as lembranças do passado não sejam esquecidas e preserve – também – o presente. Ressalta-se que, para o autor, a memória:

[...] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. [...] Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14).

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que as lembranças idealizam ocorrências passadas para o presente, isto é, as recordações guardam (ocultamente) registros e fatos passados. Logo, por meio dessas memórias, as gerações vindouras poderão ter conhecimento sobre o que os antecessores pensavam, sentiam, escreviam. Ressalta-se que, para Nora (1993),

A memória é a vida, assumida sempre por grupos vivos e, neste aspecto, ela está em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas sucessivas deformações, vulnerável a todas as utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de revitalizações repentinas. [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um vínculo vivido no presente eterno, enquanto a história é uma representação do passado. Por ser afetiva e pré-lógica, a memória adapta-se apenas a detalhes que a fortaleçam; ela alimenta-se de lembranças imprecisas, emaranhadas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, anteparos, censuras ou projeções (NORA, 1993, p. 19).

Ao compreender que a memória está vinculada ao presente (com vivências pretéritas), evidencia-se que ela evolui constantemente e está conectada às recordações e às deslembanças; por esse motivo, pode sofrer alterações. Muitas vezes, ao revisitar um passado, é normal encontrar detalhes (im)precisos dos acontecimentos. Nesse sentido, para produções literárias, pressupõe-se que a heterogeneidade dos momentos, fatos e/ou criações tenha como resultado as construções textuais anacrônicas (característica peculiar de narrativas memorialísticas).

Para Sarlo (2007), que fez uma análise das reconstituições da memória usando matéria proveniente de vítimas (como também dos familiares delas) das ditaduras do Cone Sul, particularmente a que ocorreu na Argentina,

o anacronismo nunca poderia ser totalmente eliminado, e só uma visão dominada pela generalização abstrata seria capaz de conseguir aplainar as texturas temporais que não apenas armam o discurso da memória e da história, como também mostram de que substância são tecidos os 'fatos' (SARLO, 2007, p. 59).

Dessa forma, pode-se entender que a memória é um bem comum, um elemento humano e, inclusive, uma inevitabilidade de cunho moral e político. Conforme esse ponto de vista, afirma-se que as remontagens são mais bem compreendidas a partir de um determinado tempo ao ser observadas sob o foco da racionalização, pois, assim, prepararam-se os discursos desvelando as matérias das situações acontecidas.

Consoante Bergson (1990), pragmaticamente, expande-se o passado no presente por meio do uso das vivências passadas para as ações presentes. Isso será desempenhado de dois modos que serão explicitados a seguir:

a operação prática, e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento enfim, deve realizar de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual (BERGSON, 1990, p. 59-60).

Essas ações acontecem porque, segundo o autor, “mecanismos motores” e “lembranças independentes” são responsáveis pela sobrevivência do passado, ou seja, lembranças e recordações são os artifícios que alternam o passado e o presente bem como recapitulam os momentos vivenciados. No tocante à essa compreensão, Halbwachs (1990) salienta que

Para Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito (na parte inconsciente de nosso espírito) como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não os abrissemos mais. Para nós, ao contrário, não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nós representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória (HALBWACHS, 1990, p. 52-53).

É importante considerar outro elemento: em conformidade com Bergson (1990), há diferença entre lembrança (pura), lembrança-imagem e percepção. A pura conserva as lembranças e guarda os registros pelo envolvimento e valorização e, por conseguinte, fornece imagens a fim de que a repetição contínua (reprodução de gestos e repetições de funções) configure a automatização das ocorrências. Destaca-se que elas não são produzidas de forma isolada. Bergson (1990) declara:

A percepção não consiste apenas em impressões recolhidas ou mesmo elaboradas pelo espírito. Quando muito, isso ocorre com as percepções que se dissipam tão logo recebidas, aquelas que espalhamos em ações úteis. Mas toda percepção atenta supõe de fato, no sentido etimológico da palavra, uma reflexão, ou seja, a projeção exterior de uma imagem ativamente criada, idêntica ou semelhante ao objeto, e que vem moldar-se em seus contornos (BERGSON, 1990, p. 81).

Como há qualidades intrínsecas entre memória e percepção, compreende-se a intercalação do passado no presente ao condensar os momentos variados; contudo, deve-se considerar perspectivas racionalizadas e que, paradoxalmente, não dispensam valores criados pela subjetividade das lembranças. Bergson (1990) esclarece que a percepção não é um contato simplista do espírito com o objeto pelo fato de ela estar infundida nas lembranças-imagens que a completa. Teoricamente, do passado, capta-se isto: a lembrança-imagem participa da lembrança (pura) – materializada por ela no início – e da percepção “nascente”.

De forma complementar, torna-se proveitoso distinguir “lembrança espontânea” de “lembrança aprendida”. Na concepção de Bergson (1990),

A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada (BERGSON, 1990 p. 64).

Em outras palavras: para Bergson (1990), a “lembrança espontânea” – aparentemente – é, com efeito, a memória por excelência. Entretanto, a “lembrança aprendida” se refere àquela que é objeto de estudo dos psicólogos; por consequência, entendida como o hábito esclarecido pela memória (e não a memória propriamente dita).

Bosi (1994) corrobora com tais ideias ao mencionar como cerne de debates sobre tempo e memória a obra de Bergson. Isso, portanto, fez com que a psicologia social reconsiderasse ponderações acerca das relações existentes entre lembranças, percepções, consciências e ideologias. Nesse sentido, ela frisa:

O universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias. Todo esforço científico e especulativo de Bergson está centrado no princípio da diferença: de um lado, o par percepção-ideia, par nascido no coração de um presente corporal contínuo; de outro, o fenômeno da lembrança, cujo aparecimento é descrito e explicado por outros meios (BOSI, 1994, p. 46).

Histórica e culturalmente, a obra *O tempo vivo da memória*, de Ecléa Bosi cita outro pressuposto significativo. Ao apresentar reflexões acerca de histórias que são construídas – no dia a dia – ao longo da vida, faz-se esta observação: a memória de muitos indivíduos pode ser equiparada a um intermediador entre o presente e o passado pelo fato de apresentar às novas gerações aspectos culturais que não são evidenciados em escolas.

Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. (BOSI, 2003, p. 15).

Dessa forma, o compartilhamento desses saberes e valores testemunha a dimensão de eventos pregressos e que – referencialmente – marcam conexão com o presente e, muitas vezes, criam expectativas para o futuro. À vista disso, vários humanos preservam o passado, projetam no presente experiências anteriores, e – contínua e incansavelmente – esforçam-se para manter os aspectos culturais e princípios morais imorredouros.

A utilização de (relatos de) memórias numa perspectiva histórico-cultural na Literatura Brasileira

As memórias literárias – produções em que autores dominam a arte da escrita e, por meio de suas recordações, revivem histórias – exigem recuperação de experiências de vida que serão contadas com o uso de uma linguagem de autoridade e com possíveis inventividades. Subsequentemente, serão mencionados exemplos de obras no âmbito nacional.

No livro *Anarquistas, graças a Deus*, Zélia Gattai combina caráter documental, memórias afetivas e políticas. Na faceta memorialista, a autora revela cuidadosamente as lembranças de sua infância e adolescência na cidade de São Paulo. Além disso, conforme estes trechos, expõe relatos de violências ocorridas naquela época.

Seria exatamente com nosso vizinho, Luiz Apolônio, que iria defrontar-se, alguns anos mais tarde, na implantação do Estado Novo, em 1937, no cárcere, preso pela polícia política, acusado de “comunista perigoso”. Na época do Estado Novo, bastava uma denúncia ou simples suspeita para que uma família fosse cercada pelo enorme aparato bélico, policiais apontando metralhadoras, os lares invadidos – a qualquer hora do dia ou da noite – por policiais armados, pais de família arrancados de seus leitos e arrastados para as masmorras, para o porão úmido e escuro da Delegacia da Ordem Política e Social, incomunicável. (GATTAI, 1998, p. 241)

[...] Seria possível, uma coisa daquelas? Tinham sido convocados, então, para assistir ao espancamento do homem? Não houve explicações. Para quê? Estava claro: os novatos deviam aprender como se comportar, quem não andasse na linha, não obedecesse cegamente ao capataz, receberia a mesma recompensa que o negro ia receber. Um exemplo para não ser esquecido.

O negro amarrado, suando, esperava a punição que não devia tardar; todos o fitavam, calados.

De repente, o capataz levantou o braço, a larga tira de couro no ar, pronta para o castigo. Então era aquilo mesmo? Revoltado, cego de indignação, o

jovem colono Eugênio Da Col não resistiu; não seria ele quem presenciaria impassível ato tão covarde e selvagem (GATTAI, 1998, p. 162).

Outro título de memórias escrito por Zélia Gattai é *A casa do Rio Vermelho* no qual há narrações sobre sua vida – que se adicionam às vivências com as do marido Jorge Amado e outros artistas – e registros de acontecimentos e emoções, como mostra este fragmento:

Sem ter uma única anotação, apenas a memória trabalhando, voltei ao passado, voltei a ser criança no convívio de meus pais e de meus irmãos, recuperei amigos perdidos na distância do tempo e, sobretudo, descobri minha mãe. Dona Angelina era uma pessoa formidável e eu não lhe dera o devido valor. Seu Ernesto, meu pai, era bem como o julgara: inteligente, humano, homem bom.

Nas minhas lembranças cheguei mesmo a sentir o perfume do talco de heliotrópio que mamãe usava na gente (GATTAI, 1999, p. 186).

Com os fragmentos supracitados, infere-se que a escritora – por meio das recordações – relata para os leitores histórias políticas, denúncias de agressividades contra outrem, vivências inocentes de sua infância, e o entendimento da (re)descoberta identitária dos pais.

O livro *Infância* é uma autobiografia de Graciliano Ramos na qual são apresentados elementos do crescimento dele até a puberdade (a título de exemplo, relações com o universo sertanejo e os anos iniciais na escola). Destaca-se que, conquanto o narrador da obra seja adulto, surgem as lembranças dos acontecimentos passados entre ele e os familiares. Isso, indubitavelmente, revela tom memorialístico, conforme denota este trecho:

[...] As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural (RAMOS, 1995, p. 29).

Nesse registro mnemônico, nota-se relatos das experiências do autor que testemunham opressão, pois há humilhação na infância da personagem (o trecho mostra o quão a criança é fraca diante dos adultos). Porém, possibilita que ele descreva tal situação subjetivamente. Candido (2006) destaca que

Graciliano Ramos, porém, extravasou os limites do gênero e, cada vez mais preocupado pelas situações humanas, substituiu-se ele próprio aos personagens e resolveu, decididamente, elaborar-se como tal em *Infância*, aproveitando os aspectos facilmente romanceáveis que há nos arcanos da memória infantil (CANDIDO, 2006, p. 93).

Quiçá, Candido propõe essa reflexão por causa da linguagem poética usada por Graciliano que, em certa medida, fantasia as realidades e transmuta o passado da personagem. Assim, pois, traz características de uma obra ficcional, também.

Na literatura infanto-juvenil, o romance *Bisa Bia, bisa Bel* escrito por Ana Maria Machado exemplifica memórias retomadas ao contar a história da protagonista Isabel que descobre uma fotografia da bisavó e, a partir daí, surge o desenrolar da narrativa já que uma simples foto cria na personagem existência, voz e memória. Os trechos seguintes denotam recordações, pois há recorrências à imaginação e a objetos antigos:

Dentro do quarto de minha mãe tinha um armário, dentro do armário tinha uma gaveta, dentro da gaveta tinha uma caixa, dentro da caixa tinha um envelope, dentro do envelope tinha um monte de retratos, dentro de um retrato tinha uma Bisa Bia (MACHADO, 1990, p. 7).

Quando eu já ia saindo aos pinotes com o retrato na mão, ela ainda recomendou:

– Mas muito cuidado, hein? Não suje o retrato, não amasse. E, principalmente, veja se não larga por aí à toa... É a única foto de sua bisavó quando era pequena (Idem, p. 12).

Dona Sonia, ela contou que, quando era moça, uma vez apareceu uma mania de colecionar cartões postais, toda família tinha esses cartões, arrumados de um jeito especial para mostrar às visitas em cima dos móveis, numa espécie de vitrine própria. E tinham coleções de leques, de enfeites, de muitas coisas (Idem, p. 22)

[...] Porque nesse tal dia, ela foi até o armário, tirou um álbum cheio de fotografias sépias, e mais outros retratos montados em molduras ovais de cartão em relevo (foi ela quem me explicou que era assim que se chamava o tal papel inchadinho) e ficamos um tempão vendo as fotos (Idem, p. 33).

Certamente, as citações acima mostram que imagens e recordações da mãe se tornam essenciais para os relatos de memória da protagonista, pois – fantasiosamente – ela traz à tona lembranças passadas nas quais se buscava a bisavó. Inclusive, é nesse convívio cheio de fantasias com a bisavó que Isabel (uma menina futurista que fala sobre transformações vindouras para a vida das mulheres) aprende a conviver consigo mesma.

É possível também acrescentar como exemplos alguns poemas da obra *Boitempo* de Carlos Drummond de Andrade. Este é *Contador*:

As histórias que ele conta aos filhos
Bicho Folhais
Macaco Garcias
Cafas Medonho
e volta a contar aos netos
onça que comeu homem
Pedro bicudo que engoliu a dentadura
cachorro que carregava defunto
Saci-Pererê de São José do Calçado
peras da miséria
capado de João Carrinho
papagaio de cu cosido
são os fatos positivos
a vida real e quente
que a gente vê apalpa assimila
ante a irreabilidade de tudo mais.
(ANDRADE, 1974, p. 87).

Depreende-se do texto que as memórias são retomadas com as histórias contadas pelo avô – em linguagem coloquial – e que são passadas de geração em geração. Destaca-se que a estrutura do poema apresenta momentos distintos vividos pelo eu poético do presente: os seis versos sem espaçamento simbolizam a imagem do narrador (o avô) que conta as histórias para as crianças; secundariamente, os demais versos (com espaçamento) fazem referências às crendices.

Outro poema de Carlos Drummond de Andrade que traz relatos de memória é *Conversa*:

Há sempre uma fazenda na conversa
bois pastando na sala de visitas
divisas disputadas, cercas a fazer
porcos a cevar
a bateção dos pastos
a pisadura da égua
de testa – e vejo o céu – testa estrelada
Há sempre
uma família na conversa.
A família é toda a história: primos
desde os primeiros degredados
filhos de Eva
até Quinquim Sô Lu Janjão Tatau
Nonô Tavinho Ziza Zito
e tios, tios-avós, de tão barbado-brancos
tão seculares, que são árvores.
Seus passos arrastam folhas. Ninhos
na moita do bigode. Aqui presentes
avós há muito falecidos. Mas falecem
deveras os avós?
Alguém deste clã é bobo de morrer?
A conversa o restaura e faz eterno

Há sempre uma fazenda, uma família
entrelaçadas na conversa:
a mula & o muladeiro
o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada

o poder, o brasão, o vasto isolamento
da terra, dos parentes sobre a terra.
(ANDRADE, 1974, p. 108).

Por meio da memória, o poeta reconstituiu a conversa do passado, reinventando-a liricamente. Nesse poema, percebe-se uma voz acriançada que reverbera uma voz amadurecida. Assim sendo, apesar de os avós não existirem mais, são transportados para o presente.

Considerações finais

Com as leituras referenciais para o assunto em pleito e as análises feitas inicialmente, observou-se que as obras literárias resultam de informações de práticas do dia a dia em que as personagens representam histórias (em alguns casos, também memórias) dentro de espaço(s) e em decorrência da representação de períodos. Nesse sentido, socialmente, nota-se contribuição da História visto que os fatos, verossimilhanças ou situações hipotéticas estão diretamente ligados a questões sociais, culturais, políticas, religiosas. Isso, portanto, traz para os leitores marcas que podem ser compartilhadas em diferentes gerações e, por conseguinte, causam a imortalidade das memórias por meio da Arte das palavras.

Ao ter como base, especialmente, a função social da literatura, reconheceu-se que os escritores devem representar em suas obras a sociedade, o homem e as ações levando-se em conta a realidade. Ademais, as manifestações artístico-literárias devem suscitar estas reações no leitor: criticidade, emoção e ascensão de conhecimento de mundo. Dessarte, o direito à literatura trará benefícios para a sociedade. É válido destacar como exemplo da importância desse direito a proposta feita pelo Conselho Nacional de Justiça – na recomendação 44/2013 – que apresenta projetos específicos para redução de pena por meio da leitura de livros.

No que diz respeito às exposições sobre memória, foi possível compreendê-la como um conjunto de lembranças e imagens de indivíduos que estão incluídos coletivamente numa comunidade; por esse motivo, recuperava-se o passado com interações sociais no presente. Indubitavelmente, os teóricos referenciados no desenvolvimento do trabalho colaboraram para que, em campos diferentes, ideias rompessem com os distanciamentos (entre literatura e memória). Nos dias hodiernos, é de suma importância relacionar ações do agora com vivências que já ocorreram, escrever as histórias e publicá-las com o propósito de manter a durabilidade das memórias, compartilhar sapiências ou denunciar violências.

Verificou-se, em contextos histórico, político e memorialístico, que os romances citados de Zélia Gattai revelaram questões relacionadas à militância, à infância e à imigração. Concernentemente à obra de Ana Maria Machado, constatou-se que muitos pensamentos e sentimentos foram recordados para assinalar a continuação e supervivência do passado. Em se tratando da menção a Graciliano Ramos, ficou íncrito que ele explorou fontes das lembranças infantis e mostrou que não conseguiu libertar-se inteiramente de domínios pessimistas; conseqüentemente, renovou-se com a utilização da memória escrita na qual apresentou confidências. No tocante aos textos de Carlos Drummond de Andrade, notou-se que, isocronamente, as recordações acolhiam eventos coletivos compartilhados com a família.

Referências

ANDRADE, C. D. de. *Boitempo II – Menino antigo*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BERGSON, Henri. 1990. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes.

BOCCATO, V. R. C. Metodologia da pesquisa bibliográfica na área odontológica e o artigo científico como forma de comunicação. *Rev. Odontol. Univ. Cidade São Paulo*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 265-274, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. 153 p.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, Vol. 4, n. 9, PP 803-809, set/1972.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas, Graças a Deus*. 27º ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GATTAI, Zélia. *A casa do Rio Vermelho*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In: NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimard, 1984. pp. XVIII-XLII.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record; Atalaya. Mestres da Literatura Contemporânea, 1995.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1999.

A Literatura Indígena no PNLD 2018 literário: Educação Infantil, anos iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) e Ensino Médio

Lana Ieda Nunes Costa

Célia Regina Delácio Fernandes

Introdução

O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), criado em 1985, vinculado ao Ministério da Educação (MEC) pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), é o programa responsável pela aquisição e distribuição de livros nas escolas públicas brasileiras. Assim, o PNLD, atualmente em vigor, encarrega-se da seleção e distribuição de obras didáticas destinadas às escolas públicas.

Outra política pública significativa, implantada pela falta de distribuição de obras literárias, foi o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), iniciado em 1997, que teve o objetivo de fomentar a leitura e o acesso à cultura, através da aquisição e distribuição de obras literárias para

compor as bibliotecas e as salas de leitura. Findado em 2015, o PNBE manteve-se ativo por 18 anos e foi uma ferramenta importante de incentivo à leitura (FERNANDES, 2013; 2017). Esses dois programas governamentais coexistiram por muitos anos, mas uma lacuna surgiu após a extinção do PNBE e, depois de muitas críticas do mercado editorial e setores da sociedade civil organizada, foi preenchida com a criação do PNLD Literário. Essa lacuna perdurou por quase quatro anos, deixando de entregar novos livros de literatura para prover os acervos das bibliotecas públicas escolares do Brasil.

O PNLD Literário, instituído em 2017, surge para substituir o PNBE adquirindo, de acordo com o decreto nº 9.099 de 2017, uma nova configuração. Cabe ressaltarmos que anteriormente o PNLD distribuía apenas material didático, com a nova versão do programa obras literárias foram incluídas. Após a definição do novo formato do Programa Nacional do Livro e Material Didático, a finalidade do programa fica descrita no artigo primeiro do decreto:

Art. 1º O Programa Nacional do Livro e do Material Didático - PNLD, executado no âmbito do Ministério da Educação, será destinado a avaliar e a disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, de forma sistemática, regular e gratuita, às escolas públicas de educação básica das redes federal, estaduais, municipais e distrital e às instituições comunitárias, confessionais ou filantrópicas sem fins lucrativos e conveniadas com o Poder Público (BRASIL, 2017).

Os editores interessados em incluir suas obras no PNLD 2018 Literário devem concorrer aos editais, lançados anualmente e disponibilizados pelo FNDE. De acordo com o edital de convocação de 2018 as obras são avaliadas pela equipe do PNLD através de critérios como: qualidade do texto, adequação de categoria, de tema e de gênero literário e projeto gráfico-editorial. De forma mais detalhada, o primeiro critério compreende “[...] a exploração de recursos expressivos da linguagem; a consistência das possibilidades estruturais do gênero literário proposto; a adequação da linguagem aos estudantes; e o desenvolvimento do tema em consonância

com o gênero literário em questão.” Além disso, as obras devem contemplar “[...] diversos contextos sociais, culturais e históricos, o que inclui, por exemplo, as vivências de populações indígenas, africanas e afro-brasileiras.”. Destaca-se também a exigência de “protagonistas e sujeitos líricos de diferentes raças e etnias, gêneros, origens geográficas, classes sociais, faixas etárias” (BRASIL, 2018a, p. 31). O segundo critério, no que se trata de gênero literário, segue a estrutura composicional “a. poema; b. romance, conto crônica, novela, teatro, texto da tradição popular; c. romance; d. memória, diário, biografia, relatos de experiências; e. obras clássicas da literatura universal; f. livro de imagens e livros de histórias em quadrinhos; g. livro-brinquedo.” (BRASIL, 2018a, p. 32-33). Os temas estão definidos de acordo com as faixas etárias, mas a especificação apresenta variações de acordo com o segmento educacional, portanto, devido ao volume de dados, optamos por não os apresentar neste estudo. Todavia, essas informações estão disponíveis no edital de convocação de 2018. Para cumprir esse critério do programa, as obras inscritas devem corresponder às normas estabelecidas.

Conforme o *Guia Digital PNLD 2018 Literário*, os títulos que possuem baixa qualidade literária e estética, apresentarem erros linguísticos recorrentes, não se adequarem às categorias inscritas, não apontarem contextualizações sobre a obra e o autor são excluídos do programa. Um critério eliminatório importante, presente no edital de convocação, é a não seleção de obras que:

[...] apresentem preconceitos, estereótipos ou discriminação de ordem racial, regional, social, sexual e de gênero, entre outros, tampouco aquelas que incitem a violência entre seres humanos ou contra outros seres vivos, em qualquer uma de suas diversas manifestações (BRASIL, 2018a, p. 32).

Assim como não são aceitos títulos literários com “teor doutrinário, panfletário ou religioso” (BRASIL, 2018a, p. 32). As obras devem ser capazes de potencializar reflexões sobre os próprios estudantes e o mundo que

os cerca, devem estimular interações, permitir o contato com a diversidade e ser um instrumento de incentivo à leitura. Além disso, é obrigatório que as obras selecionadas atendam a legislação em vigor.

Nesse sentido, a lei federal 11.645, sancionada em 10 de março de 2008, determina a obrigatoriedade do ensino da história e cultura indígena e afro-brasileira no currículo oficial da rede de ensino brasileira (BRASIL, 2008). A aprovação dessa lei foi resultado de muitas lutas dos movimentos sociais e é de grande relevância para educação brasileira. A exigência do estudo dessas culturas permite-nos o afastamento da visão eurocêntrica e dá margem para dedicarmos o olhar e a atenção aos povos silenciados que foram e são significativos para a nação brasileira: os povos indígenas e os afro-brasileiros. Em vista disso, pensando no foco deste estudo, serão contemplados apenas os povos originários.

Convém esclarecermos que adotaremos o conceito Literatura Nativa quando nos referirmos à literatura de autoria indígena. O escritor guarani Olívio Jekupé (2009; 2010) explica que a Literatura Nativa é escrita pelos próprios indígenas e surge a partir da vivência e das histórias dos povos originários. Em contrapartida, ele problematiza a conceituação Literatura Indígena porque é escrita pelo não indígena que registra a literatura oral narrada pelos nativos. Qualquer indivíduo alfabetizado pode escrever Literatura Indígena, mas somente os indígenas são capazes de produzir Literatura Nativa. Muitos escritores indígenas empregam o termo Literatura Indígena para fazer referência a suas próprias obras. Nos casos em que esse vocábulo é aplicado por esses escritores, a expressão torna-se equivalente à Literatura Nativa por se tratar da mesma literatura. É essencial para este trabalho a ausência de termos oriundos de uma visão eurocêntrica, por ser um dos propósitos priorizarmos a perspectiva teórica indígena sobre a literatura de seu povo. A classificação da autoria das obras adquire relevância para ressaltarmos o caráter legítimo do conteúdo literário e proporcionarmos a devida visibilidade aos escritores nativos brasileiros.

Considerando a importância das políticas públicas de incentivo à leitura para a formação de leitores multiculturais, neste artigo, temos o objetivo de mapear a presença da literatura brasileira de autoria indígena nos acervos do Programa Nacional do Livro e do Material Didático – PNLD 2018 Literário: Educação Infantil, Anos Iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) e Ensino Médio. Para tanto, buscamos analisar quais são as obras literárias de autoria indígena selecionadas pelo PNLD 2018 Literário para compor os acervos das escolas públicas. Pretendemos também destacar os autores brasileiros representativos da Literatura Nativa, verificando sua existência e grau de participação em relação à autores não indígenas.

A metodologia adotada para realização desta pesquisa é descrita pelos procedimentos a seguir. Inicialmente acessamos ao *Guia Digital PNLD 2018 Literário* disponível em plataforma digital. O guia está organizado em uma coluna de informações e uma área de busca, classificada conforme as categorias da educação básica. A primeira coluna dispõe de informações importantes como: apresentação do guia, critérios de avaliação, equipe de avaliação, código das coleções, entre outras. O campo de busca é dividido em três segmentos: Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio. Em todas essas categorias estão incluídas duas abas, uma que permite o acesso às obras selecionadas e outra com a apresentação do guia. Na aba intitulada “obras” estão reunidas informações importantes para a construção desta análise. Nessa área do guia, insere-se um campo de busca com as seguintes opções: categoria, título, tema, gênero, código e autoria. Efetuando esta pesquisa, obtivemos as resenhas de cada obra selecionada. Além desse filtro de busca também baixamos o guia em PDF, arquivo utilizado para a coleta de dados deste trabalho.

Para começar, utilizamos os termos de busca “literatura nativa”, “literatura indígena”, “índio” e “indígena”, no entanto, constatamos que as duas primeiras terminologias estão ausentes no guia digital. A palavra “indígena” está majoritariamente presente nas resenhas das obras de temáticas indígenas. Dessa maneira, por meio das palavras-chaves obtivemos o

material necessário para a construção da pesquisa, mas a leitura de cada resenha fez-se necessária para identificarmos mais claramente o conteúdo das obras. Para a análise dos dados, selecionamos as obras de temáticas indígenas escritas tanto por indígenas como não indígenas, e posteriormente foram classificadas em: de autoria indígena e de autoria não indígena. Outras informações como título, data de publicação, autoria, editora e gênero também foram adicionadas. Em outra tabela classificamos os escritores indígenas, com obras selecionadas pelo PNLD 2018 Literário, os títulos das obras, etnias e regiões. A partir do conteúdo citado, iniciamos a classificação e análise desses dados.

Ao pensarmos no lugar significativo que a literatura ocupa na trajetória dos povos indígenas e na contribuição para a formação de leitores multiculturais, a seguir, nos propomos a destacar características importantes como: a tradição oral e a escrita. Almejamos, neste trabalho, evidenciar obras literárias escritas por indígenas, assim como os nomes, as obras e as regiões desses autores, além de ressaltar o grau de representatividade das obras de Literatura Nativa selecionadas para compor o acervo do PNLD 2018 Literário.

Literatura Nativa e a escrita de autoria indígena

Antes de pensarmos na Literatura Nativa, é necessário refletirmos sobre a representação do indígena traçada pela sociedade não indígena. Caso ainda permaneça a concepção do indígena primitivo, ensinada pela sociedade tradicional, faz-se necessária a atualização dessa ideia. Desde os tempos de Brasil colônia, o indígena é caracterizado como um ser inferior, de poucos saberes e tratado com desdém. Essa figura primitiva e exótica perpetua-se até hoje, tanto no cenário nacional quanto internacional. O escritor indígena Tiago Hakiy (2018) relata que, ao pensar no indígena

dos tempos atuais, devemos considerá-lo um indivíduo que está inserido na sociedade e que transita entre duas culturas – sem esquecermos do seu pertencimento a uma cultura distinta – e que tem a liberdade e o direito de pensar e agir como qualquer outro indivíduo sem desvincular-se de sua identidade. Thiél e Quirino afirmam que “A aceitação da cultura do outro não significa aniquilar a própria individualidade, mas conviver de forma harmônica com o outro, interrompendo o ciclo de preconceito e exclusão” (2011, p. 631). Apenas após o desprendimento do indígena estereotipado podemos conceber a ideia de escritores e escritoras indígenas.

A literatura sempre esteve presente na vida dos povos indígenas. Diferente da literatura escrita, como os não indígenas estão habituados, a literatura produzida pelos povos originários é transmitida pela tradição oral:

O contador de histórias sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais. Foi desta forma que parte do conhecimento dos nossos antepassados chegou até nós, mostrando-nos um caleidoscópio ímpar, fortalecendo em nós o sentido de ser indígena. Em sua essência o indígena brasileiro sempre usou a oralidade para transmitir seus saberes, e agora ele pode usar outras tecnologias como mecanismos de transmissão. (HAKIY, 2018, p. 38).

A oralidade, além de ser responsável por repassar as histórias indígenas para as gerações seguintes, é um meio de preservar os saberes e a cultura indígena, para que cada descendente carregue em si o conhecimento sobre a origem e a trajetória de seu povo. A literatura escrita por indígenas torna-se um novo mecanismo de permanência dos saberes da cultura indígena, que antes eram transmitidos pela oralidade. A tradição oral sempre foi uma característica marcante desses povos, e apenas com a chegada dos europeus ao continente americano e, diga-se, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, essa tradição passou a ser registrada também em formato escrito. Os europeus eram creditados como autores das publicações, cuja fonte eram os interlocutores indígenas, que acabaram invisibilizados. A literatura de

autoria indígena carrega um peso significativo por compor-se das raízes ancestrais de seu povo, apesar do registro escrito ser recente como relata Munduruku:

A escrita é uma conquista recente para a maioria dos 305 povos indígenas que habitam nosso país desde tempos imemoriais. Detentores de um conhecimento ancestral apreendido pelos sons das palavras dos avôs, estes povos sempre priorizaram a fala, a palavra, a oralidade como instrumento de transmissão da tradição, obrigando as novas gerações a exercitarem a memória, guardiã das histórias vividas e criadas. (MUNDURUKU, 2018, p. 81).

De modo geral, de acordo com Silva (2018), a descrição histórica oficial do Brasil, registrada em livros especializados, torna excludente a presença de influências indígenas na formação cultural do país, pela ideia equivocada de que esses povos eram selvagens, exóticos e sem cultura. Apesar disso, os traços indígenas podem ser visualizados em várias categorias constituintes da identidade do país, principalmente na culinária, no artesanato, em manifestações artísticas, na medicina e na literatura.

Como forma de reparar a invisibilidade e o silenciamento de vozes indígenas, o movimento literário indígena encontra-se forte e dedicado em preservar: a cultura, a língua, o território, a memória e a identidade desses povos. A lei 11.645/2008, citada anteriormente, abre espaço para que a Literatura Nativa ocupe o seu lugar de pertencimento na educação e na arte brasileira, além de reafirmar a importância histórica da cultura indígena na formação do Brasil. Kayapó (2011) explica que, por meio da literatura, os povos indígenas “estão vivos, ativos e reativos, por mais que a história oficial e a própria literatura nacional tenham silenciado essa condição”. Os povos indígenas ainda enfrentam uma realidade violenta, por isso, instrumentos como a tecnologia, a escrita e o mercado editorial auxiliam nessa luta.

De acordo com Thiél (2013, p. 02) “conhecer a literatura nacional implica conhecer não só os textos considerados canônicos, mas também

textos provenientes da diversidade cultural do país”. O conhecimento da existência da Literatura Nativa, e até mesmo da Literatura Indígena, e de seu pertencimento à literatura brasileira atinge um público pequeno, inclusive na área de Letras. Graúna destaca a importância dessa literatura:

A nossa literatura contemporânea é um dos instrumentos que dispomos também para refletir acerca das tragédias cometidas pelos colonizadores contra os povos indígenas; a literatura é também um instrumento de paz a fim de cantarmos a esperança de que dias melhores virão para os povos indígenas no Brasil e em outras partes do mundo. Fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes¹ e com os não indígenas a nossa história de resistência, a nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias [...] (GRAÚNA, 2012, p. 10).

Na voz de Graúna, podemos perceber a força histórica presente na Literatura Nativa, o que a torna importante e significativa para a literatura nacional. A literatura de autoria indígena é o artifício que permite a esses povos a reconstrução verdadeira de suas narrativas, anteriormente, contadas e registradas por não indígenas. Além de ser uma importante ferramenta de registro histórico e memorialístico, a Literatura Nativa é responsável pela permanência do legado e da tradição desses povos.

Já pensou: faz tantos séculos que o Brasil foi dominado pelos *juruakuery*, não índios em guarani, e desde aquela época tudo o que se fala sobre nossos parentes é escrito por eles. Eu não via isso como algo interessante, porque nós temos que contar nossas histórias para nossos filhos. E, se essas histórias tiverem que ser escritas, por que não pelo próprio índio? (JEKUPÉ, 2018, p. 46).

O escritor guarani Olívio Jekupé – um dos pioneiros na Literatura Nativa e dedicado a incentivar que seus parentes escrevam – ressalta a importância da publicação dos escritos indígenas. A Literatura Nativa carrega um caráter representativo para crianças e jovens indígenas fomentando a continuidade desse movimento literário. Em vista do aumento de publicações de autoria indígena, essa literatura tem adquirido destaque na mídia brasileira. Escritores como Daniel Munduruku, Olívio Jekupé, Graça

¹ O termo *parentes* refere-se a outros indígenas (tanto da mesma etnia quanto de etnias diferentes).

Graúna, Eliane Potiguara e Edson Kayapó são alguns dos muitos escritores que trazem destaque para essa literatura.

Considerando que “O PNLD é um dos maiores programas de distribuição de livros do mundo” (BRASIL, 2018, p. 19), o PNLD Literário é uma ferramenta essencial para a disseminação da Literatura Nativa por proporcionar que alunos e professores leiam e estudem obras escritas por indígenas. Defendemos a importância da Literatura Indígena por ser um meio de divulgação da história e cultura dos povos originários, entretanto, nesta pesquisa, é indispensável a necessidade de destacarmos as diferenças de concepções de uma literatura sobre indígenas e de outra produzida por indígenas. Sendo assim, a Literatura Nativa precisa ocupar o espaço de legitimidade na literatura brasileira.

Um olhar quantitativo

Em sua primeira edição, o PNLD 2018 Literário contou com 737 obras selecionadas, que foram compradas e distribuídas para mais de 29 milhões de alunos do ensino básico, matriculados em instituições de ensino participantes do programa. De acordo com a Coordenação Geral dos Programas do Livro², foram investidos R\$200.580.421,11 na aquisição de 34.991.202 exemplares de obras literárias, ao custo médio de R\$5,73 por livro. Em distribuição, o montante foi de R\$48.676.650,04, o que representa o custo médio de R\$1,39 por exemplar.

Após o mapeamento do acervo de 737 obras e a divisão das temáticas, observamos que apenas 31 (4%) obras apresentam temáticas indígenas. As outras 706 (96%) obras não abordam temáticas indígenas, mas são necessárias para a análise comparativa desses dados. Em conformidade com a classificação de autoria, o registro total de obras de autoria indígena selecionadas pelo PNLD 2018 Literário é de 10 obras.

² Informações obtidas através do Sistema Eletrônico do Serviço de Informações ao Cidadão (e-SIC). Resposta recebida em: 02 set. 2020.

Gráfico 1 – Obras selecionadas pelo PNLD 2018 Literário.



Fonte: Elaboração própria (2020).

A partir desse dado inicial, fizemos um detalhamento específico que aborda os três segmentos educacionais: a Educação Infantil, o Ensino Fundamental (anos iniciais) e o Ensino Médio. Apresentamos, em tabelas, as obras literárias nativas e indígenas³ de cada segmento para que seja possível visualizar detalhadamente aspectos importantes de cada título e perceber o grau representativo que ocupam no programa.

Na Educação Infantil, são 147 obras selecionadas, mas somente 4 obras abordam temáticas indígenas, as 143 restantes apresentam outras temáticas. Das 4 obras com temáticas indígenas, incluídas na Educação Infantil, 2 são de autoria indígena e as outras 2 de autoria não indígena. De acordo com o primeiro quadro, os títulos de Literatura Nativa selecionados para compor o acervo da Educação Infantil são: *Curumim* e *Curumimzice*, ambas do escritor Tiago Hakiy.

³ Ao realizarmos as buscas na *internet*, verificamos que algumas editoras presentes no *Guia Digital PNLD 2018 Literário* não correspondem às descritas no mercado editorial. Por isso, esclarecemos que as referências e os dados tabelados são baseados nos arquivos disponibilizados pelo programa.

Quadro 1 – Educação Infantil

Obra	Autor(a)	Ilustrador(a)	Literatura Nativa	Editora	Ano da Edição
<i>Curumim</i>	Tiago Hakiy	Andréia Vieira	Sim	Posigraf	2018
<i>Curumimzice</i>	Tiago Hakiy	Walther Moreira Santos	Sim	Lexikon	2018
<i>O Tupi que você fala</i>	Claudio Fragata	Mauricio Negro	Não	Globo Livros	2018
<i>Pikuin, o pequeno kurumin</i>	Marco Antonio Pietrucci	Alessandra Tozi	Não	Ateliê da Escrita	2018

Fonte: Elaboração própria de acordo com o *Guia Digital PNLD 2018 Literário* (2020).

O Ensino Fundamental apresenta 400 títulos escolhidos. Em conformidade com o segundo quadro, verificamos que 22 deles apresentam temáticas indígenas, o que podemos considerar um aumento significativo se compararmos com o segmento anterior. Das 22 obras com temáticas indígenas, no Ensino Fundamental, 6 foram escritas por autores indígenas e as 16 restantes por autores não indígenas. Entre os livros representativos da literatura escrita por indígenas estão: *A boca da noite*, de Cristino Wapichana, *A árvore da vida*, de Roni Wasiry Guará, *Catando piolhos, contando histórias* e *Foi vovó que disse*, de Daniel Munduruku, *Jápii e Jakâmi uma história de amizade*, de Yaguarê Yamã e *Meu lugar no mundo*, de Sulami Katy.

Quadro 2 – Ensino Fundamental (anos iniciais).

Obra	Autor(a)	Ilustrador(a)	Literatura Nativa	Editora	Ano da Edição
<i>A boca da Noite</i>	Cristino Wapichana	Graça Lima	Sim	Zit	2016
<i>A árvore da vida</i>	Roni Wasiry Guará	Carla Irus-ta	Sim	Dibra	2018

<i>Catando piolhos, contando histórias</i>	Daniel Munduruku	Maté	Sim	Escarlate	2014
<i>Foi vovó que disse</i>	Daniel Munduruku	Graça Lima	Sim	Edelbra	2015
<i>Jápii e Jakãmi uma história de amizade</i>	Yaguarê Yamã	Andrea Ebert	Sim	Dibra	2018
<i>Meu lugar no mundo</i>	Sulamy Katy	Fernando Vilela de Moura Silva	Sim	Maxiprint	2018
<i>Apuka</i>	Maria Julia Maltese	Leonardo Malavazzi	Não	Vinte e Cinco	2018
<i>As aventuras de Wirai</i>	Wilson Marques	Cibele Queiroz	Não	Kit's	2018
<i>As meias dos flamings</i>	Horacio Quiroga	Fê	Não	Palavras Projetos Editoriais	2018
<i>Coração musical de bumba meu boi</i>	Heloisa Prieto	Jô Oliveira	Não	Estrela Cultural	2018
<i>História meio ao contrário</i>	Ana Maria Machado	Renato Alarcão	Não	Somos Educação	2018
<i>Menino-arara</i>	Adriana Mendonça	Adriana Mendonça	Não	Baoba	2018
<i>Não se mata na mata Lembranças de Rondon</i>	Ana Maria Machado	Sidney Meirelles	Não	Tribos	2017
<i>No meio da bicharada - histórias de bichos do Brasil</i>	Ricardo Prado	Paulo Manzi	Não	Richmond Educação	2018

<i>O Curumim pintor e outras histórias</i>	Sanzio de Azevedo	Karlson Gracie	Não	Fundação Democrito Rocha	2014
<i>O pássaro do sol</i>	Myriam Fraga	Anabella López	Não	Van Blad Comunicação e Entretenimento	2018
<i>Poemas da minha terra tupi</i>	Maté	Maté	Não	Bico de Lacre Editora	2018
<i>Preta, parda e pintada</i>	Helena Gomes	Luciano Tasso	Não	Berlendis	2018
<i>Se essa rua fosse minha: livro de brincar</i>	Paula Giannini	André Flauzino	Não	Antonio José Pinheiro de Melo	2017
<i>Ubatã, o menino índio</i>	Eliana Martins	Sandra Lavandeira	Não	Rideel	2014
<i>Uma amizade (im)possível: as aventuras de Pedro e Aukê no Brasil colonial</i>	Lilia Moritz Schwarcz	Joao Spacca de Oliveira	Não	Reviravolta	2018
<i>Yvy Porã Porau e o rio de mel</i>	Ângela Hoffmann	Dane D'Angeli	Não	Mediação	2018

Fonte: Elaboração própria de acordo com o *Guia Digital PNLD 2018 Literário* (2020).

No terceiro e último segmento, o Ensino Médio, estão contemplados 190 títulos, no entanto, apenas 5 obras tratam de temáticas indígenas. Dessa forma, podemos notar uma diminuição significativa de obras de autoria indígena, se utilizarmos o Ensino Fundamental como referência. Como apresenta o terceiro quadro dessas 5 obras, 2 são marcadas pela autoria de escritores indígenas. Portanto, *A terra uma só*, de Timóteo da Silva Verá Tupã Popygua, e *Memórias de índio*, de Daniel Munduruku, tornam-se as únicas obras de Literatura Nativa selecionadas para o Ensino Médio.

Quadro 3 – Ensino Médio

Obra	Autor(a)	Ilustrador(a)	Literatura Nativa	Editora	Ano da edição
A terra uma só: Yvyrupa	Timóteo da Silva Verá Tupá Popygua		Sim	LAB	2018
Memórias de índio	Daniel Munduruku	Rita Carrelli	Sim	Edelbra	2016
<i>A árvore de cantos</i>	Anne Francoise Ballester Soares		Não	JC	2018
<i>Cobra Norato</i>	Raul Bopp		Não	Jose Olympio	2018
<i>O surgimento dos pássaros</i>	Anne Francoise Ballester Soares		Não	JC	2018

Fonte: Elaboração própria de acordo com o *Guia Digital PNLD 2018 Literário* (2020).

Observamos que, apesar do alto número de obras selecionadas para compor o PNLD 2018 Literário, o espaço que inclui publicações de autoria indígena é muito pequeno. Ainda que os títulos sejam poucos, vale ressaltarmos que estão incluídos no programa. Portanto, cabe às próximas edições reconsiderar o volume de obras de Literatura Nativa e o lugar que ocupam. Também achamos importante mapear algumas características das autorias indígenas selecionadas, para averiguar a presença de diversidade de gêneros, etnias e regiões dos escritores. Nessa direção, a quarta tabela demonstra os escritores indígenas e suas obras que caracterizam a Literatura Nativa brasileira no PNLD 2018 Literário, sendo 6 homens e apenas 1 mulher.

As etnias que representam a literatura de autoria indígena no PNLD 2018 Literário são Wapichana, posicionadas em Roraima, na região norte do Brasil, Sateré Mawé e Maraguá ambas no Amazonas, Munduruku no Amazonas e no Pará, também na região norte. Guarani Mbya, situada na região sudeste, norte e sul, nos estados: Espírito Santo, Pará, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Tocantins. O

povo Potiguara está incluído na região Nordeste, na Paraíba, no Ceará, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Como vemos, a região norte do Brasil ganha notoriedade por abarcar 7 escritores indígenas de 6 etnias diferentes com obras selecionadas. Apesar da região centro-oeste ser a segunda⁴ mais numerosa em população indígena no Brasil, não há no PNLD 2018 Literário escritores que representem essa região.

Quadro 4 – Escritores indígenas e obras de Literatura Nativa selecionadas pelo PNLD 2018 Literário.

Escritor	Etnia	Estado	Região
Tiago Hakiy	Sateré Mawé	Amazonas	Norte
Cristino Wapichana	Wapichana	Roraima	Norte
Roni Wasiry Guará	Maraguá	Amazonas	Norte
Daniel Munduruku	Munduruku	Pará	Norte
Yaguarê Yamã	Maraguá	Amazonas	Norte
Sulami Katy	Potiguara	Paraíba	Nordeste
Timóteo da Silva Verá Tupã Popygua	Guarani Mbya	São Paulo	Sudeste

Fonte: Elaboração própria segundo dados do site *Povos Indígenas no Brasil*⁵ (2020).

Diante dos dados analisados, concluímos que o PNLD 2018 Literário atende à legislação em vigor e que produções indígenas estão incluídas no programa governamental. Em vista disso, vale ressaltar que fazer parte não significa ser representativo e que o processo de reconhecimento da Literatura Nativa ainda está em andamento. Devemos pensar que a inserção dessa literatura no sistema educacional não deve estar condicionada somente ao cumprimento de leis, e sim a ocupar uma posição igualitária perante as outras literaturas que sempre se sobrepuseram as demais.

⁴ Disponível em: https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf. Acesso em: 08 set. 2020.

⁵ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

Quem são os escritores indígenas brasileiros selecionados pelo PNLD 2018 Literário?

Consideramos importante apresentar uma breve biografia e um pouco do trabalho dos escritores indígenas selecionados, para que as autorias das produções de Literatura Nativa no Brasil tornem-se conhecidas. Devido à baixa divulgação dessas obras, neste trabalho pretendemos trazer à tona uma literatura com características de grande relevância para o cenário nacional, além disso, temos o intuito de evidenciar as etnias e locais de origem de cada escritor, por serem aspectos significativos e que contribuem para a visibilidade dos escritores.

Tiago Hakiy é escritor, poeta e contador de histórias tradicionais indígenas, natural de Barreirinhas, Amazonas e autor de 11 livros publicados⁶. Em 2012, Hakiy foi vencedor do Concurso Tamoios, realizado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)⁷. Suas obras *Curumim* e *Curuminzice* foram selecionadas para compor o acervo da Educação Infantil. O primeiro livro, predominantemente composto por imagens, narra o cotidiano do curumim e sua convivência com a natureza. “Observa-se, ainda, a exploração de aspectos sugestivos, melódicos e rítmicos da linguagem, como o uso eventual de rimas, dimensão que se torna mais perceptível quando se promove uma leitura contínua em voz alta.” (BRASIL, 2018c, p. 110). Em *Curuminzice*, a rotina do pequeno indígena é narrada no formato de poesia e também é um livro visualmente atrativo. A novidade dessa segunda obra é a inclusão de palavras pertencentes a língua Sateré-Mawé e um glossário que traz a tradução desses termos.

Cristino Wapichana é músico, compositor e escritor, nascido em Boa Vista, Roraima e tem 7 livros publicados⁸. O escritor foi premiado em

⁶ Informação dada pelo escritor em: 14 out. 2020, pelo Facebook.

⁷ Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/yellowfante/autor/tiago-hakiy/1074>. Acesso em: 04 ago. 2020.

⁸ Informação dada pelo escritor em: 08 out. 2020, pelo Facebook.

2007, pelo concurso Tamoios, em 2015 pelo Prêmio Litteratudo Monteiro Lobato e recebeu a Medalha da Paz em 2014, pelo Movimento União Cultural. Sua obra *A boca da noite*, selecionada pelo PNLD 2018 Literário, foi traduzida para o sueco e recebeu a Estrela de Prata do Prêmio Peter Pan, do International Board on Books for Young People em 2018⁹. *A boca da noite* retrata a aventura dos irmãos Dum e Kupai, que desbravam o lugar mais perigoso e cheio de mistérios da aldeia, o livro é uma imersão na cultura do povo Wapichana.

Além de conhecer uma lenda de um grupo indígena brasileiro, os estudantes têm a oportunidade de vislumbrar situações infantis de aventura e relações familiares que provavelmente fazem parte das experiências de muitas crianças: o adulto (pai) que vigia, dá sermão e castiga, a mãe (ou outro adulto) que consola na hora do medo, a aventura vivida para a descoberta do mundo. (BRASIL, 2018d, p. 26).

Roni Wasiry Guará é professor, radiologista e escritor, pertencente ao povo Maraguá e oriundo de Paraná do Ramos, no Amazonas. Uma das obras do escritor, *Olho d'água: o caminho dos sonhos*, é vencedora do 8º Concurso Tamoios e dispõe de 21 títulos publicados¹⁰. *A árvore da vida*, selecionada pelo PNLD 2018 Literário, é uma história sobre o povo Maraguá e sua relação com as árvores, como fonte de conhecimento e finalidade medicinal, especialmente o jatobá que tem poder de cura. “Nessa obra, o problema a ser enfrentado era a ausência de cura para algumas enfermidades, o que levou à morte da mãe de Poty no parto, por exemplo. O sacrifício do povo ao perder um ente foi compensado pela descoberta da cura através do conhecimento de plantas medicinais.” (BRASIL, 2018d, p. 14).

Daniel Munduruku é professor e escritor, nascido em Belém, no Pará, pertencente a etnia Munduruku e possui 52 livros publicados¹¹. É mem-

9 Disponível em: <https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/entrevista-com-cristino-wapichana/>. Acesso em: 04 ago. 2020.

10 Disponível em: <http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-editorial-autentica/noticias/2012/08/escritor-indigena-lanca-livro-para-criancas-sobre-os-povos-da-floresta>. Acesso em: 04 ago. 2020.

11 Disponível em: <https://istoe.com.br/depois-de-50-obras-para-criancas-daniel-munduruku-lanca-livro-de-reflexoes/>.

bro fundador da Academia de Letras de Lorena, foi premiado diversas vezes no Brasil e no exterior e recebeu duas vezes a Comenda da Ordem do Mérito Cultural.¹² Munduruku é um escritor de destaque na literatura brasileira e uma referência para os autores de Literatura Nativa, em 2018 teve três obras selecionadas pelo PNLD Literário. Em *Catando piolhos, contando histórias* as memórias de uma criança indígena, sobre as tradições do povo Munduruku, são narradas de forma oral enquanto os mais velhos catavam piolhos e acariciavam sua cabeça. “A obra é composta por oito histórias, sendo lendas dos seres encantados da floresta, e outras, memórias de brincadeiras.” (BRASIL, 2018d, p. 210-211). É uma característica da tradição indígena respeitar a sabedoria dos mais velhos, *Foi vovó que disse* relata a vida do pequeno Kaxiborempô e a importância dos avós na formação dos mais novos. Na terceira obra, *Memórias de Índio*, estão presentes crônicas sobre a infância, anos no seminário, a descoberta de si e do amor, além disso, a obra “apresenta histórias e folclores de sua tribo de forma autobiográfica, mas sem perder o aspecto ficcional, portanto literário, tendo em vista que muito do que conta reflete a literatura oral.” (BRASIL, 2018e, p. 192).

Yaguarê Yamã, filho do povo Maraguá, nascido em Manaus, no Amazonas, é escritor, professor, ilustrador, artista plástico, geógrafo e autor de 7 livros publicados¹³. Seu livro *Sehaypóri* foi vencedor do prêmio internacional The White Ravens¹⁴. A obra de Yamã, *Japii e Jakâmi uma história de amizade*, é um livro que trata de compaixão e solidariedade. A história narrada é sobre a maternidade que alguns pássaros assumem com filhotes de outras aves.

Um passarinho, um filhote de japii, cai do ninho em dia de encontrado por um jakâmi que, rompendo o instinto predador e de sobrevivência, passa a cuidar do passarinho. Mas o gavião se incomoda com esta improvável amizade, sobretudo

Acesso em: 09 out. 2020.

12 Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html>. Acesso em: 04 ago. 2020.

13 Disponível em: <https://www.amazonamazonia.com.br/2020/05/25/yaguare-yama-o-escritor-que-conta-historias-das-culturas-indigenas/>. Acesso em: 27 out. 2020.

14 Disponível em: <http://yaguareyama.no.comunidades.net/sobre-yaguare-yama>. Acesso em: 07 set. 2020.

porque o filhote imitava o canto de todos os pássaros. Assim, o gavião busca o espírito da floresta, a quem solicita ajuda para se restaurar o equilíbrio entre as aves. (BRASIL, 2018d, p. 361-362).

Sulami Katy, a única escritora indígena presente no PNLD 2018 Literário, é pertencente aos Potiguara, natural da Baía da Traição, na Paraíba. *Meu lugar no mundo*, sua obra de estreia, selecionada para o acervo do Ensino Fundamental, é narrada e protagonizada pela própria autora. Nessa autobiografia, a escritora compartilha seu trajeto entre a aldeia e a cidade grande, as vivências e as dificuldades proporcionadas por esse trânsito entre duas culturas e as características do povo Potiguara.

Já nas primeiras páginas da obra é possível cogitar uma das discussões travadas no relato de vida: distanciamento e aproximação experimentados por todo e qualquer indivíduo em sua trajetória diante do lar/família responsável por forjá-lo. A obra intenciona apresentar a outros grupos étnico-culturais o sistema de crenças e valores dos potiguaras. Enquanto focaliza a própria cultura, compartilhando-a em seu relato autobiográfico, a autora/narradora promove sua reflexão ante a cultura da cidade grande e, nisso, há um grande contributo do livro à consolidação e/ou à ampliação do repertório de temas dos alunos, porque, nele, a existência de diferentes visões e perspectivas de mundo é problematizada. (BRASIL, 2018d, p. 443).

Timóteo da Silva Verá Tupã Popygua, residente na aldeia Takuari, em São Paulo, é líder Guarani, palestrante, coordenador da Comissão Guarani Yvyypura (CGY) e escritor de *A terra uma só*, selecionada em 2018 pelo PNLD Literário. Nessa primeira obra publicada, o autor narra o caminho que percorreu pela Mata Atlântica junto com o seu povo, os Guarani Mbya. O livro apresenta uma linguagem bilíngue e tem o intuito de contar a história e as vivências dos Guarani.

Por meio da materialização da palavra, a narrativa vai transpondo, para as linhas do texto, a oralidade dos Nhanderu, jeguakava e jaxukava, atualmente, os Guarani Mbya. Yvyrupa é a Terra e, na visão dos Guaranis, representa um só território, um só povo, e que deve ser desvendada e cuidada, desde os primórdios da sua criação até os dias atuais. A obra procura revelar a sabedoria e o misticismo

dos Guaranis sob o olhar de Verá Popygua, o que possibilita diferentes leituras, além de proporcionar um debate sobre as diferenças entre pontos de vista, pois promove o conhecimento da cosmologia, da linguagem e do modo de vida do povo indígena Guaraní Mbya. (BRASIL, 2018e, p. 32).

As obras literárias nativas permitem a imersão nas tradições dos povos indígenas, tornando possível conhecer características como: a valorização dos mais velhos, conhecimentos medicinais, tradição oral e a convivência com a natureza e os animais. Nessa literatura, uma temática importante a se observar é a vivência do indígena entre duas culturas e a possibilidade de uma experiência de leitura bilíngue que algumas obras trazem. Ler literatura escrita por indígenas é uma ferramenta apropriada para desmitificar séculos de estereótipos que foram reproduzidos nos meios educacionais. Como descrevemos, os escritores apresentados, além de serem contribuintes para a disseminação da Literatura Nativa, possuem em suas trajetórias importantes premiações e posições de destaque. Cabe a reflexão sobre por qual razão uma literatura com autores premiados nacionalmente e internacionalmente ainda faz parte da leitura de poucos brasileiros.

Considerações finais

Este trabalho teve o intuito de quantificar e evidenciar as obras literárias de autoria indígena selecionadas e distribuídas na rede pública brasileira de ensino pelo PNLD 2018 Literário. Diante da ideia do ser indígena e sua profissão de escritor, pretendemos destacar uma outra perspectiva de autoria e conteúdo, além de esclarecer e pontuar a importância da Literatura Nativa para o cenário literário brasileiro. Uma literatura composta por forças ancestrais e que narra a trajetória de muitos povos nos presenteando, dessa forma, com uma perspectiva legítima de narrativas que, anteriormente, eram contadas somente por uma visão colonialista.

No ano de 2018, o PNLD Literário selecionou 737 obras e 31(4%) delas eram compostas por temáticas indígenas. De modo geral, percebemos que os títulos que compõem o acervo do programa são majoritariamente de temáticas não indígenas e que, no campo da Literatura Indígena, menor ainda é o número de obras literárias nativas. Apesar de o programa atender a lei 11.645/2008 ainda percebemos uma pirâmide hierárquica em que as produções que abordam narrativas sobre os povos originários se encontram no nível mais baixo, e tal posição reforça o apagamento que sempre caminhou ao lado dos indígenas na história brasileira. Nesse sentido, buscamos trazer à tona discussões pertinentes sobre uma literatura significativa, mas que luta pelo devido reconhecimento.

Ainda que o programa tenha incluído obras de Literatura Indígena para contemplar a legislação vigente, somente 10 títulos foram escritos por nativos. Desse modo, visualizamos a disparidade entre a literatura de temática indígena e a de temática não indígena, uma desproporção que é reflexo de duas culturas apartadas, mas que convivem. Por fim, almejamos que obras de Literatura Nativa sejam lidas e que essa literatura esteja efetivamente presente nos espaços educacionais, para que a formação dos leitores atendidos pelo PNLD Literário seja multicultural. Além disso, ansiamos por pesquisas que complementem as questões não abordadas neste trabalho como, por exemplo, a utilização dessas obras em sala de aula. E que não cessem os estudos sobre um tema tão relevante quanto a Literatura Nativa e sobre as políticas que contemplem a literatura dos povos indígenas.

Referências

BRASIL. *Decreto nº 9.099, de 18 de Julho de 2017*. Dispõe sobre o Programa Nacional do Livro e Material Didático. Diário Oficial da União, seção 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/decreto/D9099.htm. Acesso em: 15 abr. 2020.

BRASIL. *Edital 02/2018 de 04 de Junho de 2018*. Edital de convocação para o processo de inscrição e avaliação de obras literárias para o programa nacional do livro e

do material didático. Ministério da Educação, 2018a. Disponível em: <http://www.fnde.gov.br/centrais-de-conteudos/publicacoes/category/165=-editais?download-11899:edital-pnld-literario>. Acesso em: 18 abr. 2020.

BRASIL. *Guia Digital PNLD 2018 Literário*. Ministério da Educação, 2018b. Disponível em: https://pnld.nees.com.br/pnld_2018_literario/inicio. Acesso em: 25 out. 2019.

BRASIL. *Guia Digital PNLD 2018 Literário – Educação Infantil*. Ministério da Educação. 2018c. Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2018_literario/etapa-ensino/2018-literario_educacao_infantil. Acesso em: 08 set. 2020.

BRASIL. *Guia Digital PNLD 2018 Literário – Ensino Fundamental*. Ministério da Educação. 2018d. Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2018_literario/etapa-ensino/2018-literario_ensino_fundamental. Acesso em: 08 set. 2020.

BRASIL. *Guia Digital PNLD 2018 Literário – Ensino Médio*. Ministério da Educação. 2018e. Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2018_literario/etapa-ensino/2018-literario_ensino_medio. Acesso em: 08 set. 2020.

BRASIL. *Lei 11.645, de 10 de Março de 2008*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm. Acesso em: 21 abr. 2020.

FERNANDES, Célia Regina Delácio. A seleção de obras literárias para o Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE 2006-2014. In.: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, N.º 51, 2017, p. 221-244.

FERNANDES, Célia Regina Delácio. *Leitura, literatura infanto-juvenil e educação*. [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

GRAÚNA, Graça. *Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. Educação & Linguagem*. v. 15, n. 25, p. 266-276, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/3357>. Acesso em: 28 ago. 2020.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In.: DORRICO, Julie. et al. (Orgs.). *Literatura Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. [livro eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 37-38.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça*. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf. Acesso em: 23 out. 2020.

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura Indígena x Literatura Nativa*. (2010). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xGXcQ_Bb_7g. Acesso em: 18 abr. 2020.

JEKUPÉ, Olívio. Literatura Nativa. In.: DORRICO, Julie. et al. (Orgs.). *Literatu-*

ra Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção. [livro eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 45-50.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In.: DORRICO, Julie. et al. (Orgs.). *Literatura Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. [livro eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 39-44.

KAYAPÓ, Edson. *A literatura indígena é um conhecimento ancestral*. Caravana Mekukradjá, 2011. Disponível em: <http://caravanamekukradja.blogspot.com/2011/01/literatura-indigena-e-um-conhecimentoancestral/>. Acesso em: 28 ago. 2020.

KAYAPÓ, Edson. *Importância da Literatura Indígena*. (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sIQ5KFhF2dU>. Acesso em: 14 mar. 2020.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura O reencontro da memória. In.: DORRICO, Julie. et al. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, 81-83.

SILVA, Rosiler. Indígenas por eles mesmos: engajamento, oralidade e escrita na literatura de autoria indígena. *Grau Zero*, v. 6, n. 2, p. 157-179, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/6100>. Acesso em: 28 ago. 2020.

THIÉL, Janice. A literatura dos povos indígenas e a formação do leitor multicultural. *Educação & Realidade*. Porto Alegre: Autentica, 2013. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade/. Acesso em: 01 set. 2020.

THIÉL, Janice; QUIRINO, Vanessa Ferreira dos Santos. A literatura indígena na escola: um caminho para a reflexão sobre a pluralidade cultural. In: *X Congresso Nacional de Educação – EDUCERE*. I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação – SIRSSE. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2011. p. 6630-6641.

Obras literárias de Literatura Nativa

GUARÁ, Roni Wasiry. *A árvore da vida*. Ilustrações de Carla Irusta. [São Paulo]: Dibra, 2018.

HAKIY, Tiago. *Curumim*. Ilustrações de Andréia Vieira. [S. l.]: Posigraf, 2018.

HAKIY, Tiago. *Curumimzice*. Ilustrações de Walther Moreira Santos. [S. l.]: Lexikon, 2018.

KATY, Sulami. *Meu lugar no mundo*. Ilustrações de Fernando Vilela de Moura Silva. [S. l.]: Maxiprint, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. *Catando piolhos contando histórias*. Ilustrações de Maté.

São Paulo: Escarlata, 2014.

MUNDURUKU, Daniel. *Foi vovó que disse*. Ilustrações de Graça Lima. Porto Alegre: Edelbra, 2015.

MUNDURUKU, Daniel. *Memórias de índio*: uma quase autobiografia. Ilustrações de Rira Carelli. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

POPYGUA, Timóteo da Silva Verá Tupã. *Yvyrupa, a terra é uma só*. [S. l.]: LAB, 2018.

WAPICHANA, Cristino. *A boca da noite*. Ilustrações de Graça Lima. Rio de Janeiro: Zit, 2016.

YAMÁ, Yaguarê. *Japii e Jakãmi*: uma história de amizade. Ilustrações de Andrea Ebert. [São Paulo]: Dibra, 2018.

Notas sobre a literatura indígena brasileira para crianças e jovens

Francisco Bezerra dos Santos

Considerações iniciais

As histórias indígenas da criação do mundo, do homem, dos animais e dos fenômenos naturais estão sendo contadas hoje por quem de fato vive e compartilha a identidade indígena. São os escritores indígenas oriundos das aldeias e representantes de seus grupos étnicos que nos últimos vinte anos divulgam e transformam os mitos de seus povos em matéria literária para crianças e jovens do nosso país. Na atualidade, já é possível encontrar nas diversas livrarias, prateleiras dedicadas à literatura da floresta. Tudo isso é fruto de um movimento que cresce a cada ano por esforços de organizações indígenas, leis de incentivos e pelo talento dos escritores.

São representantes das mais variadas etnias, autorizados a contarem as histórias coletivas de hoje e de antigamente. Esses líderes indígenas enxergam por meio da escrita uma forma de salvaguardar as memórias de seus

grupos étnicos. Toda essa produção é iniciada na educação escolar indígena, conquistada a partir de leis que asseguram uma educação diferenciada – pautada no respeito aos valores culturais, artísticos, linguísticos etc.

Essa literatura nasce assim, em torno de um movimento político de reafirmação de identidade e de protagonismo para os povos indígenas. Nesse processo, as novas gerações são preponderantes para garantir que os povos indígenas sejam ouvidos, ou melhor, lidos. Por isso, é pensando na geração que está em formação e que pode romper com o silenciamento e invisibilização dos povos indígenas, que esses escritores em sua maioria escrevem para crianças e jovens. O endereçamento a esse público é a oportunidade de desconstruir visões preconcebidas sobre aqueles, cujo os antepassados foram os primeiros a habitar as terras brasileiras. São narrativas que agregam valores, falam de culturas desconhecidas para muitos, de seres fantásticos e de um universo que se justifica com os variados mitos de criação e heróis civilizadores.

É a partir do exposto acima, que esse trabalho se justifica, uma vez que o grande número de autores e obras indígenas para crianças e jovens cresce anualmente. E esse fenômeno precisa ser discutido como uma forma também de descolonizar o ensino de literatura. Nessa direção, o referido trabalho apresenta algumas considerações sobre o movimento literário indígena, sobre esses sujeitos que estão produzindo literatura e sobre a composição dessa literatura direcionada para crianças e jovens.

Breve panorama da literatura indígena

A literatura indígena nasce a partir do direito à uma educação diferenciada atribuída aos indígenas por meio de muitas lutas. O marco dessa conquista é a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Com as escolas nas aldeias entram em cena os professores indígenas com

métodos de alfabetização que priorizavam os conhecimentos tradicionais e o uso da poesia, dos mitos e dos cânticos.

É com a coleta dessas poéticas, que os professores começaram os primeiros registros em pequenos livros e cartilhas. Guesse (2014, p. 24) ratifica essa informação ao afirmar que “é a partir do processo educacional que a cultura e tradição indígenas passam a ser mais valorizadas e a literatura escrita dessas comunidades nasce e se desenvolve”.

Nesse processo, os cursos de formação de professores indígenas também merecem ser lembrados. Conforme Souza (2003), esses escritos são a representação de uma coletividade, que têm como foco não apenas formar professores, mas também elaborar metodologias, programas e materiais didáticos diferenciados. Sobre o tema em pauta, Almeida e Queiroz (2004, p. 198) acrescentam:

Na maioria ligados a programas de formação de professores, vários são os projetos editoriais que, em seu conjunto, nos permitem afirmar que vivemos hoje no Brasil um *réveil* literário indígena, e, com isso, a chance de uma inovação no sistema da literatura brasileira. Plural, multilíngual e diferenciada, essa nova literatura seria o fruto maduro de uma civilização que, de tanto copiar modelos externos, havia deixado seu “ámago esquecido” nas terras dos povos ticuna, pataxó, munduruku, xacriabá, krenak, sateré-mawé, maxacali, yanomami, kaingháng, xavante, caiapó, guarani, xerente, bakairi, kaxinawá, yawanawá, suruí, kaiowá, bororo, tapirapé, myky, katukina, arara, inta-larga, maxineri, apurinã, kulina, poyanawá, Karipuna ... (ALMEIDA, QUEIROZ, 2004, p. 198).

É a partir disso que as comunidades indígenas no Brasil tentam se apropriar de suas vozes narradoras e começam a colocar no papel suas tradições em língua portuguesa, abandonando desse modo a transcrição e a narração pelo olhar do outro. Esse olhar sobre a escola é relevante, pois se constata que são os professores, em sua quase totalidade, que estão construindo suas respectivas literaturas, ou a literatura de suas comunidades (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004). Os livros indígenas começam com as vozes ancestrais e da tradição. Os povos indígenas querem ouvir suas vozes,

querem falar de si, para si e para os outros. Nesse sentido, a escrita que outrora servira de instrumento de superioridade para as classes dominantes, paradoxalmente, torna-se a oportunidade de reversão para os dominados.

Na atualidade, a literatura indígena tem ganhado notoriedade e aos poucos vem saindo da invisibilidade. Autores que iniciaram o movimento continuam escrevendo para informar aos pequenos, jovens e adultos sobre o universo indígena. Conforme Graúna (2013, p. 15):

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas), ao longo dos mais de 500 anos de colonização. Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones.

A estudiosa acrescenta ainda, que o texto literário indígena convoca a uma leitura interdisciplinar e, ao mesmo tempo, permite observar a relação entre identidade, auto-história, deslocamento e alteridade entre outras questões que se apreendem com a literatura indígena. Essa relação suscita uma leitura entre o real e o imaginário, oralidade e escrita, ficção e história, tempo e espaço, individual e coletivo e de outros “encadeamentos imprescindíveis à apreensão da autonomia do discurso e da cumplicidade multiétnica (diálogo) que emanam dos textos literários (poemas, contos, crônicas) e da ecocrítica nos depoimentos, nas entrevistas, nos artigos e outros textos de autoria indígena” (GRAÚNA, 2013, p. 16).

Nessa produção, se sobressai em números, a produção infantil e juvenil. São histórias de humanos, bichos e encantados em um universo mítico em que o real se mistura ao fictício. São mitos originários, histórias fictícias e autobiográficas. Os gêneros textuais dessas narrativas ficam em segundo plano para os escritores, conforme Souza (2003), “são os editores não indígenas que formatam os manuscritos atribuindo-lhes o gênero textual que mais lhe parece cabível nas circunstâncias, sem que os próprios autores

tenham escolhido intencionalmente tais gêneros”. O foco é a moral e os recursos empregados nas narrativas.

O grande número de obras indígenas aumenta a cada ano pela procura dos estabelecimentos de ensino por esse material para o cumprimento de leis, que propõe os estudos da matriz indígena. Nesse contexto, os escritores indígenas estão participando de programas federais e vendo seus livros circularem nas escolas. Os textos indígenas se tornam uma opção para os professores trabalharem temas que influenciam na formação de crianças e jovens. Esses textos revelam muitas possibilidades, entre eles a compreensão de um país multicultural com forte influência indígena.

É também a partir da leitura desses textos que os estudantes podem romper com visões pré-concebidas e arcaicas que ainda persistem sobre os povos indígenas. Essa é uma preocupação, que nós professores devemos para reverter o silenciamento e a invisibilidade dos grupos indígenas ao longo da história. Assim, “é fundamental que formemos leitores que possam criar conexões entre saberes, perceber o lugar ideológico dos discursos, interpretar informações e desenvolver consciências” (THIÉL, 2012, p. 12).

A narrativa indígena para crianças e jovens busca preservar o idioma nativo quando mantém palavras e expressões em língua indígena. Com o apoio de um glossário sempre presente nos livros, o leitor pode compreender sem dificuldade o idioma nativo. Há também de forma menos recorrente, as obras bilíngues – escritas na língua da etnia do escritor e com tradução em língua portuguesa. Apesar dessa questão, Thiél (2012) nos diz que a expressão em língua indígena pode ser uma forma de assegurar visibilidade às comunidades indígenas, pode contribuir com a autonomia identitária e política, pode ser uma estratégia de resistência cultural, representa a necessidade de manter uma ligação com a sabedoria ancestral pelo discurso; funciona como um recurso pedagógico que conduz ao aprendizado das línguas/cosmovisões nativas em escolas indígenas com material da própria comunidade e pode construir recurso poético de criação e valorização da palavra ancestral, da sonoridade, do ritmo e da performance

das comunidades nativas. Ainda conforme a estudiosa, os textos bilíngues demonstram o biculturalismo do discurso indígena, que também são construídos a partir de multimodalidades discursivas. Elas conduzem a uma reflexão sobre as negociações realizadas entre os textos extraocidentais e o cânone ocidental.

Enfim, a literatura indígena para crianças e jovens representa inúmeras vozes e estilos que informam sobre mitos, ritos e costumes. A cada ano essa literatura vem ganhando espaço nas bibliotecas, livrarias e escolas. Seus autores estão em trânsito constante entre a aldeia e a cidade e incorporam elementos de outras culturas em sua escrita. Trata-se de uma escrita política porque representa uma coletividade e busca apresentar outras versões diferentes das estabelecidas pelos colonizadores.

Autores indígenas que escrevem para crianças e jovens

Assumir-se como escritor indígena é uma forma de dizer que os povos indígenas resistem a todas as tentativas de apagamento, negação e exclusão, afinal a escrita também serve para se fazer ouvir a voz do outro, e hoje mais ainda dos grupos que por muito tempo ficaram relegados a invisibilidade. Ao narrar suas vivências por meio de textualidades literárias, os autores indígenas contemporâneos expressam consciência do poder da escrita para a construção de um presente e de um futuro em que os povos indígenas possam figurar como protagonistas de suas próprias histórias (THIÉL, 2012).

Dentre o grande número de autores indígenas que escrevem para crianças e jovens, selecionamos nomes importantes para discorrermos sobre seu legado para esta literatura. Começaremos por um nome importante e que vem incentivando novos escritores, trata-se de *Daniel Munduruku*. Membro da Etnia Munduruku, esse autor utiliza os mitos e histórias contadas pelos mais velhos como inspiração. Obras como *Histórias de índio*

(1997), *Histórias que eu vivi e gosto de contar* (2006), *A palavra do Grande Chefe* (2008), *Outras tantas histórias Indígenas de origem das coisas e do universo* (2008), *Um dia na aldeia* (2012) e muitas outras são exemplos da criatividade do escritor ao apresentar o universo indígena para seus leitores.

Munduruku foi ganhador de inúmeros prêmios de literatura, como por exemplo, o Prêmio Jabuti com suas obras *Coisas de índio* (2000) e *Vozes Ancestrais – dez contos indígenas* (2016). Além disso, possui diversos livros agraciados com o selo altamente recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Infantojuvenil – FNLIJ. Com mais de 50 livros escritos, é um dos grandes nomes da literatura indígena no Brasil e com isso assumiu desde o início do movimento literário indígena o papel de incentivador de novos escritores e militantes da causa indígena.

Outro escritor que também tem uma extensa produção é *Yaguarê Yamã*. Da etnia Maraguá, além do ofício de escritor é professor, artista plástico e militante das causas indígenas, entre elas a ambiental. O autor se vale de suas lembranças, principalmente as de seu pai, grande contador de histórias para compor suas narrativas. Sua estreia na literatura é no ano 2000 com a obra *Mapinguary, o dono dos ossos: contos indígenas de assombração*. Escreveu também *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* (2007); *Um curumim uma canoa* (2012); *Contos da floresta* (2012) entre outras. Atualmente, Yamã já publicou mais de vinte obras indígenas, em sua maioria endereçada ao público infantojuvenil e algumas delas selecionadas para programas federais de alfabetização.

As mulheres indígenas também estão presentes na produção de livros para crianças e jovens. *Lia Minápoty* que é da etnia Maraguá possui até o momento cinco obras publicadas. Além de escritora, Minápoty leciona para as crianças de sua aldeia e é uma das jovens lideranças de sua etnia, atuando como palestrante da causa indígena no âmbito feminino. É a partir da publicação da obra *Com a noite veio o sono* (2011), que a autora inicia sua carreira como escritora. Em seguida escreve *A árvore de carne e outros contos* (2011), *Tainãly: uma menina Maraguá* (2014); *Lua menina*

e menino onça (2016) e *Yara é vida* (2018). Todas as suas obras se voltam para o público infantil e juvenil com grande espaço para ilustrações bem elaboradas e atrativas.

Roní Wasiry Guará também escreve para crianças e jovens. O autor que é da etnia Maraguá e vê a literatura como um espaço para falar de tradição, resistência e memória indígena. Com seu lado político e olhar pedagógico desenvolve trabalhos voltados para o desenvolvimento sustentável, preservação ambiental e para o manejo florestal e técnicas agrícolas. Além dessas ocupações, realiza palestras sobre a cultura indígena na tentativa de conscientizar sobre a importância do respeito aos povos originários. Seu livro de estreia é *O caso da cobra que foi pega pelos pés* (2007), em seguida publica outras como *Çaiçú 'indé: o primeiro grande amor do mundo* (2011); *Mondaygará: traição dos encantados* (2011) e outros.

Da etnia Desana, *Jaime Diakara* apresenta a mitologia de sua etnia em narrativas destinadas às crianças e jovens. Além do exercício de escritor é também professor, agente cultural, conhecedor da cosmologia Desana, contador de história e ilustrador. Seu primeiro livro publicado é *Yahi pu-íro ki 'ti: a origem da Constelação da Garça* (2011). Em seguida publica *Waímurã ki 'tiakã: historinhas dos animais* (2014); *Wahtirã: a lagoa dos mortos* (2016) entre outros. O autor, como estudioso da astronomia de seu povo, traz para suas obras inúmeras informações sobre os costumes e mitos Desana.

Elias Yaguakãg também tem se dedicado a escrever e a ilustrar livros para crianças e jovens. De origem Maraguá, além de escritor é professor e artista plástico especialista em grafismos indígenas. Atua na causa indígena ministrando palestras sobre temática ambiental. Grande propagador da cultura Maraguá, vê na escrita uma forma de perpetuação para as novas gerações dos conhecimentos de sua etnia. O objetivo central de sua escrita e dos trabalhos como ilustrador é levar a cultura de seu povo para o leitor não indígena. Seu primeiro livro é *Aventuras do menino Kawã* (2010), seguidos de *Historinhas marupiaras* (2011) e *Tykuã e a origem da anunciação* (2013).

Da etnia Sateré-Mawé selecionamos *Tiago Hakiy* para enfatizar sua produção dedicada aos leitores em formação. Hakiy, é poeta, escritor e contador de histórias indígenas. O referido escritor encontrou na literatura uma forma de se autoafirmar, anterior ao movimento indígena, Tiago Hakiy escrevia textos que não evidenciava sua relação com seu grupo étnico. Em sua produção destacamos a importância que atribui à poesia, pouco trabalhada entre os autores indígenas. Algumas de suas obras publicadas que enfatizam a infância indígena são *Awyató-pót: histórias indígenas para crianças* (2011), *Tupany: um menino mawé* (2014) e *A pescaria do curumim e outros poemas indígenas* (2015).

Por fim, *Olívio Jekupé*, que além de escrever narrativas para crianças e jovens, também define na obra *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009), as características da literatura indígena. Suas narrativas se pautam na contação de história e exprimem-se numa atmosfera de respeito, liberdade e compromisso entre o ouvinte e o contador de histórias. Conhecedor das histórias de seus ancestrais, Olívio Jekupé traz suas vivências para suas obras e abre espaço para importantes debates sobre o universo indígena. Entre seus livros de temática infantojuvenil destacam-se *O Saci verdadeiro* (2000), *A mulher que virou Urutau* (2011), *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena* (2011).

Além dos autores destacados, é importante lembrar que existem muitos outros nomes que escrevem literatura indígena para crianças e jovens. São autores que informam sobre um universo desconhecido cheio de heróis, deuses e assombrações. Mas que, além disso, escrevem para se autoafirmarem, para dizer que existe uma literatura adveniente da floresta, que ainda preserva as histórias originárias.

Alguns elementos da literatura indígena para crianças e jovens

As narrativas indígenas dedicadas às crianças e jovens agregam outras formas de linguagens além do texto escrito, são narrativas multimodais, segundo Souza (2003). As linguagens verbais e não verbais dialogam num mesmo texto de forma a se completarem e tornar o texto atrativo. Essa heterogeneidade discursiva presente no texto indígena utiliza de interações entre palavra, imagens, desenhos geométricos, sons, performance etc. Nas linhas que seguem separamos alguns elementos que são característicos das obras indígenas.

A oralidade

As narrativas orais são a base da literatura indígena. “Compostas no intercâmbio entre oralidade e escrita, as textualidades indígenas revelam sua complexidade e seu carácter híbrido” (THIÉL, 2012, p. 36). Em sua maioria, os escritores que escrevem para crianças e jovens, usufruem dos mitos originários e buscam entre os mais velhos das etnias a matéria poética para suas criações. A coleta dessas narrativas tem como objetivo informar os diferentes leitores sobre culturas desconhecidas por muitos brasileiros, mas é vista também pelos escritores como uma forma de salvaguardar as memórias de suas comunidades e preservar para a posteridade.

A presença da oralidade nas narrativas escritas é percebida por inúmeras marcas que fazem referência a um narrador oral. Uma delas pode ser percebida no tom pessoal da fala do narrador quando este descreve os fatos em primeira pessoa. Conforme nos diz Machado (1995, p. 166), “a experiência a que se vinculam as histórias, na verdade, não é uma manifestação singular, mas considera um circuito de vivências de narradores de

ouvintes e da memória coletiva”. A ideia desenvolvida por Machado vai de encontro ao que propõe Thiél (2012, p. 41), quando nos diz que “a leitura da textualidade indígena envolve a percepção de como as tradições escritas e orais se inter-relacionam”.

O mito

Os mitos indígenas são coletados e divulgados pelos escritores indígenas na atualidade. São histórias presentes no imaginário coletivo de cada etnia, que informam sobre a origem das coisas, do universo e oferecem respostas para os fenômenos e comportamentos humanos. Nesse sentido, apresentar para indivíduos em formação, narrativas que expressam outras visões de mundo é um dos objetivos dos autores indígenas. Essas narrativas a partir da perspectiva mitológica trazem para o imaginário das crianças e jovens questionamentos sobre quem somos, sobre nossa existência e evolução no mundo. Questionamentos que podem ajudar na formação do respeito ao outro, à natureza e à humanidade, temas sempre presentes nas narrativas indígenas. Esse teor educativo do mito é o que Campbell (1990) apresenta como função pedagógica. Essa função é considerada pelo teórico como aquela que todos deveriam se relacionar, pois os mitos podem ensinar como viver uma vida humana sob qualquer circunstância.

A ilustração

As narrativas de autoria indígena endereçada para o público infantil e juvenil trazem, além da escrita alfabética, uma característica que marca essa produção. Trata-se do grande apelo visual desses textos. Para Janice Thiél (2012), o aspecto da visualidade da narrativa surge como elemento essencial a ser lido como marca de autoria na textualidade indígena bra-

sileira. Os livros, em sua maioria, apresentam ilustrações com desenhos e grafismos que representam os padrões estéticos das etnias indígenas. As ilustrações chegam a ocupar páginas inteiras do início ao fim do livro. Essa característica não se restringe apenas aos livros indígenas, mas apresenta-se nesse gênero como peculiaridade por apresentar desenhos de totens, animais, assombrações e grafismos étnicos. Segundo Almeida (2009), na iconicidade garantida pelos desenhos, fotografias, configuração das páginas e diagramação, existe um esmero tipográfico, com o objetivo de assegurar a vitalidade dos traços de um povo. A estudiosa nomeia essas obras de “livros com cara de índio” e todos esses elementos alarga a dimensão literal do texto de autoria indígena. Nesse sentido, “trata-se de uma concepção de literatura legitimada pelas experiências da vanguarda poética europeia do século 19” (ALMEIDA, 2009, p. 44).

O Fantástico

O fantástico se apresenta nas narrativas indígenas por meio de personagens, que podem ser animais, criaturas assobradas (visagens), plantas etc. A narrativa indígena como produto do mito nos mostra como os povos indígenas lidam com essas questões. Elementos do medo, do horror também são comuns nessa literatura. Assim, os autores utilizam as histórias remotas de suas etnias dos heróis civilizadores, da origem dos astros, da origem do planeta e das coisas que o povoam. São narrativas que demonstram a relação de homens, bichos e seres de outros mundos. É a partir dessas personagens cheias de mistérios, atos heroicos, que os autores apresentam para os leitores em formação o universo indígena e a harmonia entre os seres.

Considerações finais

A partir do exposto, compreendemos que a literatura indígena voltada para crianças e jovens é um espaço vasto e repleto de possibilidades. Essa literatura pode ser uma ferramenta a ser utilizada pelo professor para discutir a formação social e cultural brasileira. Assim, possibilitar o contato dos alunos com obras de autores indígenas significa mostrar um universo pouco versado, que tem muito a contribuir para o conhecimento de novas formas literárias emergentes.

Repleta de elementos que a particulariza, essa literatura emprega símbolos, grafismos, mitos originários e ilustrações que tornam a narrativa polissêmica, atrativa e capaz de conquistar novos leitores. São narrativas plurais em gêneros e recursos semióticos, que apresentam características da oralidade – a partir da figura do contador de histórias, que explicam a origem da humanidade e das coisas, que explora a visualidade – agregando multimodalidade discursivas através das ilustrações e símbolos gráficos e histórias com elementos do fantástico.

Enfim, os autores indígenas escrevem para se reafirmarem como sujeitos indígenas e para mostrar que o pensamento indígena resiste em cada livro publicado, em cada história narrada. Desse modo, existe uma produção expressiva de obras indígenas dedicadas às crianças e jovens, que precisa de um olhar atento por parte de pesquisadores, que enfatizam e traduzem as relações do indígena com a natureza, com os símbolos coletivos e com as formas de enxergar o outro, mesmo que esse outro não seja igual fisicamente.

São narrativas que representam a vida indígena contada pelo próprio indígena, que utiliza a escrita para recriar a vida em comunidade em todos os seus aspectos. Além de divertir os leitores, tais manifestações literárias proporcionam o conhecimento da cultura indígena por pessoas não indígenas e apresenta morais importantes que contribuem para o respeito ao próximo, à natureza e aos seres que habitam as florestas e os rios.

Referências

- ALMEIDA, Maria Inês. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMAG, 2009.
- ALMEIDA, Maria Inês de, QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica: FALÊ: UFMG, 2004.
- CAMPBELL, Joseph, com Bill Moyers. *O poder do mito*. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- GUESSE, Érika Bergamasco. *Shenipabu Miyui: literatura e mito*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil. *Revista Semear* n.7, 2003. Disponível em: http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/semiar_7.html. Acesso em: 12 set. 2021.
- THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

Sobre os organizadores

Marcos Antônio Fernandes dos Santos

Possui graduação em Letras Língua Portuguesa, com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (2014). É Doutorando em Letras (Estudos Literários), pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membro do grupo de pesquisa Literatura e Vida (GPLV), e tem mestrado em Letras (Teoria Literária), pela Universidade Estadual do Maranhão (2020). Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pelo Instituto de Ensino Superior Franciscano (2015) e também Especialista em Estudos Linguísticos e Literários, pela UESPI (2019). É bolsista CAPES e tem experiência como professor substituto na Universidade Estadual do Maranhão, curso de Letras, tendo ministrado disciplinas como Teoria Literária, Literatura Brasileira, Tendências Contemporâneas, Literatura Maranhense e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. (<http://lattes.cnpq.br/8554669470968252>).

Abílio Neiva Monteiro

Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual do Piauí (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura contemporânea, a representação da loucura, gênero e sexualidade. Discente do curso de Especialização em Literatura, Estudos Culturais e outras linguagens, na Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2014). Mestre em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2017). Professor substituto do Curso de Letras Português da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA / Campus São João dos Patos. Professor substituto do Instituto Federal do Maranhão - IFMA Campus São João dos Patos. Assis-

tente Acadêmico da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA / Campus São João dos Patos (2019 -2021) Diretor interino do Curso de Letras do Campus UEMA São João dos Patos (2019-2020). Doutorando em Literatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN / Campus Pau dos Ferros.

Sobre os autores e autoras

Ana Rosária Soares da Silva

Doutoranda em Estudos Literários UFU- Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Letras PPG/CPG/UEMA - CAPES. Professora Pesquisadora do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Arte e Mídias- LAMID /CNPq-UEMA. Possui graduação em LETRAS/ PORTUGUÊS E LITERATURAS - UEMA (2006). Possui experiência no Ensino Superior, na educação Infantil, ensino fundamental e médio da Rede Municipal e Estadual de Ensino com ênfase em Língua Portuguesa- Literaturas - libras, Literaturas - Produção Textual e na Educação Especial Inclusiva.

Andreza Soares de Santana

Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Inglesa (FACJARDINS), Educação Especial e Inclusiva (FAVENI) e graduada em Letras Português-Inglês (UFS). E-mail: levitaandreza@yahoo.com.br.

Catia Mendes Pereira

Graduada em Letras pela UEMS. Especialista em EaD, pela Faculdade Unina. Mestrado em Estudos Literários pela UFMS/CPTL. Doutoranda em Estudos Literários pela UFMS/CPTL. É bolsista da CAPES e dedica-se exclusivamente as pesquisas de doutorado. Este artigo foi desenvolvido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Edital Regulamentado DS (Unificado). E-mail: catiamendes23@gmail.com.

Célia Regina Delácio Fernandes

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora associada da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde atua como docente da graduação e da pós-graduação em Letras. Atualmente, é tutora do Programa de Educação Tutorial do curso de Letras da UFGD (PET Letras). E-mail: celiafernandes@ufgd.edu.br.

Edilva Bandeira

Graduada em Letras pela UFMS. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela UFMS e UNICAMP. Mestrado em Estudos Literários pela UFMS/CPTL. Doutoranda em Estudos Literários pela UFMS/CPTL. É professora efetiva de Língua Portuguesa da Rede Estadual de Ensino de São Paulo. E-mail: edilvabandeira@outlook.com.

Francisco Bezerra dos Santos

Doutorando em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). francisco.santos362@gmail.com.

Ilka Vanessa Meireles Santos

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão, com pós-graduação em Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa e Língua Estrangeira e Metodologia do Ensino na Educação Superior pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER) e mestre em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Atualmente é professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Campus Santa Inês.

Karina Torres Machado

Graduada em Letras, pela Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, UNESP/FCLAR, especialista pela UFLA e pela UFMS, mestre pela UFMS/CPTL e doutoranda pelo Programa de Estudos Literários da UFMS/CPTL.

Karolayne M. Vieira Camargo de Moraes

22 anos, leiga, residente de Cotia, SP. Graduada em Teologia pela PUC-SP. Desenvolveu Iniciação Científica com Bolsa PIBIC-CEPE, em teologia fundamental com o tema Niilismo Europeu, Crítica da Metafísica e Teologia das Realidades Terrestres: a busca pelo sentido da existência em tempos sombrios, sob a orientação do Dr. Edécio Ottaviani. É membra dos grupos de Pesquisa José Comblin (GPJC) e PHAES (Pessoa Humana Ética e Sexualidade), ambos da PUC-SP, e atualmente é Mestranda em Teologia Prática na PUC-SP.

Lana Ieda Nunes Costa

Graduada em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. E-mail: lanaieda15@gmail.com.

Lauren Carla Escotto Moreira

Atua na área da Educação, em Linguagens com o Ensino Médio e Classe Especial dos Surdos, na rede pública do Estado do Rio Grande do Sul desde 2000, em Pelotas/RS, no Instituto Estadual de Educação Assis Brasil. É tecnóloga em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pelotas/RS e possui Licenciaturas em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas pela UFPel/RS. Especialista em Ensino de Filosofia pela UFPel/RS. Mestra Profissional em Educação e Tecnologias, IFSul-Campus Pelotas /RS. Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo e Especialização em Comunicação Social em Rádio e Tele-

visão, ambos os títulos pela Universidade Católica de Pelotas/RS. Atualmente é Doutoranda em Letras pela UFPel/RS, sob a linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Educação e faz especialização em Serviço de Atendimento Educacional Especializado na UFPel/RS20/21.

Patrik Bruno Furquim dos Santos

É diácono da Igreja Católica Romana, e exerce seu ministério na Parróquia Virgen Del Rosario em Villeta- Paraguay. Natural de Guarapuava – PR. Licenciado em Filosofia pela PUC-CAMP, Bacharel em Teologia PUC-SP e Especialista em Biblioteconomia pela Faculdade Única-MG. Foi membro do Grupo de Pesquisa Lerte(Literatura, Religião Teologia). Sua pesquisa foi no texto apócrifo “José, o carpinteiro”, a qual resultou na publicação do Caderno Ideias 307 IHU e tem uma obra publicada: Teologia e Literatura 8: João Ubaldo Ribeiro à luz da teologia.

Valdício Almeida de Oliveira

Professor da Seduc-PE, especialista nos cursos Estudos Linguísticos e Literários (UCAM) e Tutoria em Educação a Distância e Docência do Ensino Superior (FARESE). Ademais, graduado em Letras Português-Inglês (UFS) e licenciado em Pedagogia (FALIBER). E-mail: valdiciosds@hotmail.com
Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães, graduada em Letras/Português pela UESPI, especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UESPI), mestranda do PPGL da UESPI, professora da rede municipal de ensino de Teresina/PI. E-mail: valeriaribeiro0205@gmail.com.

Vanessa Soares de Santana

Especialista em Educação Especial e Inclusiva (FAVENI) e graduada em Pedagogia (UNINASSAU). E-mail: vanessa.soares24@yahoo.com.br.

Índice remissivo

A

Antologia 77, 89, 92

Arte 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 26, 27, 59, 63, 67, 68, 124, 140, 146, 161, 162, 167, 182

C

Cultura 18, 32, 46, 52, 65, 73, 88, 89, 92, 94, 100, 117, 157, 158, 160, 174, 175, 178, 181, 182, 184, 192, 194, 201, 202, 207, 212

E

Ensino 4, 10, 178, 184, 195, 197, 201, 204, 216, 219

Escrita 6, 10, 19, 24, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 86, 87, 90, 99, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 158, 161, 167, 173, 178, 180, 181, 182, 186, 195, 197, 198, 200, 202, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 212, 213

I

Identidade 65, 78, 87, 106, 151, 181, 182, 200, 201, 203

Indígena 6, 10, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213

L

Leitura 13, 14, 19, 20, 50, 60, 61, 73, 89, 90, 95, 96, 123, 128, 153, 154, 158, 172, 175, 176, 178, 179, 180, 191, 195, 203, 204, 210

Linguagem 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 50, 51, 53, 54, 59, 60, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 84, 97, 117, 118, 119, 127, 130, 131, 148, 152, 160, 167, 169, 171, 176, 191, 194, 195

M

Metáfora 49, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 97, 98, 146, 150, 155

N

Narrativa 11, 12, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 38, 39, 103, 112, 113, 141, 169, 194, 204, 210, 211, 212, 213

P

Poesia 5, 6, 9, 10, 11, 16, 17, 19, 26, 27, 49, 50, 55, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 98, 99, 100, 101, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 133, 134, 137, 138, 143, 144, 146, 153, 154, 155, 159, 191, 202, 208

Poética 6, 10, 12, 13, 19, 22, 24, 26, 27, 50, 51, 60, 64, 65, 66, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 89, 91, 94, 99, 118, 119, 123, 125, 126, 127, 134, 136, 152, 153, 169, 209, 211

R

Romance 12, 16, 36, 37, 46, 76, 104, 110, 112, 162, 169, 177, 213

S

Sociedade 10, 19, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 54, 59, 63, 65, 67, 68, 69, 77, 78, 79, 82, 86, 87, 99, 109, 115, 117, 129, 133, 140, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 172, 174, 176, 180, 181

T

Texto literário 17, 18, 126, 203

V

Verossimilhança 12, 16, 17