

Rascunhos CULTURAIS



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

CURSO DE LETRAS - CAMPUS DE COXIM

REITORA

Célia Maria Silva Correa Oliveira

VICE-REITOR

João Ricardo Filgueiras Tognini

DIRETOR DO CAMPUS DE COXIM

Gedson Faria

**COORDENADORA DO CURSO DE
LETRAS**

Marta Francisco de Oliveira

EDITORA RESPONSÁVEL

Geovana Quinalha de Oliveira

IMAGEM DE CAPA

Autor: Marcos Antônio Bessa-Oliviera

Título: Paisagem biográfica

REVISÃO

*A revisão linguística e ortográfica é de
responsabilidade dos autores*

APOIO

*PREAE - Pró-Reitoria de Extensão,
Cultura e Assuntos Estudantis*

CÂMARA EDITORIAL

Eliene Dias de Oliveira Santana

Flávio Adriano Nantes Nunes

Geovana Quinalha de Oliveira

Marta Francisco Oliveira

Marcos Amorim

Maria Luceli Faria Batistote

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Paula Squinelo (UFMS)

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Alberto Pinto (ULHT)

Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)

Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)

Glaucia Muniz Proença (UFMG)

Heloisa Helena Pacheco Cardoso (UFU)

José Batista de Sales (UFMS)

Luis Abel dos Santos Cezerilo (UEM)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Marcio Markendorf (UFSC)

Marcos Menezes (UFG)

Sheila Dias Maciel (UFMT)

Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra (UFMS)

Rosângela Patriota (UFU)

Vera Lúcia Puga (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenadoria de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Revista rascunhos culturais / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – v.
1, n. 1 (2010)- . Coxim, MS : A Universidade, 2010- .
v. ; 22 cm.

Semestral
ISSN 2177- 3424

1. Cultura - Periódicos. 2. Línguas e linguagem – Periódicos. I.
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

CDD (22) 050

Sumário

Apresentação

Artigos

- 11 Desvendando o labirinto intertextual de *A última viagem de Borges*
Isis Milreu
- 21 Libras e Língua Portuguesa: a configuração do texto escrito pelo aluno surdo na perspectiva do bilinguismo
Veronice Batista dos Santos
Raimunda Madalena A. Maeda
- 45 Nos caminhos da memória, nos rastros da História: um diálogo possível
Eliene Dias de Oliveira
Losandro Antonio Tedeschi
- 55 Glauce Rocha – Um arquivo em cena
Márcia Maria de Brito
Edgar César Nolasco
- 73 Dos Espaços vividos: o quintal reabitado de Manoel de Barros
Adris André de Almeida
- 91 Máscaras do modernismo em *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade
Selomar Claudio Borges
- 107 História e ficção no cerne de *Quarto de Despejo*
Leticia Pereira de Andrade

- 125 A dança no Brasil: alguns caminhos percorridos até se tornar parte integral da educação em arte
Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra
- 141 As identidades culturais: proposições conceituais e teóricas
Luciano dos Santos
- 159 Tradições questionadas em *O Guardador de memórias* de Isabel Ferreira, escritora de Angola
Denilson Lima Santos
- 171 Cantares do sem nome e de partidas: dos afetos ao excesso
Edson Costa Duarte
- 195 Os mensageiros do augúrio em *A Morte em Veneza*: uma vitória dionísica
Helano Jader Cavalcanti Ribeiro
- 213 Entre Cartas – a amizade (literária) entre Fernando Sabino e Clarice Lispector
Francine Rojas
Edgar César Nolasco

Apresentação

Àqueles que se propõem ao caminho da pesquisa, evidencia-se como salutar o exercício da leitura e escritura construído por intermédio de interlocuções entre diversas linguagens. Nesta trajetória, surgem encontros e desencontros que possibilitam aos sujeitos e seus objetos de estudos explicitarem as múltiplas possibilidades de ler, refletir e interferir no que está a nossa volta. Com o desejo de expandir alguns desses diferentes estudos, o quarto número da *Rascunhos Culturais* oferece ao leitor artigos situados no campo literário, linguístico e histórico. Esta interação dinâmica inicia-se com a investigação das relações intertextuais mantidas entre o texto “A última viagem de Borges”, de Ignácio de Loyola Brandão e a poética borgiana, realizada por Isis Milreu no artigo *Desvendando o labirinto intertextual de A última viagem de Borges*. Visto como um livro híbrido, o texto em questão busca (re)presentar o universo borgiano a partir da ficcionalização do próprio Borges como personagem que necessita penetrar na biblioteca de Babel para recuperar a palavra perdida. Durante esse percurso, referenciais poéticos do autor argentino são retomados e reconstruídos. Veronice Batista dos Santos e Raimunda Madalena A. Maeda propõem pensar o ensino da aprendizagem do aluno surdo, que tem a língua portuguesa como segunda língua na modalidade escrita, a partir da reflexão teórica sobre o tema e a análise de textos escritos por alunos surdos. Apresentam-nos a

riqueza de escrituras singulares, carregadas de sentidos e significados a ser desvendadas pelo interlocutor em *Libras e Língua Portuguesa: a configuração do texto escrito pelo aluno surdo na perspectiva do bilinguismo*. Eliene Dias de Oliveira e Losandro Antonio Tedeschi tencionam a reflexão teórica e metodológica sobre a memória histórica, na inter-relação possível entre memória e História, os lugares de memória e – talvez controversamente na sociedade que tudo deseja lembrar – a necessidade do esquecimento, em *Nos caminhos da memória, nos rastros da História: um diálogo possível*. Esse diálogo faz-se à luz dos teóricos franceses Paul Ricouer e Pierre Nora. Em *Glauce Rocha – Um arquivo em cena*, Márcia Maria de Brito e Edgar César Nolasco traçam um perfil do que se entende por memória e culturas locais em Mato Grosso do Sul a partir de um estudo que tem por base o Espaço Cultural Glauce Rocha, na cidade universitária da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em Campo Grande. Nesse percurso os autores entrelaçam a biografia da atriz Glauce Rocha à sua figura pública e cultural. Adris André de Almeida em *Dos Espaços vividos: o quintal reabitado de Manoel de Barros* discute as relações entre o factual e ficcional a partir da categoria de espaço representada na literatura de Manoel de Barros. O debate proposto perpassa outras categorias, tais como os habitantes e a memória do espaço pantaneiro, (re)criado pelo poeta de forma peculiar e distante de uma visão catalográfica. A partir do conceito de mascaramento acunhado por Ángel Rama, bem como do anacronismo de Didi-Huberman, Selomar Claudio Borges em *Máscaras do modernismo em Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade*, destaca a confluência de disfarces e o diálogo entre passado e presente contidos na obra do autor modernista. Em *História e ficção no cerne de Quarto de Despejo*, Letícia Pereira de Andrade propõe, a partir da teoria do pacto autobiográfico de F. Lejeune, o estudo da obra “Quarto de Despejo”, de Carolina Maria de Jesus. Transitando entre a história e a ficção, o autobiográfico conspira com o ato literário, concomitantemente apresentando-se como documento histórico de

um momento. Ficção e história se imbricam para dar forma e vida à narrativa. *A dança no Brasil: alguns caminhos percorridos até se tornar parte integral da educação em arte*, de Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra, evidencia a pouca importância destinada à dança como conteúdo no âmbito da educação escolar no Brasil, muitas vezes relegada ao espaço das festividades escolares. Por meio da leitura dos PCNs Arte-dança, a autora reconstrói e propõe uma reflexão sobre a trajetória da dança enquanto um espaço primordial de educação. A problemática contemporânea em torno dos fenômenos sócio-culturais tem provocado reflexões acerca do conceito de identidade e, por extensão, de alteridade e representação, como demonstra o artigo *As identidades culturais: proposições conceituais e teóricas*, de Luciano dos Santos. Visto, anteriormente, como algo fixo, a identidade passa a apresentar-se na atualidade como algo dinâmico, contraditório e múltiplo, o que leva à constante análise de suas proposições teóricas. Tradições questionadas em *O Guardador de memórias de Isabel Ferreira, escritora de Angola*, de Denilson Lima Santos investiga de que modo a dicotômica relação entre a tradição e a modernidade se faz presente na construção da sociedade angolana. Uma leitura da situação da tradição luandinense, do papel e do espaço da mulher são criticamente postos em discussão. Em *Cantares do sem nome e de partidas: dos afetos ao excesso*, Edson Costa Duarte examina o último livro de Hilda Hilst cujas temáticas centrais são o afeto e o terror/medo. A leitura analítica privilegia os estilhaços e ruínas de uma linguagem-limite cujo vértice aponta para um “fora do sentido”, composto por um certo transbordamento dos sentimentos, matéria da poesia hilstiana. Os mensageiros do augúrio em ‘Morte em Veneza’: uma vitória dionísica, de Helano Jader Cavalcanti Ribeiro, traz o elemento do trágico nietzschiano na análise de Gustav von Aschenbach, personagem da novela *Morte em Veneza*, de Tomas Mann. Perpassa durante a leitura reflexiva da obra a decadência do artista burguês na modernidade e toda a crise de sua subjetividade.

Finalmente, o gênero epistolar e a crítica biográfica norteiam a análise do livro *Cartas perto do coração*, proposta por Francine Rojas e Edgar Cézar Nolasco em *Entre Cartas – a amizade (literária) entre Fernando Sabino e Clarice Lispector*. Ademais, as cartas trocadas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino refletem uma amizade literária possível de ser observada no processo de produção de ambos os autores.

O conjunto de artigos apresentado neste híbrido número da *Rascunhos Culturais* oferta ao leitor projetos intelectuais cujos sujeitos/ autores se inscrevem em pesquisas de encontros e desencontros, ações geradoras de questionamentos (com)partilhados. Boa leitura!

Geovana Quinalha de Oliveira

Eliene Dias de Oliveira

Rascunhos CULTURAIS

Artigos

Desvendando o Labirinto Intertextual de *A Última Viagem de Borges*

Isis Milreu*

Resumo: Este trabalho pretende analisar as relações intertextuais presentes na narrativa *A última viagem de Borges* (2005), de Ignácio de Loyola Brandão. Nesta obra, Borges perdeu a palavra perfeita e organiza uma expedição para reencontrá-la. O grupo que irá acompanhá-lo é formado por Sherazade, famosa personagem que se salvou através da palavra; Sir Richard Burton, aventureiro inglês, escritor e tradutor, entre outros textos de *As Mil e Uma Noites*; e Funes, o Memorioso, personagem borgiano que possui uma memória excepcional. Assim, Borges e seus companheiros partem para a Biblioteca de Babel em uma viagem repleta de aventuras e obstáculos. Percebemos que muito mais do que a simples descrição de uma viagem, a obra de Loyola é um mergulho no universo ficcional de Jorge Luis Borges, pois a narrativa dialoga intensamente com a poética borgiana. Por isso, refletiremos sobre como foram construídos os procedimentos intertextuais em *A última viagem de Borges* (2005).

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Borges personagem; intertextualidade.

Resumen: Este trabajo desea analizar las relaciones intertextuales presentes en la narrativa *A última viagem de Borges* (2005), de Ignácio de Loyola Brandão. En esa obra, Borges ha perdido la palabra perfecta y organiza una expedición para encontrarla. El grupo que lo acompaña es formado por Sherazade, famosa personaje que se salvó al través de la palabra; Sir Richard Burton,

* Docente UFCG; Doutoranda em Letras UNESP-Assis; e-mail: imilreu@yahoo.com.br

aventurero inglés, escritor y traductor, entre otros textos de *Las Mil y Una Noches*; e Funes, o Memorioso, personaje borgeano que posee una memoria excepcional. Así, Borges y sus compañeros parten para la Biblioteca de Babel en un viaje repleto de aventuras y obstáculos. Percibimos que mucho más que la sencilla descripción de un viaje, la obra de Loyola es un zambullo en el universo ficcional de Jorge Luis Borges, pues la narrativa dialoga intensamente con la poética borgeana. Por eso, reflexionaremos sobre cómo fueron construidos los procedimientos intertextuales en *A última viagem de Borges* (2005).

Palabras-clave: Jorge Luis Borges; Borges personaje; intertextualidad.

Uma viagem instigante

Ignácio de Loyola Brandão publicou *A última viagem de Borges* em 2005, penetrando no universo teatral, até então, inexplorado por ele. O autor já havia incursionado por diversos gêneros textuais, escrevendo romances, contos, crônicas, relatos autobiográficos, livros infanto-juvenis, relatos de viagens e biografias. Ao todo, criou 27 livros. Dentre suas publicações, destaca-se *Zero*, sua obra mais conhecida, traduzida para seis idiomas. Vale a pena lembrar que este romance foi lançado primeiro na Itália, em 1974, devido ao processo de censura imposto pelo regime ditatorial que vigorava no Brasil desde 1964. Desse modo, o livro só saiu no país no ano seguinte, mas foi proibido em 1976, pelo Ministério da Justiça do governo Geisel, e conseguiu ser liberado apenas em 1979 quando se iniciou o processo de redemocratização. A obra do autor foi objeto de várias dissertações e teses, bem como uma grande fonte para artigos de jornais e revistas. Cabe ressaltar que além de um versátil escritor, Loyola também foi crítico de cinema e repórter e, atualmente, colabora com o jornal *O Estado de São Paulo*.

Como já foi dito, *A última viagem de Borges* foi publicada em 2005, três meses depois de ter sido representada em Curitiba. Trata-se de um livro híbrido em que o leitor se depara com duas versões do texto teatral de Loyola, acompanhadas por fotos da primeira encenação da peça, uma explicação do caráter ficcional da obra, um bilhete para o elenco, a reprodução de um e-mail endereçado a María Kodama e uma relação de referências bibliográficas utilizadas pelo autor para compor sua narrativa. Esta heterogeneidade contribui para a riqueza poética da obra, a qual, segundo Loyola “[...] não é adaptação nem biografia e sim uma fábula [...]” (BRANDÃO, 2005, p.9). O escritor também esclarece que o seu texto “[...] é uma evocação poética, homenagem, que, inclusive ajuda a penetrar nos labirintos borgianos, nos seus símbolos mais caros e recorrentes, despertando interesse pela obra de um dos maiores escritores latino-americanos, senão mundiais.” (BRANDÃO, 2005, p.9). Notamos que Loyola deixa clara sua intenção de homenagear o escritor argentino, além de considerar que o seu livro pode contribuir para que os leitores mergulhem no universo ficcional borgiano.

Ademais não podemos nos esquecer de que a explicitação do caráter ficcional de sua narrativa, expressa claramente em uma parte do livro denominada “Ficção e não realidade”, tem a função de “[...] evitar mal-entendidos, possíveis desencontros, erros de interpretação e julgamento [...]”. (BRANDÃO, 2005, p.9). O autor explica que este esclarecimento é necessário devido ao incidente com María Kodama, a controversa mulher de Jorge Luis Borges e atual detentora dos seus direitos autorais, que desejava que o seu nome e o do escritor argentino fossem retirados da narrativa. Loyola expõe a polêmica entre eles e justifica a sua decisão de substituir a representação de Kodama por Alicia e manter o nome de Borges em seu livro, após ter feito consultas jurídicas sobre o assunto. Assim, ao ressaltar a ficcionalidade de sua obra, classificando-a como “fábula”, “evocação poética” e “homenagem”, o escritor busca eliminar futuros problemas

de interpretação do seu texto, além de exemplificar o constante conflito entre a realidade e a ficção que permeia a história da literatura, principalmente quando se literaturiza personagens históricos.

É preciso esclarecer que o autor não aborda esta questão somente na parte citada por nós, mas retoma-a em um texto sem título, localizado antes do bilhete ao elenco. Neste escrito, Loyola reafirma que sua narrativa não é uma biografia de Jorge Luis Borges, nem interpretação ou adaptação de sua obra. Esclarece que se trata de ficção a partir de referenciais da poética do escritor argentino, ou melhor, é “Imaginário em cima do imaginário borgiano.” (BRANDÃO, 2005, p. 11). Por fim, acrescenta que:

Este texto é uma possibilidade. Viagem de aventuras e fantasia possível de ser vivida por qualquer criador, já que a literatura de Borges possibilita caminhos por dentro do não ser/não existir/não acontecer/ acontecendo. Evocação e homenagem pela ampla liberdade que ele mostra ser possível nos levando a penetrar em mundos que suspeitamos existir, queremos que existam, fazemos existir. (BRANDÃO, 2005, p.11).

Eis um elogio explícito à poética borgiana. Em outras palavras, Loyola declara que a “culpa” de ter ficcionalizado Borges é do próprio escritor, já que a sua literatura abriu um grande leque de possibilidades para a ficção contemporânea. Também percebemos que o autor utiliza-se de vários metatextos para seduzir o leitor a penetrar no universo ficcional borgiano. Ao evocar o escritor argentino, homenageando-o, o escritor brasileiro instiga o leitor a mergulhar na obra de Jorge Luis Borges, além de deixar claro, desde a dedicatória, tratar-se de “um texto que permanece aberto e pode ser revisto, corrigido, modificado e aumentado a cada leitura, releitura ou representação de Borges.” (BRANDÃO, 2005, p.7). Por caracterizar-se como uma obra aberta, acreditamos que esta narrativa

é um convite provocativo para que o leitor comporte-se da mesma forma que um leitor borgiano, isto é, como um detetive literário. Tal como muitas obras pós-modernas, este livro, ao ser definido como um texto inacabado, permite que se construam diferentes leituras da peça de Loyola. Também pensamos que o intenso uso de elementos intertextuais na construção da referida narrativa pode incentivar o leitor a aprofundar-se na obra do escritor argentino. Desta maneira, aceitaremos o desafio do autor de agirmos como investigadores e passaremos a examinar o labirinto intertextual em *A última viagem de Borges* (2005).

Investigando o labirinto intertextual

A última viagem de Borges (2005), ficcionaliza o escritor argentino em sua busca pela palavra perdida. Borges criou a palavra das palavras, a palavra perfeita, mas perdeu-a. Inconsolável, resolve organizar uma excursão para recuperar a palavra desaparecida e convida Sherazade, personagem de *As mil e uma noites*; sir Richard Burton, escritor, tradutor e aventureiro inglês; e Funes, o Memorioso, personagem de um conto borgiano homônimo para acompanhá-lo em sua última viagem. O grupo percorre um longo caminho até a Biblioteca de Babel, onde estaria a palavra perfeita. Entretanto, antes de chegarem ao seu destino final, precisam passar pela Galeria dos Espelhos, cuja entrada está na Buenos Aires Secreta. Depois de enfrentar diversos desafios, tais como o exército de Babel, tigres e um labirinto em linha reta, Borges ainda precisa responder a uma pergunta do Bibliotecário Imperfeito, bem como elaborar uma questão que ele não consiga solucionar. Somente desta forma poderá, finalmente, penetrar na Biblioteca de Babel, achar a porta correta e recuperar a palavra perdida.

Nesta breve apresentação do enredo de *A última viagem de Borges* (2005), percebemos a presença de vários elementos da poética bor-

giana, tanto em relação aos personagens quanto aos espaços citados. Desse modo, podemos afirmar que o protagonista está mergulhado no universo ficcional borgiano, uma vez que é possível identificarmos, apenas a partir desta síntese, símbolos desta poética, bem como elementos criados pelo escritor argentino. A seguir, apontaremos como o texto de Loyola dialoga com a obra de Jorge Luis Borges.

Optamos por começar a analisar o item que inaugura *A última viagem de Borges* (2005): os personagens, já que, tal como na maioria das obras teatrais, há uma apresentação de quem e de como são os personagens que compõem a narrativa. Antes de refletirmos sobre este ponto, convém destacarmos que apesar de alguns personagens do texto de Loyola estarem baseados em referentes históricos ou serem originários do universo ficcional, ao serem literaturizados, todos são “seres de papel e tinta”, como afirma Antonio Candido (1976) em sua obra *A personagem de ficção*. Assim, por exemplo, mesmo com o nome de seu referente histórico, o protagonista do referido livro, denominado Jorge Luis Borges, é apenas a representação do famoso escritor argentino.

Baseados nesta premissa, podemos considerar que Borges, Alicia e Burton foram criados a partir de personagens históricos. É interessante ressaltar que Loyola constroi a apresentação de Borges de forma sintética, mas, ainda que disponibilize poucos dados sobre ele, as informações que o escritor nos oferece fazem com que relacionemos, imediatamente, o personagem com o seu referente histórico. Dessa maneira, somos informados de que o protagonista do relato é “Jorge Luis Borges – poeta, contista, ensaísta, tem 87 anos.” (BRANDÃO, 2005, p.15). Assim, o autor explicita que este personagem representa o famoso escritor argentino em seu último ano de vida, uma vez que um leitor informado (ou um detetive literário) saberá que Borges escreveu poesia, contos e ensaios, bem como que faleceu aos 87 anos.

Outro personagem que podemos considerar que foi construído a partir de um referente histórico é Alicia, uma “secretária, assistente, copista, a quem Borges costumava ditar seus textos, depois de criá-los mentalmente no dorso da mão com os dedos. Entre 30 e 40 anos.” (BRANDÃO, 2005, p.15). Sabemos que o escritor argentino ficou cego e que precisava de alguém que escrevesse os textos que ele ditava. Portanto, Alicia poderia representar qualquer uma das secretárias que ajudaram Borges a continuar a escrever após a sua irreversível cegueira. Entretanto, depois que lemos os textos que introduzem a narrativa, bem como o e-mail que o autor enviou a María Kodama é inevitável não relacionarmos o personagem Alicia à polêmica mulher do escritor argentino. É significativo que este personagem não acompanhe Borges em sua viagem final, uma vez que é uma excursão imaginária. A não participação do personagem na viagem garante a verossimilhança do relato, já que ela é construída a partir de um referente histórico considerado por muitos como uma pessoa racional.

Após nos determos nestes dois personagens que foram criados a partir de referentes reais, passaremos a examinar os três acompanhantes que Borges escolheu para a sua última viagem. Esta opção é vista positivamente pelo narrador, pois ele afirma que “Há alegria nessa trajetória de um homem que escolhe amigos entre autores e personagens para a sua viagem final.” (BRANDÃO, 2005, p. 17). Um dos acompanhantes de Borges é Funes, um personagem criado pelo escritor argentino no conto “Funes, o Memorioso”, publicado em *Ficciones* (1944). No relato borgiano, Funes sofre um acidente e fica paraplégico, mas em compensação, passa a ter uma memória extremamente desenvolvida. Na narrativa analisada, o personagem aparece em uma cadeira de rodas e discute com Borges, o seu criador. Funes desabafa “Você colocou tanta coisa dentro de minha memória, que não cabe mais nada. Pensa que é fácil? Já imaginou o peso de um homem que só vive das memórias que carrega? E nenhuma delas é

minha! O que fez das minhas memórias, “senhor Borges”?” (BRANDÃO, 2005, p.33-34). Assim, além de dialogar com a poética borgiana, Loyola também problematiza a noção de autoria ao permitir que um personagem discuta com o seu autor, o qual, por sua vez, também é personagem de um escritor.

Embora os outros personagens que acompanham o escritor em busca da palavra perdida não sejam criações borgianas, Sherazade e Burton são mencionados frequentemente na obra do escritor argentino. Sherazade terá uma grande importância na obra de Loyola. Inicialmente, da mesma forma que Alicia, Sherazade tenta convencer Borges a não continuar a sua jornada. Mas, como não consegue dissuadi-lo, tenta protegê-lo até o último instante. Tal como em *As mil e uma noites*, o personagem, principalmente na segunda versão da narrativa, tem uma grande capacidade de contar histórias. Assim, ela narra o que aconteceu, por exemplo, na noite de número 2.066, além de fazer outros relatos. Também é interessante notar que o primeiro diálogo entre Borges e Sherazade é construído por citações de poemas do escritor e por trechos do livro *Diálogos sobre la Vida y la Muerte* (2003), de Liliana Heker. Cabe ressaltar que os fragmentos dos poemas são apresentados com a referência bibliográfica completa, da mesma maneira que ocorre com outras citações em *A última viagem de Borges* (2005).

Por último, mas não menos importante, precisamos refletir sobre o papel de Burton na narrativa. Este personagem, ainda que tenha sido construído a partir de um referente histórico, também povoou vários textos borgianos. Basta lembrarmos que Borges expressa sua grande admiração por Burton em um ensaio intitulado “Os tradutores das 1001 Noites” que faz parte de *Historia de la eternidad* (1936). Além disso, em sua autobiografia, o escritor argentino relata que leu escondido a tradução do escritor inglês de *As mil e uma noites*, visto que seus pais consideravam-na obscena. Borges ressalta que ficou

tão emocionado pela magia do livro que não percebeu as partes censuráveis.

No texto de Loyola, Burton é descrito como “aventureiro, descobridor das nascentes do Nilo, tradutor para o inglês de *As Mil e Uma Noites*, do *Kama Sutra* e de *Os Lusíadas*. Entre 40 e 50 anos.” (BRANDÃO, 2005, p.15). Borges justifica a escolha do escritor para acompanhá-lo em sua aventura declarando que “Foi ele que me fez descobrir a magia dos encantamentos, da imaginação, das princesas e dos gênios aprisionados em lâmpadas, dos tapetes voadores e dos labirintos. Da arte narrativa, do contar incessantemente.” (BRANDÃO, 2005, p.22). Desse modo, percebemos a intenção do autor de destacar a importância de Burton para a poética borgiana, além do diálogo com a autobiografia do escritor, pois acrescenta que “Eu era menino quando li os 17 volumes em inglês de *As mil e uma noites*.” (BRANDÃO, 2005, p.22). Assim, podemos dizer que o autor parafraseia um trecho da autobiografia de Jorge Luis Borges, visto que o escritor argentino aborda esta temática no texto citado quase com as mesmas palavras.

Voltando à narrativa de Loyola, o encontro entre os dois autores é marcado pelo mútuo reconhecimento. Depois de Borges apresentar o escritor inglês, é a vez de Burton descrevê-lo:

E que falta faz a ele uma palavra? Ele tem tantas, todas. O poeta de *O Fervor de Buenos Aires* e de *A Rosa profunda*. O autor de *O Aleph*. De *A Biblioteca de Babel*. Ele, o decifrador de desertos e o conjurador de espelhos! O autor que aprisionou os seres imaginários. Que falta pode fazer a ele uma simples palavra? (BRANDÃO, 2005, p.23).

Ademais de enaltecê-lo, Burton também faz referência a vários escritos de Borges, citando suas obras poéticas e de relatos breves, bem como *El libro de los seres imaginarios* (1967) que o escritor elaborou com Margarita Guerrero. Por isso, podemos afirmar que neste

trecho a intertextualidade ocorre de maneira direta com a poética borgiana, uma vez que a simples menção destas obras nos remete, inexoravelmente, a significativas produções do *corpus* literário do autor argentino.

Notamos que ao apresentar os personagens de seu relato, Loyola estabelece distinções entre os que foram construídos a partir de referentes históricos e os que saíram do universo literário. A principal diferença é o fato de que os primeiros possuem dados profissionais, além de terem uma idade definida ou aproximada. Já no caso dos personagens que são oriundos da ficção, só encontramos uma breve referência à obra de onde foram retirados. Sherazade é descrita como “personagem de *As Mil e Uma Noites*.” (BRANDÃO, 2005, p. 15) e Funes é definido como “personagem de Borges no conto Funes, o Memorioso”. (BRANDÃO, 2005, p.15). Além dos personagens que já analisamos, é importante lembrar que também são apresentados mais dois “seres de papel e tinta” do universo ficcional borgiano: o Bibliotecário Imperfeito “guardião da Biblioteca de Babel (citado dentro do conto “A Biblioteca de Babel”. Para Borges, o homem é o imperfeito bibliotecário).” (BRANDÃO, 2005, p.15) e o Cartógrafo Perfeito, o qual “comanda uma equipe destinada a produzir o mapa perfeito do mundo. A partir de uma citação dentro de um dos textos de Borges.” (BRANDÃO, 2005, p.15). A inclusão destes dois personagens borgianos, uma vez mais, faz com que o leitor sinta-se desafiado a penetrar na obra do escritor argentino, já que, para ter uma compreensão mais aprofundada da narrativa pode ter vontade de ler, por exemplo, “A Biblioteca de Babel” ou procurar verificar a existência do Cartógrafo Perfeito dentro do universo ficcional do autor argentino.

Além da relação intertextual com os personagens que acompanham Borges em sua última viagem, também precisamos refletir sobre como a representação do espaço no texto de Loyola dialoga

com a poética borgiana. Notamos que este diálogo ocorre desde a descrição do cenário da peça, visto que “No teatro, a partir do hall de entrada, nas bilheterias, paredes da sala, no palco, pelo chão, banners, bandeiras, cartazes contém os nomes de alguns autores lidos e comentados por Borges.” (BRANDÃO, 2005, p.17). A seguir há uma lista de escritores que ocupa uma página e meia. Entre eles, muitos autores aparecem citados em ensaios ou entrevistas de Jorge Luis Borges, bem como em suas obras ficcionais.

O contato do leitor com as criações de Borges também se dá no final da narrativa, uma vez que “Na saída, o público encontra placas indicativas: Biblioteca de Babel, Jardim das Veredas que se Bifurcam [...]” (BRANDÃO, 2005, p.78). Sabemos que estas duas indicações referem-se a dois contos homônimos de Borges. Além destas referências, as tabuletas são formadas por nomes de lugares que foram marcantes na vida do escritor argentino, muitos dos quais aparecem em suas obras ficcionais ou ensaísticas. Também precisamos destacar mais um exemplo do uso de elementos intertextuais na construção do espaço no relato de Loyola, na última página da obra: “O hall do teatro está mergulhado em suave penumbra. Só se vê o brilho de um foco no alto. É o Aleph.” (BRANDÃO, 2005, p.78). Eis mais uma referência à produção ficcional borgiana: o famoso conto “*El Aleph*”. Através desta representação do espaço, tem-se a impressão de que a poética de Borges se materializa, já que é possível visualizarmos vários elementos deste universo ficcional.

A relação entre a construção do espaço na narrativa de Loyola e o diálogo com a poética borgiana não está presente somente na descrição do cenário. Esta conexão também acontece na narração do percurso que os viajantes fazem para chegar à Biblioteca de Babel que é o título homônimo de um dos mais famosos contos do escritor argentino. Como já dissemos, Borges mergulha no seu imaginário, percorrendo lugares que também nomeiam algumas de suas obras,

como o referido conto, e o seu destino final, o Aleph, título de um de seus renomados relatos breves. Além disso, ao fazer o protagonista deparar-se com a Galeria dos Espelhos, a Buenos Aires Secreta e labirintos, o autor de *A última viagem de Borges* (2005) traz a tona símbolos da poética do autor argentino. Os leitores de Borges sabem que em suas obras ficcionais há diversas referências a Buenos Aires, espelhos e labirintos, entre outros elementos simbólicos borgianos.

Notamos que na narrativa de Loyola a intertextualidade, além de estar presente na caracterização dos personagens e nos espaços, também ocorre através da citação de fragmentos de escritos borgianos ou de textos críticos sobre Borges e que estes, na maioria das vezes, são identificados com a referência completa e entre aspas. Sabemos que uma citação, em geral, é usada em um texto científico para dar autenticidade e/ou autoridade. Também pode resumir idéias-chaves ou servir de comentário ou interpretação da obra analisada. Ao transferir um elemento característico de outro gênero textual para sua obra narrativa, percebemos que a intenção do autor é acentuar a voz de autoridade e/ou autenticidade do seu texto, além, de deixar várias portas entreabertas para o leitor aproximar-se não só do universo ficcional de Borges, mas também de sua fortuna crítica. Ademais, é interessante destacar que Loyola, ao fazer a citação completa dos textos com os quais dialoga e incluí-los em uma “Bibliografia”, aparentemente, adota o contrato do crítico e não o do ficcionista. Entretanto, julgamos que o seu texto não é uma obra crítica, mas sim literária e, como tal, o escritor tem o direito de usar os escritos de Borges ou os de seus críticos da maneira que for conveniente para a sua narrativa. Ressaltamos que em outros momentos de *A última viagem de Borges* (2005), há citações ou paráfrases de textos do escritor argentino que não foram postos entre aspas e nem seguidos de suas referências bibliográficas. Desse modo, o escritor confecciona um ambíguo mosaico intertextual, mesclando o dialogismo crítico e o de escritores. Pensamos que isto não é gratuito, visto que é mais

uma maneira de provocar o interesse dos leitores pela obra de Jorge Luis Borges, bem como por textos que analisam a produção borgiana.

O fim da viagem

Além de todos os diálogos que apontamos entre o texto de Loyola e a poética borgiana, resta-nos fazer mais um exercício de aproximação, desta vez entre episódios da vida dos dois autores. Sabemos que Borges escreveu o seu primeiro conto após sofrer um acidente em que perdeu parte de sua visão. Assim, o escritor argentino, com medo de não saber mais escrever poemas ou ensaios, decide enveredar por um gênero novo e produz “Pierre Menard, autor do Quixote”. De certa forma, o mesmo processo ocorreu com Ignácio Loyola Brandão. Na dedicatória, o autor oferece o seu livro ao seu neto, declarando que ele “nasceu no momento em que eu procurava mais um caminho na carreira.” (BRANDÃO, p.7, 2005). Percebemos que o escritor faz referência a sua incursão ao universo teatral, até então inexplorado por ele. Tal como Borges, Loyola buscou um novo gênero depois que passou pela retirada de um aneurisma cerebral.

Também é importante assinalarmos que na dedicatória, Loyola ainda oferece sua obra a Maria Bonomi e Sérgio Ferrara, revelando que a ideia da peça nasceu dos dois. Por fim, dedica a narrativa a Jorge Schwartz que “me orientou por dentro de três mil páginas de JLB e me guiou pelos labirintos de vasto material complementar.” (BRANDÃO, p. 7, 2005). O escritor também esclarece que teve somente um ano para estruturar o seu texto que foi elaborado em dez versões diferentes. Ademais de descrever o seu processo de produção da obra, fazendo um metatexto, percebemos a nítida intenção do autor de ressaltar o caráter de obra aberta de sua narrativa. Esta característica é reforçada pela presença de duas versões da peça no seu livro. A primeira versão foi editada por Sérgio Ferrara e Fausto Arapi e apresentada em Curitiba e São Paulo em 2005. A segunda

versão possui algumas diferenças da primeira e foi feita de acordo com o autor “Para uma encenação mais lenta, de atmosferas, trabalhada em cima das palavras, símbolos, luzes, sem medo de duração, o tempo escorregando vagaroso. Sem medo de um ritmo monótono. Algo como se fosse narrado por um contador de histórias.” (BRANDÃO, p.83, 2005).

As marcas de obra aberta, além das duas versões a que já nos referimos também podem ser identificadas pela presença de quatro finais para a narrativa na segunda possibilidade de encenação. Por se tratar de uma peça de teatro podemos supor que o diretor que decida realizar a representação da obra poderá optar por uma das propostas de representação, bem como por um dos finais sugeridos, já que se trata de um texto em constante construção. Entretanto, se considerarmos que a peça de teatro foi publicada em forma de livro, não é possível esquecer de que os leitores desta obra também precisam construir a sua leitura do relato. Assim, o leitor, além de mergulhar no universo ficcional borgiano também deverá escolher um caminho para percorrer o labirinto narrativo de Loyola, até elegendo o final que mais lhe agrade.

Entre as opções de como fazer a sua caminhada em *A última viagem de Borges* (2005) certamente destaca-se a relação que o leitor estabelecerá com os elementos intertextuais da narrativa. Depois de nossa rápida investigação sobre o tema, percebemos e apontamos o intenso uso da intertextualidade, em diferentes graus e formas, no texto de Loyola. Em nossa incursão ao labirinto intertextual da narrativa examinada, notamos que o diálogo entre o relato e a poética borgiana foi um fator predominante para a elaboração do mencionado texto. Precisamos ressaltar que ainda que o autor utilize personagens do universo literário, textos borgianos e críticos para a construção da sua obra, este diálogo é feito de forma extremamente criativa. Como vimos, muitas vezes, o escritor faz acréscimos ou subverte algumas

informações que já estavam cristalizadas, tanto no âmbito real quanto no literário. Basta lembrarmos que embora os leitores possam conhecer Sherazade e Funes do universo ficcional, na narrativa de Loyola estes personagens apresentam outras características que transcendem os seus textos originais. A primeira não restringe sua história com o sultão apenas às famosas mil e uma noites, mas declara que os relatos continuam a ser feitos e descreve o que aconteceu na noite de 2066 em que preparou uma armadilha para o seu algoz com espelhos. Por sua vez, Funes já não é somente um personagem borgiano que está em uma cadeira de rodas e que possui uma memória excepcional. Ele ganha vida própria e até revolta-se com o seu autor, Borges. Porém, apesar da sua indignação, protege-o dos cruéis desígnios dos membros da Biblioteca de Babel, mostrando-se ativo e crítico.

Em vista do exposto, acreditamos que o labirinto intertextual da narrativa de Loyola foi construído para manter o interesse do leitor no relato, além de ser uma estratégia para homenagear o escritor argentino e incitar o leitor a (re) descobrir a poética borgiana. Dessa forma, o leitor decide o rumo que deseja dar para sua leitura. Pode simplesmente escolher ler a obra de forma passiva e superficial, aceitando os intertextos como simples palavras da narrativa. Se optar por desvendar os elementos intertextuais do relato, poderá realizar uma leitura mais densa de *A última viagem de Borges* (2005), penetrando no universo ficcional borgiano, uma vez que as citações e as referências bibliográficas ajudam-no a ir além do nível inicial de leitura. No caso de já ser um leitor de Borges, a leitura desta obra pode provocar uma atitude de detetive, já que é instigante conferir, por exemplo, se as citações estão corretas ou identificar sua procedência.

Pensamos que qualquer percurso que for escolhido atingirá o objetivo inicial de Loyola que é o de evocar Borges. Em seu e-mail a Kodama, o autor afirma que o seu texto é uma forma de eternizar o escritor argentino, visto que "*Borges en Brasil, renacido en cada repre-*

sentación rescatada como Autor, renacido para la juventud brasileña, para el público brasileño, para aquellos que no lo conocen. Borges permanente. Fábula, metáfora, elegía, libertad de creación, evocación." (BRANDÃO, 2005, p.164). Estas palavras do escritor demonstram que a viagem de Borges pode ser reiniciada sempre que um leitor percorrer as páginas da narrativa de Loyola. Assim, através da leitura deste relato, o escritor argentino pode ser resgatado do esquecimento e permanecer atual para os brasileiros, sobretudo, porque Jorge Luis Borges tornou-se sinônimo de literatura e uma das evidências é o fato ter sido convertido em personagem em várias produções contemporâneas.

Referências Bibliográficas

BORGES, J. L. *Obras completas*. São Paulo: Ed. Globo, 1998.

BRANDÃO, I. L. *A última viagem de Borges: duas possibilidades de encenação*. São Paulo: Global, 2005.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHWARTZ, J. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial, 2001.

Libras e Língua Portuguesa: A Configuração do Texto Escrito pelo Aluno Surdo na Perspectiva do Bilinguismo

Veronice Batista dos Santos*
Raimunda Madalena Araújo Maeda**

Resumo: Neste estudo abordamos o ensino/aprendizagem do aluno surdo que tem a língua de sinais como L1 e a língua portuguesa como L2 na modalidade escrita. Analisamos as questões de sala de aula e aprendizagem de segunda língua ancorados na Linguística Aplicada (LA), de acordo com Moita Lopes (2006), Signorini (1998) e Paschoal e Celani (1992). Os textos foram analisados a luz da Linguística Textual (LT), tendo como referência Adam (2008) Fávero & Koch (1988), Koch (1989), Koch & Travaglia (1989), Koch (1990), Koch (2002), Marcuschi (2008), Marcuschi (2010). Para essa análise lançamos mão dos princípios de textualidade da LT que são: a coerência, a intencionalidade, a aceitabilidade a situacionalidade e a informatividade. Quanto às questões referentes a educação do surdo e a língua de sinais nos pautamos nas teorias de Quadros e Schimiedt (2006), Quadros(2008), Quadros,(2004), Godfeld(1997), Skliar(1999), (1999),Fernandes e Correia(2008) Fernandes (2008) e Brochado (2003). Trabalhamos com a pesquisa qualitativa. Quanto aos textos escritos pelos alunos surdos, concluímos que são textos que possuem suas especificidades

* Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Línguas (PGMEL) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS.

** Professora doutora coordenadora do Curso de Letras da UFMS- Campus de Aquidauana- CPAQ-Docente do Programa de Mestrado em Estudos de Línguas – PGMEL- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Campo Grande-CCHS.

linguísticas, mas cumprem o objetivo de cada produtor. Assim, conseguimos responder às questões as quais nos propusemos investigar. Os alunos pesquisados cursam os anos finais do ensino fundamental e médio na Escola Estadual Pedro Mendes Fontoura, em Coxim-MS.

Palavras-chave: Surdez, Bilinguismo, Linguagem.

Abstract: In this study we approached the teaching / learning of the deaf student who has the sign language as L1 and the Portuguese language as L2 in the written form. We analysed questions related to the classroom and to the learning of a second language grounded in Applied Linguistics (AL), according to Moita Lopes (2006), Signorini (1998) and Pascoal and Celani (1992). The texts were analysed according to Textual Linguistics (TL), having as reference authors such as Adam (2008) Favero & Koch (1988), Koch (1989), Koch & Travaglia (1989), Koch (1990), Koch (2002), Marcuschi (2008), Marcuschi (2010). For this analysis we employed the principles of textuality of TL, which are: coherence, intentionality, acceptability, situatedness and informativeness. The questions relating to education of the deaf and sign language were based on the theories of Quadros and Schimiedt (2006), Quadros (2008), Quadros, (2004), Godfeld (1997), Skliar (1999), (1999), Fernandes and Correia (2008) Fernandes (2008) and Brochado (2003). This paper was guided by qualitative research. As for the texts written by deaf students, we concluded that these texts have language specific characteristics, but accomplished the objective of each producer. The students that took part in the research are in the final years of fundamental education and high school in the State School Pedro Mendes Fontoura, in Coxim- MS.

Keywords: Deafness, Bilingualism, Language.

“Assim como os pássaros têm asas, os homens têm língua”.

George H. Lewes (1817-1878)

Aparentemente, a inclusão é apenas mais uma dentre as várias políticas públicas do país; mas, se formos analisar as dificuldades dos profissionais que lidam diariamente com alunos surdos inclu-

ídeos em salas de aula regular, nas quais a maioria dos professores não tem o conhecimento da Língua Brasileira de Sinais, nem da metodologia de ensino de segunda língua, chegamos à conclusão de que são necessárias ações mais eficazes para que a proposta de ensino para o aluno surdo seja pautada na observância, no reconhecimento e na valorização da diferença linguística de cada um desses indivíduos, ou seja, que se proponha um ensino centrado numa proposta bilíngue.

A educação de surdos na perspectiva bilingue toma uma forma que transcende as questões puramente linguísticas. Para além da língua de sinais e do português, esta educação situa-se no contexto de garantia de acesso e permanência na escola. Essa escola está sendo definida pelos próprios movimentos surdos: marca fundamental da consolidação de uma educação de surdos em um país que se entende equivocadamente monolíngue. O confronto se faz necessário para que se constitua uma educação verdadeira: multilíngue e multicultural. (QUADROS, 2008.p 35)

Godfeld (1997, p.11) afirma que, desde o século XVIII, o ponto mais polêmico no tratamento com surdos sempre foi a utilização da língua de sinais. De acordo com a autora, essa forma de comunicação despertou defensores e opositores, sendo que, até o século XIX, as línguas de sinais foram bastante utilizadas em todo o mundo. A partir dessa época, a situação se modificou e a possibilidade de ensinar o surdo a falar, estimulada pelas novas tecnologias, levou alguns educadores a rejeitarem as línguas de sinais, acreditando que sua aquisição dificultaria o aprendizado da língua oral¹ por parte do surdo. Para a autora, até hoje ainda existem profissionais ligados à filosofia oralista que mantêm esse tipo de pensamento.

¹ Oralidade seria uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora. (MARCUSCHI, 2010, p. 25).

É válido destacar que, para nós que realizamos esta pesquisa², investir na oralização do surdo não é ruim, pois, se há resquício de audição, essa prática torna-se válida. Assim, é importante que o surdo tenha atendimento com o fonoaudiólogo com a finalidade de favorecer e ampliar a comunicação. No entanto, isso não impede que o surdo oralizado aprenda a língua de sinais e a utilize. Esse contexto é identificado como Bimodalismo³. Mas, como verificamos, cada surdo reage de uma forma diferente perante a surdez e a oralização: alguns preferem o uso da língua de sinais e não aceitam próteses nem acompanhamento fonoaudiológico, enquanto outros utilizam a língua de sinais e recebem acompanhamento para a oralização. No entanto, o que fica claro é a postura adotada pelos surdos politizados, pois nos congressos e encontros de surdos a maioria deles condena o implante coclear, o uso de prótese e o atendimento fonoaudiológico, uma vez que o grupo considera que esse surdo esteja “negando” sua identidade e sua cultura surda.

Atualmente, as pessoas começam a ver a língua de sinais não mais como uma língua eminentemente gestual, desprovida de estrutura linguística. Isso graças aos vários linguistas que se debruçaram sobre a Libras e estudaram os gestos e seus componentes, conseguindo então, provar que ela é um sistema linguístico legítimo. Esses estudos contribuíram para que

² Dissertação de Mestrado “LIBRAS e LÍNGUA PORTUGUESA: A apreensão do texto escrito pelo aluno surdo na perspectiva do Bilinguismo”, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens – (PGMEL) - da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul- UFMS, março de 2011. Sob orientação da Prof^a.Dra. Raimunda Madalena Araújo Maeda.

³ Bimodalismo ou Bimodal: utilização concomitante de língua oral e de sinais da língua de sinais.

a Libras fosse amparada legalmente⁴, tornando-se obrigatória sua inclusão em todos os cursos de Licenciatura e optativa nos demais cursos de educação superior e na educação profissional. Assim, a Libras está sendo ensinada nas Universidades, Isso significa que logo teremos não apenas professores formados aptos a ensiná-la, mas também intérpretes e, desse modo, conseguiremos evoluir, seja no campo dos estudos linguísticos, seja no contexto da diversidade linguística.

Referencial Teórico: reflexões e abordagens das diferenças linguísticas que permeiam a educação do surdo brasileiro

A Língua de Sinais é uma língua que se distingue das línguas orais por ser baseada numa forma visuoespacial. Além disso, o usuário dessa língua, ao invés de utilizar o aparelho fonador no ato de comunicação, utiliza as mãos, o corpo e as expressões faciais. As discussões referentes às línguas de sinais não são modismos da atualidade; pelo contrário, as dúvidas quanto ao caráter linguístico dessas línguas⁵ têm sua origem na Antiguidade. Nessa época, devido ao desconhecimento de suas características, elas eram vistas por muitos como um conjunto de gestos aleatórios ou mímicos.

Neste trabalho de pesquisa, nos propusemos a estudar a língua de sinais dos primórdios da humanidade a atualidade, de modo a evidenciar que hoje ela conquistou sua alteridade e ocupa o seu devido lugar no âmbito das ciências da linguagem. De acordo com Quadros (2004), são vários os linguistas e os

⁴ Legislação de Libras : 10.436 de 24 de abril 2002. Decreto 5626 de 22 de dezembro de 2005.

⁵ Referimo-nos “ às línguas de sinais “, por levar em conta que cada país tem sua língua de sinais que no Brasil recebe a denominação de Língua Brasileira de Sinais-LIBRAS.

estudos que tratam das línguas de sinais, dentre eles a autora destaca os estudos que foram iniciados no Brasil pela pesquisadora Gladis Knak Rehfeldt (*A língua de sinais do Brasil*, 1981). Destaca também artigos e pesquisas realizadas pela linguista Lucinda Ferreira-Brito que foram publicados em forma de um livro em 1995 (*Por uma gramática das línguas de sinais*). Depois desses trabalhos, as pesquisas começaram a explorar diferentes aspectos da estrutura da língua brasileira de sinais.

Tais pesquisas associadas às atividades dirigidas pela Federação Nacional de Educação e Integração do Surdo (FENEIS) foram responsáveis pelo reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais como uma língua de fato no Brasil. Como se trata de uma língua percebida pelos olhos, a Língua Brasileira de Sinais apresenta algumas peculiaridades que são normalmente pouco conhecidas pelos profissionais. Perguntas sobre os níveis de análises, tais como a fonologia, a semântica, a morfologia e a sintaxe são muito comuns, uma vez que as línguas de sinais são expressas sem som e no espaço. Porém, as pesquisas de várias línguas de sinais, como a americana (ASL) e brasileira (LIBRAS), mostraram que tais línguas são muito complexas e apresentam todos os níveis de análises da linguística tradicional. Mesmo a LIBRAS estando regulamentada como sistema linguístico e como a primeira língua do surdo brasileiro, atualmente, ainda convivemos com a ideologia de que no Brasil todo falante aprende a língua portuguesa como primeira língua (L1).

Ignora-se, portanto, que temos falantes de famílias imigrantes (japoneses, alemães, italianos e espanhóis), falantes de várias comunidades indígenas que falam várias línguas nativas (mais de 170 línguas de famílias totalmente diferentes) e também falantes, ou melhor, “sinalizantes” da Língua Brasileira de Sinais (os surdos e os familiares dos surdos brasileiros). Todas essas línguas faladas no Brasil

também são línguas brasileiras caracterizando que o Brasil é um país multilíngue. (QUADROS, 2008, p.27)

Skliar (1999, p.7) define a proposta de educação bilíngue para surdos como “uma oposição aos discursos e às práticas clínicas hegemônicas – característica da educação e da escolarização dos surdos nas últimas décadas; é como um reconhecimento político da surdez como diferença”. De acordo com Godfeld (1997, p.39), na esteira do bilinguismo, os autores ligados a essa corrente percebem o surdo de forma bastante diferente dos autores Oralistas e da Comunicação Total. Para os bilinguistas, o surdo não precisa almejar uma vida semelhante à do ouvinte, podendo aceitar e assumir sua surdez. A noção de que o surdo deve, a todo custo, tentar aprender a modalidade oral da língua para poder se aproximar o máximo possível do padrão da normalidade, é rejeitada por essa filosofia. Isso não significa que a aprendizagem da língua oral não seja importante para o surdo, ao contrário, esse aprendizado é bastante desejado, mas não é percebido como único objetivo educacional do surdo nem como uma possibilidade de minimizar as diferenças causadas pela surdez.

Desenvolvimento de linguagem da criança surda na perspectiva bilíngue

Fernandes e Correia (2008, p.18) afirmam que a capacidade humana de significação se apresenta como uma competência específica para a operação, a produção e a decodificação dos signos, permitindo, através dessa faculdade, a produção dos significados. De acordo com os autores, essa constatação confere à aquisição da língua um lugar privilegiado não apenas no que se refere ao processo de comunicação, mas também ao desenvolvimento cognitivo. Afirmam, ainda, que através da aquisição de um sistema simbólico, como é o da língua, o ser humano descobre novas formas de pensamento, transformando sua concepção de mundo. Todos os estudos concluíram que o

processo pelo qual as crianças surdas adquirem a língua de sinais ocorre em período análogo a aquisição da língua oral-auditiva pelas crianças ouvintes. Assim sendo, os estudos de aquisição da linguagem indicam universais linguísticos.

No processo de aquisição da linguagem, as crianças surdas começam a produzir sinais, mais ou menos na mesma idade em que as crianças ouvintes começam a falar e atravessam os mesmos estágios de desenvolvimento linguístico referente às línguas naturais. Portanto, se a língua é universal no sentido de que todos os seres humanos possuem a capacidade para adquirir uma língua, não é surpreendente que as línguas de sinais se desenvolvam entre pessoas surdas. O indivíduo bilíngue é, na verdade, um agente que usa e atualiza dois sistemas de linguagem.

É importante destacar que a formação e a capacitação do professor são essenciais, pois como um profissional que não conhece as questões linguísticas da LIBRAS pode ensinar uma segunda língua? No caso dos surdos, o professor deve conhecer a estrutura da Língua Brasileira de Sinais da mesma forma que a da Língua Portuguesa, uma vez que elas apresentam no que se referem à estrutura das línguas naturais, suas semelhanças e arbitrariedades.

Nas palavras de Lane (1992, p.103, apud Fernandes 1999, p.76), “a educação é o campo de batalha onde as minorias linguísticas ganham ou perdem seus direitos”. Portanto, devemos estar atentos para, muitas vezes em nome da igualdade de oportunidades em desigualdades de condições, não fomentarmos a assimilação e a destruição das diferenças. Nesse sentido, continua a autora, “defendemos a idéia de que a interlíngua⁶ produzida pelos surdos não seja ignorada em

⁶ Interlíngua: é o sistema de transição criado pelo indivíduo ao longo de seu processo de assimilação de uma língua, ou seja, é a linguagem produzida a partir do início do aprendizado até o aluno ter alcançado seu teto na língua estrangeira. (SCHUTZ, R. Online, *apud* Brochado 2003, p.56)

seu processo de aprendizagem do português, mas sim considerada como parte de um percurso de aquisição de uma segunda língua que tem no ponto de partida sua língua natural”.

Textos produzidos pelos alunos e suas análises

As produções aqui apresentadas foram realizadas na Sala de Recursos Multifuncional onde estes alunos são atendidos por profissionais especializados em Libras que atendem esses alunos duas vezes por semana. Dessa forma, houve uma discussão prévia e cada produtor escreveu sobre situações do seu cotidiano.

Se você pensar o texto como lugar de constituição e de interação de sujeitos, como um evento, que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais [...] ENTÃO você compreenderá que o texto é um construto histórico e social, extremamente complexo e multifacetado, cujos segredos (quase ia dizendo mistérios) é preciso desvendar para compreender melhor esse “milagre” que se repete a cada nova interlocução. (KOCH, 2002, p.9)

Texto I Aluna A (cursando o ensino médio)

1. Um tem filho eu solteiro
2. Casa aqui brinca
3. Aqui não gosto minha casa
4. lá a fazenda a gosta arvoré a
5. grande sombra área a coisa
6. brinqueno muito carinho bom.
7. nome: João Pedro.

Ao realizar a primeira leitura deste texto, procuramos nos atentar para as seguintes questões: o que a autora do texto pretendia dizer? Então, foi realizada uma segunda leitura, na qual passamos a fazer

inferências a partir das informações trazidas pelo texto. Assim, utilizamos o nosso conhecimento de mundo e o conhecimento partilhado, de forma que pudéssemos nos apropriar de informações sobre a autora do texto, que é surda e que tem como língua materna a Libras (L1) e a Língua Portuguesa como segunda língua (L2), que será utilizada por ela na modalidade escrita. Além disso, consideramos que essas duas línguas apresentam organização linguística totalmente distinta: uma é oral-auditiva e a outra, visuoespacial. A partir dessas informações redirecionamos nosso olhar em busca de sentidos no texto da aluna. Inicialmente, foram excluídas as palavras funcionais e nos ativemos às palavras de conteúdo; pois

As palavras funcionais: os artigos, as preposições e as conjunções como os morfemas presos noutras línguas-pertencem a conjuntos pequenos e fechados tendo posições-chaves nas frases, mas tendo também significados esparsos e indeterminados. O trabalho lexical é principalmente feito com as chamadas **palavras de conteúdo:** os substantivos, os verbos e os modificadores, os quais pertencem a grandes conjuntos abertos e tem posições flexíveis na frase, mas significados mais determinados e mais ricos. Uma palavra de conteúdo é mais auto-suficiente e mais plausível de ser pronunciada isoladamente, ex: fogo, corra, terrível!, Do que uma palavra funcional ex: "o", "ao" "ao invés", exceto quando se quer enfatizar um contraste. (BEAUGRANDE, 1997, COSTA, 2001. Apud, BROCHADO, 2003, p.142).

A partir das informações contidas no texto foi possível descobrir quais informações o emissor quis transmitir. Segundo Dressler ((apud FÁVERO e KOCH, p.75) "um texto não pode ser suficientemente definido nem sintática nem foneticamente, mas sim semanticamente ou comunicativamente (pragmaticamente)". Diante desses dizeres, pode-se considerar que a produção em análise cumpre sua função, ao informar ao leitor aspectos da vida da autora. O leitor não deve

prender-se aos elementos coesivos, mas realizar uma compreensão global, a partir da qual apreenderá o caráter informativo que o texto apresenta.

Quanto à coerência, Bentes (2003, p. 261) afirma que depende de uma série de fatores, tais como recursos linguísticos, conhecimento de mundo, papel social do leitor ou destinatário". E segundo a autora, a coerência é um princípio de interpretabilidade, assim cabe ao leitor lançar mão das inferências, tais como: a autora não diz que o filho fica na fazenda com a avó, pois, na leitura interpretativa é possível inferir tal fato com base em sua primeira informação "Um tem filho eu solteira/Aqui não gosta minha casa/ lá a fazenda a gosta" E, se temos a informação de que a aluna estuda, fica óbvio que a mãe fica na cidade para estudar, enquanto os avós, que ficam na fazenda, levam o garoto com eles.

A análise do texto da aluna A está pautada em dois princípios de textualidade: a coerência e a informatividade. De acordo com Costa Val (1991, p.14), o princípio de informatividade diz respeito à medida na qual as ocorrências de um texto são esperadas ou não, no plano conceitual e formal. Para essa autora, um discurso menos previsível é mais informativo, porque a sua recepção, embora mais trabalhosa, torna-se mais interessante, mais envolvente. Observa-se que, o texto da aluna A, apesar de aparentemente incoerente, conseguiu manter seu caráter informativo, uma vez que sua produtora já inicia o texto com a informação que ela considera primordial e, certamente, a mais importante de sua vida: "Tenho um filho e sou solteira". A partir do momento em que se consegue compreender seu discurso, mesmo tendo que considerar os recursos interpretativos, pode-se afirmar que há coerência nesse texto, pois a autora se propôs a escrever sobre um tema e deu encadeamento a esse tema, de forma que todas as informações do texto estão semanticamente entrelaçadas.

Texto II - Aluno B (cursando o ensino médio)

- 1-Eu gosta meu trabalho no Goiás
2. Eu gosta meu trabalho montado
3. Eu sou do sozinho meu montar
4. Eu gosta todo dia trabalho moveis
5. Eu gosta do meu padrão
6. Eu gosta ajuda meu amigo
7. Eu gosta lha a viaja munda
8. Eu gosta a viaja moveis caminhão
9. Eu gosta tis recarga um caminhão
10. Eu gosta do churrasco festa movéis
11. Eu gosta do muito pessoa festa bebida
12. Eu gosta do compra cerveja a amiga
13. Eu gosta som a carro musica dança
14. Eu gosta uma cuanca aniversaria
15. Eu gosta pessoa a gente presente amigo
16. Eu gosta do papai moel a presente
17. Eu gosta do feliz natal festa frango
18. Eu gosta do assado do peru deliria
19. Eu gosta da família mundo parente
20. Eu gosta dar muito prema da natal.

Esse texto foi escrito por um aluno que está tentando adaptar-se ao uso do aparelho e, apesar de usar a prótese auditiva, ainda não consegue oralizar, por isso em seu processo de comunicação utiliza os dois sistemas. Na produção desse texto, ocorrem estruturas frasais sintéticas, omissão de conectores, frases com concordâncias inadequadas em relação à Língua Portuguesa padrão. No texto, verificamos, ainda, alguns problemas ortográficos como: patrão/ padrão, munda/ mundo, montado/montador, tis recarga/ descarregar, cuanca/ criança, moel/Noel, deliria/ delicia, prema/ prêmio.

Ao observar os problemas ortográficos transcritos acima, percebemos que são palavras ortograficamente semelhantes, sendo esse um fator que vem complicar a vida do aprendiz de segunda língua. Quando realizamos um feedback sobre a história escolar desse aluno, podemos entender sua dificuldade com a segunda língua, uma vez que sua primeira língua ainda não está consolidada. O aluno encontra-se assim, em estágios de interlíngua, pois, na verdade, ele ainda tem dificuldade em L1 e em L2. Lembrando que quanto mais cedo a criança surda aprender a Libras, mais facilidade terá na aprendizagem da segunda língua.

Analisamos esse texto dentro de dois princípios: a coerência e a intencionalidade. Entre os fatores pragmáticos estudados por Beaugrande & Dressler (1983, apud COSTA VAL, 1991, p.10), "a intencionalidade concerne ao empenho do produtor em construir um discurso coerente, coeso e capaz de satisfazer os objetivos que tem em mente numa determinada situação comunicativa". A meta, nesse caso, pode ser: informar, impressionar, alarmar, convencer, pedir ou ofender; é a meta, enfim que vai orientar a construção do texto. Em outras palavras, a intencionalidade diz respeito ao valor ilocutório do discurso, elemento da maior importância no jogo de atuação comunicativa. Nesse texto, podemos considerar que a intenção do aluno está explícita: ele fala das coisas que lhe dão prazer e que lhe são importantes. Assim, conseguimos compreender sua intencionalidade, o que contribui para tornar o texto coerente.

Texto III - Aluna C (cursando o ensino médio)

1. Eu te amo de Professora
2. Eu gosta de Libras
3. Eu sou surda.
4. Pessoa estudar muita
5. difícil coisa com prova

6. sempre nota bem.
7. Professora muita ajudar
8. Com mim.
9. Eu falou de preciso de
10. Libras com professora
11. Eu muito gosta que
12. Pessoas de aluna.
13. Eu sempre muito de
14. Juntos e Zaquel.
15. Beijoss!

A mesclagem de duas línguas que fazem parte do cotidiano da aluna está explicitada em sua produção, e isso não prejudica o entendimento do texto; ao apreendermos seu sentido, passamos a considerá-lo um texto diferente, mas que nem por isso deixa de ser coerente. Para chegarmos a essa conclusão, nos apropriamos da fala de Marcuschi (2008, p.119) para quem “a língua não é um depósito de conhecimentos, mas é um guia que permite elaborar caminhos cognitivos nas atividades linguísticas”. De acordo com esse autor, o produtor não precisa colocar todas as informações em seu texto; pode, ao contrário, permitir a existência de “brechas” para que o interlocutor saia a procura de novas interpretações que se darão de acordo com o grau de conhecimento de cada interlocutor.

Outro princípio de textualidade que norteia essa análise é o critério de situacionalidade, definido por Marcuschi como o critério que se refere “ao fato de relacionarmos o evento textual à situação social, cultural, ambiente, etc. em que ele ocorre” (cf. BEAUGRANDE, 1997, p.15). A situacionalidade não só serve para interpretar e relacionar o texto ao seu contexto interpretativo, mas também para orientar a própria produção. Assim, ao produzir seu texto, a aluna procurou registrar uma situação que ocorre no contexto da sala de aula.

Texto IV - aluno D (cursando o 7º ano do ensino fundamental)

1. Que menino lugar vaca.
2. A vaca que menio leite. Para
3. olha você menino, com casa
4. A menino que vaca para importantica
5. um vaca leite mão.
6. Você vaca lugar casa feliz. Doido menino.
7. O que menino olhos vaca não trabalho, pai, o leite.
8. O vaca que menino coice água, capim vaca.
9. menino doido coice você
10. vaca, leite não.
11. pai, cartinho lugar vaca sim leite.
12. menino colho, pai para queirjo. Fim

A análise dessa produção está ancorada em dois princípios de textualidade: a coerência e a aceitabilidade. Charolles (1989 apud BENTES, 2003, p.257), em seu clássico artigo *Introdução aos problemas da coerência dos textos*, afirma que não há textos incoerentes em si, porque não há regras de boa formação de textos (como há para as frases) que se apliquem a todas as circunstâncias e cuja violação, como na sintaxe das frases, levasse ao mesmo veredito: é um texto, não é um texto. Segundo o autor, tudo vai depender – e muito – dos usuários (do produtor e, principalmente, do receptor) do texto e da situação. A proposta de escrita do texto IV partiu de uma figura; assim o produtor pôde soltar a imaginação, buscando contextualizar as gravuras, pois o ambiente rural tem muito a ver com sua vida.

[...] as relações entre aceitabilidade e gramaticalidade são muito complexas. Se tomarmos, por exemplo, as obras de Guimarães Rosa, vamos observar que muitos de seus textos contém enunciados que sob o ponto de vista da gramática oferecem resistência, contudo são plenamente

aceitáveis na obra. Também na fala temos produções que beiram a agramaticalidade, mas nem por isso deixam de ser aceitáveis e inteligíveis por seus ouvintes. (MARCUSCHI, 2008, p.128).

Com base nas teorias utilizadas, afirmamos que as produções apresentadas neste trabalho são textos muito peculiares, mas que não deixam de ser veiculadores de sentido, cumprindo, assim, o papel de toda produção linguística que é a transmissão de uma ideia, de uma mensagem.

Considerações Finais

Em *Surdez e Bilinguismo* (2008), Eulália Fernandes afirma que definir bilinguismo depende de várias questões de ordem política, social e cultural. E estabelece comparações entre Brasil e Estados Unidos, no sentido de esses países utilizarem uma política de “subtração” linguística, quando deveriam utilizar uma política linguística “aditiva”. Dessa forma, não é incentivado o ensino de línguas com qualidade, não é trazido para o espaço escolar brasileiro a multiplicidade linguística existente no Brasil. Além disso, se o aluno não consegue assimilar um currículo em português organizado de uma determinada forma, ele é visto como não capaz. De acordo com a autora, este ainda é o modelo de escola inclusiva que temos em nosso País.

Brochado (2002, p.36), por sua vez, apresenta os estágios de Interlíngua I, II e III e, nos textos produzidos pelos alunos pesquisados, encontramos marcas desses três estágios. Assim, podemos encontrar predominância de mais de um estágio em cada produção. Apesar da defasagem do ensino oferecido a esses alunos (falta de intérprete, professores que não conhecem a Libras etc.), eles estão tentando adentrar o mundo da escrita. Desse modo, mesmo lançando mão

de elementos das duas línguas que fazem parte de seu mundo, eles conseguem passar a essência do que têm a dizer ao seu interlocutor que, por sua vez, deve agir como "leitor cooperador" e sair em busca do sentido do texto.

Referências

ADAM, Jean-Michel. *A Linguística Textual: introdução a análise textual dos discursos*. São Paulo: Cortez, 2008.

BENTES, Anna Christina. *Linguística Textual*. In MUSSALIN F. BENTES, A C.(orgs). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. 3 ed. São Paulo : Cortez , 2003.v.1

BROCHADO, S,M,D. *A apropriação da escrita por crianças surdas usuárias da língua de sinais brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2003.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e Textualidade*. Editora: Martins Fontes. São Paulo. ed.1ª. 1991.

DEUS, Klênia Lima A. de. *A Fonoaudiologia e o Trabalho da Aquisição da Linguagem em crianças surdas*. Campo Grande-MS 2008.

FÁVERO, Leonor Lopes & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Linguística Textual: Introdução*. Editora: Cortez. São Paulo 1988.

FERNANDES, Eulália; CORREIA, Cláudio Manoel de Carvalho. *Surdez e Bilinguismo: a evolução dos conceitos no domínio da linguagem*. Org; Ronice Muller de Quadros... [et al]- Porto Alegre: Mediação, 2005.

FREIRE, Alice Maria da Fonseca. *Atualidade na educação bilingue para surdos: interfaces entre Linguística e Pedagogia*. Org. Carlos Skliar. Porto Alegre: Mediação, v 2,1999.

GOLDFELD, Márcia. *A Criança Surda: linguagem e cognição numa perspectiva sóciointeracionista*. São Paulo: Plexus, 1997.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os Segredos do Texto*. 2ª ed. São Paulo:Cortez, 2002.

_____. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 1990.

_____. ; TRAVAGLIA, L.C. *Texto e Coerência*. São Paulo; Cortez, 1989.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. *Da Fala para a Escrita: Atividades de Retextualização*. 10ª ed. Editora : Cortez. São Paulo, 2010.

QUADROS, Ronice Muller de; SCHIMIEDT, Magali L. P. *Ideias para ensinar. Português para Surdos*. Brasília: Mec, SEESP, 2006.

PASCHOAL, M.S.; CELANI, M. A.A. (Orgs). *Linguística Aplicada: da aplicação da linguística à linguística transdisciplinar*. São Paulo: EDUU/PUC-SP, 1992.

SKLIAR, Carlos (Org.) *Atualidade na educação bilíngue para surdos: interfaces entre Linguística e Pedagogia*. Porto Alegre: Mediação, 2 v.,1999.

Nos Caminhos da Memória, nos Rastros da História: Um Diálogo Possível

Eliene Dias de Oliveira*
Losandro Antonio Tedeschi**

Resumo: Esse texto tem como propósito refletir teórica e metodologicamente sobre o que vem a ser a memória histórica, na inter-relação possível entre memória e História, o que se efetuará a partir do diálogo os posicionamentos dos teóricos franceses Paul Ricouer e Pierre Nora. Da obra *A memória, a história e o esquecimento*, de Paul Ricouer (2007), pretende-se utilizar especialmente a primeira parte, intitulada “Da Memória e Reminiscência”. Quanto ao texto *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, este é de autoria de Pierre Nora (1993) e será basilar na discussão proposta. A predileção pelo diálogo com esses dois pensadores franceses não impede que, ao longo do texto, outros autores sejam referendados na perspectiva do enriquecimento do debate colocado.

Palavras-chave: história; memória; esquecimento;

Resumen: Este texto se propone una reflexión teórica y metodológica sobre lo que es la memoria histórica, en la posible inter relación entre memoria e Historia, a partir del diálogo entre los posicionamientos de los teóricos franceses Paul Ricouer y Pierre Nora. De la obra “La memoria, la historia y el olvido”, de Paul Ricouer (2007), pretendemos emplear sobretudo la primera parte, con el subtítulo “De la memoria y reminiscencia”. En cuanto

* Professora Assistente do Curso de História da UFMS/Campus Coxim. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História da UFGD. Email: elieneoliveira@yahoo.com.br

** Professor Doutor em História Latino-Americana, pesquisador em História das Mulheres, Estudos de Gênero, Memória e Imigração. Coordenador do LEGHI (Laboratório de Estudos de Gênero, História e Interculturalidade) da UFGD/MS.

al texto “Entre Mermoria e Historia: la problemática de los lugares”, cuyo autor es Pierre Nora (1993), será basilar en la discusión propuesta. La elección por el diálogo con esos dos pensadores franceses no impide que, a lo largo del texto, otros autores sean referendados en la perspectiva del enriquecimiento del debate propuesto.

Palabras-clave: historia; memória; olvido;

Inspirados na narrativa de Marc Bloch (2001), *Apologia da História*, nesse trabalho tenciona-se ponderar sobre a memória como constituinte do trabalho do historiador. Em outras palavras, a proposta é refletir sobre o ofício do historiador a partir do embate intelectual que se constrói em torno da memória.

Na perspectiva apresentada neste texto torna-se salutar o enfrentamento teórico da categoria memória e do debate proposto em torno dela. Esse será o primeiro eixo temático do texto aqui apresentado. Já o segundo eixo temático proposto centra-se em torno dos lugares de memória problematizados por Pierre Nora (1993).

Embora o texto esteja estruturado em dois eixos temáticos, entende-se que os mesmos estão interligados em torno da questão centrada na relação história/memória. Por conseguinte, não se trata de dois eixos dicotômicos, mas complementares, e que perspectivam o alcance da melhor compreensão sobre esta categoria tão cara ao ofício do historiador, que é a memória.

O historiador francês Paul Veyne, em *Como se escreve a História*, considera que “a história é filha da memória” (2008-13). Essa relação filial dá-se a partir da clareza que a História não tem o poder de fazer reviver o vivido, mas sim de narrá-lo a partir de operações como a seleção, a síntese, a organização, sendo que “(...) essa síntese da narrativa não é menos espontânea do que a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos” (2008-12).

A História é, para Veyne, “uma atividade intelectual” (2008-85) que como totalidade sempre nos escapa. A História é conhecimento mutilado. Filha da memória, ela é essencialmente conhecimento através de documentos, indícios, *tekmeria* (1976-13).

Partilhando a ideia de que a História alimenta-se de uma relação direta com a memória, em Paul Ricouer nota-se o debate em torno da aporia entre memória e imaginação. Num primeiro viés, tem-se a tradição platônica que centra-se na representação presente de algo ausente, a problemática da *eikōn*, ou seja, da imagem associada à impressão, à *tupos*.

Ora, a hipótese – ou melhor, a aceitação – da impressão suscitou, no decorrer da história das idéias, um cortejo de dificuldades que não deixaram de pesar, não somente sobre a teoria da memória, mas também sobre a da história, com outro nome, o de “rastro”. (RICOUER, 2007-32)

Remetendo à assertiva de Marc Bloch, segundo a qual a História pretende ser uma ciência por rastros, Ricouer (2007-32) discorre sobre os sentidos possíveis da palavra rastro: rastros sobre os quais trabalha o historiador (escritos e eventualmente arquivados); impressão enquanto afecção resultante do choque de um acontecimento notável, marcante; e, por último, a impressão corporal.

Em outra direção do debate acerca da memória e da imaginação, a tradição aristotélica fundamenta-se no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconizando a inclusão da problemática da imagem na da lembrança.

Ricouer alerta contra a tendência de abordar a memória a partir de suas deficiências. Ao contrário, propõe-se a abordar os fenômenos mnemônicos a partir de suas capacidades, pois não se tem outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória. À memória se vincula uma pretensão: a de ser fiel ao passado. Dessa forma, o esquecimento não deve ser tratado como uma forma

patológica, “mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória” (2007-40).

Em defesa à possível acusação da memória ser pouco confiável, Ricouer aponta o fato de precisamente ela ser o único recurso para significar o caráter passado daquilo que se declara ter lembrado. E vai além, ao dizer que tal acusação jamais seria imputada à imaginação, já que essa tem claramente como paradigma o irreal e o fictício. Nessa seara, o testemunho será a estrutura fundamental que liga a memória e a História.

Recorrendo à obra *Confissões* de Santo Agostinho, Ricouer problematiza o esforço de recordação e o esquecimento:

Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. Aquilo que [...] chamaremos de dever de memória consiste essencialmente em dever de não esquecer. (RICOUER, 2007-48)

Nesta perspectiva do dever de tudo se lembrar e nada esquecer é que se presentifica a busca pelo passado.

Na abordagem fenomenológica da memória proposta pelo filósofo Paul Ricouer, este delibera por construir uma investigação das diferenças entre imagem e lembrança partindo do seguinte questionamento: é a lembrança uma espécie de imagem? Perplexamente, o autor reaproxima memória e imaginação ao concluir que “A escrita da história partilha dessa forma das aventuras da composição em imagens da lembrança sob a égide da função ostensiva da imaginação” (2007-70).

A questão da verdade da memória, de sua confiabilidade, se coloca novamente como cerne de toda a investigação sobre o que

diferencia a memória da imaginação. De fato, é a busca da verdade que especifica a memória como grandeza cognitiva.

Tal grandeza cognitiva não impede, porém, a vulnerabilidade da memória, resultante entre a ausência da coisa lembrada e sua presença na forma de representação. Essa vulnerabilidade constitui os abusos da memória presentes nos distúrbios da memória impedida, na memória manipulada e na memória abusivamente convocada.

Sobre a memória impedida, em nível patológico-terapêutico, se fala legitimamente em memória *ferida* ou *enferma*. Já a memória manipulada remete ao nível prático resultante de uma manipulação concertada da memória e do esquecimento por detentores do poder. Por último, no nível ético-político, a memória obrigada desvela-se num pretenseu dever de memória, configurando o terceiro nível dos abusos dessa.

Em defesa da memória individual, o autor apresenta os argumentos de Santo Agostinho, a saber, a memória parece de fato ser radicalmente singular; o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória; é principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular; por último, é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo.

Objetivando o diálogo entre a memória individual e a coletiva, Ricouer recupera a proposição de Maurice Halbwachs de atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva, o grupo ou sociedade. Nesse sentido, “É essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento, esses dois fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia de lembrança, que nos deparamos com a memória dos outros” (2007-131). Para Halbwachs, os indivíduos são incapazes de se lembrarem sozinhos.

Enriquecendo o debate proposto entre o caráter individualizante e coletivo da memória defendidos, respectivamente, pelas teses aqui denominadas de fenomenológica e sociológica, Ricouer fornece uma comparação dialógica. A respeito do olhar fenomenológico da memória, o autor argumenta sobre os aspectos da linguagem, afirmando “[...] a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na linguagem comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros” (2007-138).

Encerrando momentaneamente essa aporia, Ricouer chama a atenção para a existência de um plano intermediário de existência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais os sujeitos pertencem. “Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto” (2007-141).

Assim, ao invés de circunscrever-se na polaridade entre memória individual e memória coletiva, o debate no campo da História deve se posicionar a partir de uma tríplice atribuição da memória, ou seja, a si, aos próximos, aos outros.

Apresentadas aqui algumas das proposições de Ricouer sobre a memória e a imaginação e sobre a memória individual e coletiva, passa-se, agora, ao segundo eixo temático, que consiste no olhar de Pierre Nora para os lugares de memória e para a necessidade previamente de memória de nossa sociedade contemporânea.

Para Nora, fala-se tanto de memória porque ela não existe mais:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento

desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema da sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual nos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória. (NORA, 1993-07)

Na visão do autor, vive-se, portanto, na era do fim das sociedades-memória, como a igreja, a escola, a família ou o Estado. Junto ao fim dessas sociedades-memória está o fim das ideologias-memórias e a dilatação pelos recursos da mídia da própria percepção histórica. Essa ruptura entre memória e História desvela-se na evidência de que “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (1993-08).

De acordo com Nora, memória e História, longe de serem sinônimos, se opõem. A memória é a vida, ao passo que a História é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. “A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (1993-09).

Assim, a História tornou-se o meio de memória salutar e os lugares de memória, restos. Em outros termos, “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (1993-13).

A partir da percepção da memória tomada como História, evidencia-se que tudo o que chamamos hoje de memória não é memória, mas já História. “Tudo o que chamamos de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história” (1993-15).

Conforme explana Pierre Nora, o que se chama de memória é, de fato, a constituição do estoque material daquilo que é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que se poderia ter necessidade de se lembrar. Por isso, segundo sua visão teórica, à medida que de-

saparece a memória tradicional, os indivíduos sentem-se obrigados a acumular “religiosamente” vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do acontecido.

Nora chama o processo de descentralização da memória de “liquidação da memória” (1993-16), na ânsia não apenas de tudo guardar, mas também de produzir arquivos, ou seja, produzir memórias para conservá-las.

Os lugares de memória, para Nora, são lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Em sua complexidade pertencem ao domínio do simples e do ambíguo; do natural e do artificial; do diretamente oferecido à experiência sensível e, ao mesmo tempo, à abstrata elaboração. Os lugares de memória nascem da vontade de memória. “Lugares, portanto, mas lugares mixtos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade” (1993-22).

Objetivando lançar luz a algumas questões centrais do texto de Nora, considera-se nesse ponto as afirmações da historiadora Jacy Alves de Seixas (2004), em seu texto “Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais”, publicado no livro *Memória e (res) sentimento*. Segundo Seixas, Nora retoma e apropria-se das ideias básicas de Halbwachs, a saber, a oposição que estabelece entre memória individual e memória coletiva e, sobretudo, entre memória coletiva e História. Nessa oposição, Halbwachs confere o atributo de atividade natural, espontânea, desinteressada e seletiva à memória coletiva, que guarda do passado apenas o que lhe possa ser útil para criar um elo entre o presente e o passado, opondo-se à História, que subjaz caracterizada por ser processo interessado, político e manipulador.

A memória coletiva, sendo sobretudo oral e afetiva, pulveriza-se em uma multiplicidade de narrativas; a história é uma atividade da escrita, organizando e unificando numa

totalidade sistematizada as diferenças e lacunas. Enfim, a história começa seu percurso justamente no ponto onde se detém a memória coletiva. (SEIXAS,2004-40)

Segundo Seixas, Pierre Nora oporá ainda mais radicalmente a História e a memória. Para ele, é impossível operar-se uma distinção clara entre memória coletiva e memória histórica, pois a primeira passa necessariamente pela História, é filtrada por ela. Logo, é impossível à memória escapar contemporaneamente dos procedimentos históricos.

Nora organiza uma classificação rígida e dicotômica entre memória e história. A memória é a tradição vivida _ a memória é a vida _ e sua eterna atualização no “eterno presente” é espontânea e afetiva, múltipla e vulnerável; a história é o seu contrário, um operação profana; uma reconstrução intelectual sempre problematizadora que demanda análise e explicação, uma representação sistematizada e crítica do passado. Tudo aquilo que chamamos hoje de memória, conclui Pierre Nora, já não o é, já é história. (SEIXAS, 2004-41)

A memória é percebida por Nora como prisioneira da História ou *encurralada* nos domínios do privado e do íntimo. Transformou-se em objeto e trama da História, em *memória historicizada* (2004-41).

Seixas considera o olhar sobre o que a insistência historiográfica exclusiva na memória voluntária está deixando de lado, a saber, a dimensão afetiva e descontínua das experiências humanas, sociais e políticas; a função criativa inscrita na memória de atualização do passado lançando-se em direção a um futuro, que se reinveste desta forma de toda a carga afetiva atribuída comumente às utopias e aos mitos.

Em poucas palavras, se buscamos refletir sobre as relações entre memória e história, penso ser necessário iluminar a memória também a partir de seus próprios refletores e prismas; necessário, portanto, incorporar tanto o papel

desempenhado pela afetividade e sensibilidade na história quanto o da memória involuntária. Necessário, igualmente, atentarmos para o movimento próprio à memória humana, ou seja, o tempo-espaço no qual ela se move e o decorrente caráter de atualização inscrito em todo percurso de memória. (SEIXAS, 44-2004)

Aqui, mais uma vez evidencia-se a complexidade dos campos da memória. Talvez a grande contribuição de Seixas seja, para além do diálogo com Nora, a proposição de um olhar mais apurado para outras facetas da memória, como a afetividade e a sensibilidade.

Destarte, nesse breve ensaio não se pretende esgotar as possibilidades de discussão de temática tão importante e controversa. Tenciona-se, sim, assinalar a riqueza do debate e a necessidade de reflexão contínua sobre os campos da memória; a relação História e memória; os lugares de memória e – por que não dizer – a necessidade do esquecimento.

Referências

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou o ofício de historiador*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NORA, Pierre. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Eliene Dias de. *Identidades e representações: memórias e viveres de nordestinos em Coxim-MS (1956-1990)*. Dourados: UFGD, 2011. (Anteprojeto de Pesquisa)

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. pp. 37-55.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 2008.

Glauce Rocha

– Um Arquivo em Cena*

Marcia Maria de Brito**
Edgar César Nolasco***

Resumo: Nosso trabalho procurará estudar, de forma concisa, as questões sobre o arquivo e a memória na cultura local, tomando como base o espaço cultural Glauce Rocha, da cidade universitária UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em Campo Grande. Assim como um breve relato biográfico da atriz Glauce Rocha, destacando seus trabalhos e a sua importância como figura pública e cultura. Para tanto, tomaremos como suporte crítico as obras *Glauce Rocha: atriz, mulher, guerreira*, de José Octávio Guizzo; *Os Arquivos Imperfeitos*, de Fausto Colombo; *Arquivos Literários*, de Eneida Maria de Souza e Wander Mello Miranda e *A Trama do Arquivo*, de Wander Melo Miranda. Esperamos, com isso, traçar um perfil do que se entende por memória e cultura locais em Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: arquivo, cultura local, estudos culturais, Glauce Rocha, literatura.

* Este trabalho é parte integrante de uma pesquisa maior que a autora desenvolve intitulada *Espaço Cultural Glauce Rocha: arquivo e memória no palco artístico-cultural em Mato Grosso do Sul*, sob orientação do Professor Doutor Edgar César Nolasco.

** Mestre pelo Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS, bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela UCDB e bolsista Capes/REUNI. e-mail: publicitariamarciabrito@gmail.com.

*** É Professor de graduação do DLE/CCHS e dos Programas de Mestrado – PPG-MEL/CCHS e PPGML/CPTL na UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coordenador do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados - UFMS. e-mail: ecnolasco@uol.com.br.

Abstract: Our work intends to study, in a concise way, the questions about the archive and the cultural memory of local culture, taking as base the cultural space Glauce Rocha, of the university city UFMS - Federal University of Mato Grosso do Sul in Campo Grande. As well as a brief biographical report of the actress Glauce Rocha, pointing out her issues and her importance as public and cultural figure. For that, we will take as a critical support the books *Glauce Rocha: atriz, mulher, guerreira*, of José Octávio Guizzo; *Os Arquivos Imperfeitos*, of Fausto Colombo; *Arquivos Literários*, of Eneida Maria de Souza and Wander Mello Miranda and *A Trama do Arquivo*, of Wander Melo Miranda. We hope, with that, trace a profile of what it is understood for memory and local culture in Mato Grosso do Sul.

Keywords: Archive, local culture, cultural studies, Glauce Rocha, literature.

1. O Arquivo

A biblioteca e/ou arquivo pessoal constitui uma história de vida.

Silvana S. Santos

SANTOS *apud* MIRANDA. *A trama do arquivo*, p.105.

Seguindo a linha de pensamento de Jacques Derrida, a qual vê o arquivo em sua forma espectral, mais como uma impressão e menos como um conceito, podemos dizer que trabalhar a questão do arquivo, ou melhor, das manifestações culturais no espaço cultural Glauce Rocha, é necessário e complexo ao mesmo tempo. Porque, segundo Derrida, “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p.22). Consignação, repetição e exterioridade, devem estar medindo nossa reflexão sobre o espaço cultural Glauce Rocha.

A problemática maior constitui-se em tratar o arquivamento não apenas como reflexo do passado, enquanto nossa intenção aqui é, sobretudo, pormos o arquivo em movimento, fazer girar suas memórias,

como a uma “pulsão de morte que destrói seus arquivos antecipadamente” (DERRIDA, 2001, p.21). Essa proposta de arquivamento não é para esquecermos, mas para lembrarmos das manifestações dentro do contexto cultural sul-mato-grossense e compreendê-las como manifestações culturais locais específicas de uma cultura fronteiriça. Lembrar, esquecer: arquivar para desarquivar – nesse processo caminha nossa reflexão com o espaço estudo.

Na esteira das ideias de Derrida, em sua obra intitulada *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, é chegado o momento da reestruturação conceitual do que se denomina até o momento por arquivo, e as manifestações culturais do espaço cultural Glauce Rocha rumam para esse caminho. Queremos destacar as impressões culturais de tudo aquilo, ou parte, do que o espaço consigna. O arquivo é tratado aqui por nós também por outro viés, como uma questão do inconsciente e do virtual, ou seja, para além do seu estado físico. Melhor dizendo, para que as manifestações existam como forma de arquivo, não é necessário tocá-las ou mesmo visualizá-las, sua própria ação temporal a determina. Pois é sabido que não é necessário quando falamos de arquivo, que o mesmo tenha de se apresentar apenas em sua forma física para existir, um exemplo são os dados que registramos diariamente no disco rígido do computador, nós não precisamos vê-los, tocá-los, para saber de sua existência.

A estrutura do arquivo, como lembra Derrida, é espectral; de modo que é preciso sofrer do mal de arquivo, para se permitir seu desvendamento. O próprio nome Glauce Rocha, e tudo o que nele está imbricado, ou melhor, consignado, e ao mesmo tempo aberto para a cultura, sofrem de certa forma dessa espectralidade. Ou seja, existem e não existem ao mesmo tempo. Fisicamente, está situado no espaço e na sociedade, enquanto que, culturalmente, precisa ser posto em funcionamento. Como espaço físico, podemos remeter o

espaço cultural ao *arkheîon* grego. Segundo Derrida:

[...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheîon* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim detinham o poder público reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa, particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então dos documentos oficiais. Os *arcontes* foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhe também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda destes arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse *dizer a lei* eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência (DERRIDA, 2001, p.12).

O arquivo do espaço cultural Glauce Rocha é aquele em que o passado clama por se perpetuar no futuro. As manifestações culturais serão como parte do arquivo, como a música, a dança, o teatro e o cinema, e podem ser discutidos e passarem da condição de privados para públicos rapidamente, como num piscar de olhos. Público e privado fundem-se na discussão sobre o arquivo, assim como dentro e fora etc. Um arquivo lembra a imagem de um museu sempre aberto e em movimento. Partindo desse princípio, faremos o uso entre outras, das ideias de Jacques Derrida, como uma das melhores formas de discutirmos e refletirmos acerca do arquivo:

Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca essa passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. (É o que se dá, por exemplo, em nossos dias, quando uma casa, a última casa dos Freud, transforma-se num museu: passagem de uma instituição a outra) (DERRIDA, 2001, p.13).

Esses registros pertencentes ao passado geram uma série de questionamentos relativos ao futuro, ou seja, o que estaria por vir após o desarquivamento destas manifestações culturais? Quais seriam as novas interpretações que faríamos após a sua abertura? Onde e como elas estão guardadas? Como lê-las, criticamente, sem antes exumá-las do espaço e trazê-las para o espaço público?

Seguindo ainda na descrição acerca do arquivo, cabe-nos aqui mencionar outras maneiras possíveis de pensá-lo, mesmo que de forma breve, como é o caso do filósofo Michel Foucault, do intelectual Fausto Colombo, da crítica cultural Eneida Maria de Souza, de Wander Melo Miranda, da historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco, de Leonor Arfuch, entre tantos outros.

O filósofo Michel Foucault, diferentemente de Jacques Derrida, não faz uso da palavra espectral em seus estudos a respeito do arquivo, mas nos leva a entender que o sentido de arquivo para ele seria, entre outras coisas, o “domínio das coisas ditas”, ou seja, o arquivo estaria para o plano dos enunciados. Mesmo refletindo dessa forma, onde o que foi dito torna-se uma representação quase plástica do arquivo, ele consegue se aproximar por demais de Derrida, cujo sentido de arquivo vai para o caminho do espectral, para além do físico. Para Foucault,

É evidente que não se pode descrever exhaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura, ou de uma

civilização: nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seus sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento [...] (FOUCAULT, 2010, p.148).

Michel Foucault, em sua obra *A Arqueologia do Saber*, deixa claro que no exato momento que o arquivo deixa de ser pensado como “o domínio das coisas ditas” e passa para a ordem da existência, ou seja, quase um plano supostamente físico, ele pode assim vir a ser denominado como *arqueologia*. E sobre essa denominação nos explica Foucault:

Esse termo não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral do arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo (FOUCAULT, 2010, p.149).

Fasto Colombo, por sua vez, em *Os arquivos imperfeitos - memória social e cultura eletrônica*, nos traz a questão da evolução tecnológica como forma de um possível arquivamento da memória, ou seja, uma espécie de “arquivo informático” que nos remete ao termo espectral de Derrida novamente. O arquivo para Colombo está representado no plano físico, pelas possíveis formas de arquivamento midiático. Explica-nos ele que para que ocorra a memorização, se faz necessário a utilização de quatro categorias provisórias de um processo, sendo elas: em primeiro lugar a *gravação*, em segundo lugar o *arquivamento*,

em terceiro lugar o *arquivamento da gravação* e, por último, a *gravação do arquivamento*.

Para Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, na obra organizada *Arquivos Literários*, a questão do arquivo passa pela importância do rascunho/lembrete, além das transformações tecnológicas como a máquina de escrever/computador, o processo de criação de textos e armazenamento/conservação de acervos. Sobre esse processo, Melo Miranda comenta:

A prática arquivística define-se, assim, pelo valor diferencial que congrega e permite, ao mesmo tempo, a subsistência de enunciados e sua regular transformação. Daí não ser o arquivo descritível em sua totalidade, mas com fragmentos, regiões e níveis distintos com maior com maior clareza em virtude da distância temporal que dele nos separa (MIRANDA *apud* SOUZA; MIRANDA, 2003, p.36).

A historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco, em *A análise e o arquivo*, trata do tema arquivo ligado a princípios da história e da psicanálise. Roudinesco levanta questionamentos como o poder do arquivo, o arquivo inexistente e o “arquivo de si”:

Existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele. Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma (ROUDINESCO, 2006, p.09).

Os textos utilizados como parâmetros para a reflexão sobre o arquivo até o momento nos remetem à ideia que as manifestações culturais do espaço Glauce Rocha estão ávidas a ser exploradas e continuarão a existir, não somente por meio de discussões e estudos, onde o acervo é tomado como parte de um todo, mas por meio de suas especificidades. E também através da exumação de suas memórias e compartilhamento de informações, onde o espectral (ideia de existência do acervo) se funde com o tecnológico (máquina fotográfica digital) e com o midiático (arquivamento dos registros e tratamento das imagens obtidas durante a captação das informações).

Tendendo para uma melhor assimilação do que foi discutido até o presente momento, elaboramos um breve esquema sobre as principais reflexões de arquivo, conforme segue:

Dentro desse percurso narrativo, onde também, em certos momentos, é preciso, como lembra a intelectual Eneida Maria de Souza, não “se deixar seduzir pela poeira dos arquivos” (SOUZA, 2007, p.108), no decorrer desta pesquisa.

1.1 – O Bios espectral em Glauce Rocha

Ao suscitarmos um texto biográfico de Glauce Rocha, nos resta optar entre dois eixos teóricos, segundo a estudiosa Eneida Maria de Souza. Tratar sobre a relação da amizade, mesmo aquela imaginária, entre amigos com interesses em comum, ou trabalhar a questão biográfica, a vida e a obra, o tradicional da análise textual.

Em relação a questão biográfica, talvez pudéssemos trabalhar algumas informações sobre Glauce Rocha, na esteira do intelectual Francisco Ortega, pela questão da *amicitia* (amizade/aliança), que vive através dos anos. Segundo Ortega,

A amicitia é, por um lado, uma relação baseada na afeição livre, o que exclui associações econômicas, comunidades

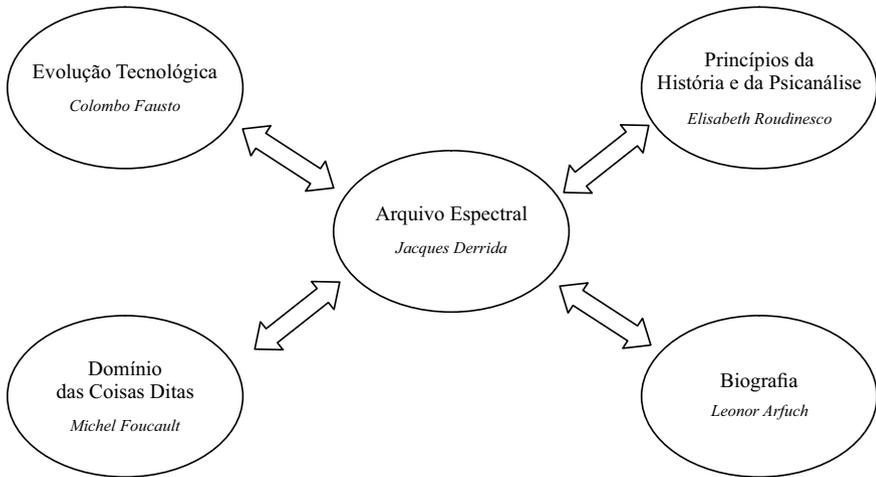


Figura 1 - Esquema ilustrativo sobre as discussões a cerca do conceito de arquivo, pensado a partir dos principais estudiosos da área*

* **Figura 1** - Esquema desenvolvido pela autora da pesquisa. É pertinente ressaltar que esse esquema é uma proposta de análise do conceito de arquivo, partindo da ideia central de Jacques Derrida. Para Jacques Derrida o arquivo é apenas uma impressão, não um conceito. Derrida entende não há arquivo sem um lugar de consignaço, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior; Para Michel Foucault o sentido de arquivo, seria entre outras coisas, o 'domínio das coisas ditas', ou seja, o arquivo estaria para o plano dos enunciados. No exato momento em que o arquivo deixa de ser pensado como o 'domínio das coisa ditas', e passa para a ordem da existência, ou seja, quase um plano supostamente físico, ele assim pode vir a ser denominado de *arqueologia*. Para Fausto Colombo o arquivo passa pela questão da evolução tecnológica como forma de um possível arquivamento da memória, ou seja, uma espécie de 'arquivo informático'. O arquivo para Colombo está representado no plano físico, pelas possíveis formas de arquivamento midiático; Elisabeth Roudinesco trás a tona questionamentos como o poder do arquivo inexistente e o 'arquivo de si'. [...] Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si; Para Leonor Arfuch o arquivo e a biografia são construídos a partir desse eixo indissociável, já que a simples lembrança ou vivência – como o texto, a fotografia, o objeto – trazem consigo o tempo e o lugar.

religiosas e jurídicas e relações de parentesco. Eram consideradas, por outro lado, como formas de amicitia, as associações políticas [...] e como *amicitiae* as relações dos poderosos com os seus adeptos (ORTEGA, 2002, p.47).

Ou quem sabe possamos nos valer também do conceito de amizade, para discorrer sobre Glauce Rocha, no que a amizade, para Foucault, “é um convite, um apelo à experimentação de novos estilos de vida e comunidade” (FOUCAULT *apud* ORTEGA, 1999, p.26). Onde as *personae* da atriz possam se expressar e tornarem-se presentes.

Em ambos os casos, falar da atriz Glauce Rocha sempre é desafiante, pois nos remete à questão do outro, e como falar do outro, ou pelo outro? Esse outro não é nada mais, nada menos, do que a própria atriz em forma de um arquivo, um espectro, que se cria e se recria a cada clique da máquina digital, a cada letra escrita no papel e a cada ideia planejada de desarquivamento do acervo. A intelectual Diana Irene Klinger trabalha muito bem a escrita do outro e classifica esse processo (escritas de si, escritas do outro) como duas tendências da narrativa contemporânea (retorno do autor e a virada etnográfica). Klinger elege o filósofo Michel Foucault, entre outros teóricos, em sua “escrita de si”, para melhor desenvolver as suas reflexões:

[...] Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo. O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade com esse paradigma, como exacerbação do individualismo, burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói e, ao mesmo tempo, se destaca o discurso da autoficção, que implica uma nova noção de sujeito. [...] Como mostra Foucault [...] a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si* (KLINGER, 2007, p.26-27).

Essas palavras nos remetem à questão biográfica e crítica biográfica, pontuadas por Edgar Nolasco, no texto “Políticas da crítica biográfica”. Segundo ele esse processo se completaria com a existência de uma relação muito estreita entre a vida própria e a vida alheia. Nolasco se vale de vários outros estudiosos, entre eles Jacques Derrida, para pontuar sua assertiva:

Dessa relação transferencial amorosa instaurada entre eu e o outro, interessa-nos aqui pensar na condição necessária entre o crítico biográfico e o objeto escolhido ou o outro e a vida desse outro. Como aquilo que o crítico biográfico deseja saber da vida do outro analisando está neste outro, e seu trabalho é buscar esse conhecimento, ou seja, aquilo que ele, enquanto analista, não sabe sobre a vida desse outro, então resta ao crítico biográfico pôr-se na condição de *sujeito suposto saber*, desse lugar, ou condição, ele imagina saber os segredos da vida do outro, inclusive aquilo que o outro mesmo não sabe sobre sua vida (NOLASCO *apud* CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS. vol.2, n° 4, p.39-40).

Em meio a esse embate, é que iniciamos nossa conversa com e sobre Glauce Rocha, pois acreditamos que uma vez abertas as cortinas de sua história, esse processo automaticamente tornar-se-á algo como um diálogo entre as partes, no qual ao mesmo tempo em que eu subtraio informações, eu as compartilho.

Glauce Rocha se orgulhava em ser filha de Campo Grande, e sua história de descendência vinda de alemães, gaúchos, alagoanos, de certa forma, também lembrava um pouco a história de constituição do estado de Mato Grosso do Sul, em relação às fronteiras nacional e internacional:

Foi durante esse ensaio de percurso artístico que se constituiu a atriz Glauce Rocha. A atriz representou, por um longo período de tempo, muito bem toda a sociedade sul-mato-grossense no grande

centro artístico-cultural do país. Vale citarmos trecho de uma declaração feita por Clarice Lispector sobre o personagem G.H, do livro *A Paixão Segundo G.H.*, e interpretado por Glauce Rocha:

Glauce Rocha interpretou no palco uma adaptação de um personagem meu, o G.H, do livro *A Paixão Segundo G.H.* Trata-se na minha opinião, de um dos personagens mais complexos, sofridos, humanos que já criei. E como explicar o que aconteceu no palco? Parece pouco o que vou dizer, mas para mim, autora, é mais do que eu podia esperar. Glauce não me traiu. A G.H. surgiu de rosto nu e exposto no palco. A voz falava de uma profundidade que me fez, então, entender ainda mais o que G.H. significava pra mim. Os gestos de Glauce eram sóbrios, no entanto ela vibrava. E eu, sentada na platéia, fui obrigada a me respeitar. Glauce Rocha tinha feito isso por mim. Trata-se de uma grande atriz, não só pelo seu fino talento, mas também por ser uma grande pessoa (LISPECTOR *apud* CONRADO, 1986, p.91).

1.2 – A Paixão Segundo G.H, Perto do Coração Selvagem e A Legião Estrangeira

Segundo a obra *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*¹, de André Luís Gomes, a adaptação da obra de Clarice Lispector foi pensada para haver apresentação de longos trechos de monólogos com alternância de cenas dialogadas. Era uma espécie de seleção que incluía fragmentos de *A paixão segundo G.H*, *Perto do Coração Selvagem* e *A Legião Estrangeira*, ambos encenados também por Glauce Rocha.

¹ A obra *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*, metaforiza “a encenação teatral, propõe visão ampla dos espaços em que o espetáculo se desenvolve distribuindo-se entre platéia, bastidores e palco, suportes de estruturação da sua abordagem que segue longo percurso e faz adequada seleção dos pontos de parada em que se detém.” (João Roberto Faria – FFLCH – USP).

O texto de Clarice Lispector, “Perto do Coração Selvagem”, foi adaptado para uma peça de teatro por Fauzi Arap em 1965. Teve como elenco Glauce Rocha, Dirce Migliaccio, José Wilker e Fauzi Arap. Contou com produção de Carlos Kroeber e seleção musical de Isac Karabtchewsky.²

À esteira dos pensamentos de Francisco Ortega, em sua obra intitulada *Amizade e Estética em Foucault*, podemos dizer que “[...] A amizade representa uma procura e uma experimentação de novas formas de relacionamento e de prazer; uma forma de respeitar e intensificar o prazer próprio e do amigo [...]” (ORTEGA, 1999, p.150). E assim ia se construindo a sua relação de amizade com as demais pessoas à sua volta.

Leonor Arfuch, no texto “A vida como narração”, em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, traz um questionamento de Paul Ricoeur:

Como falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente se não há experiência que não esteja mediada por sistemas simbólicos, entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias contada a esse respeito por outros ou por nós mesmos (RICOEUR *apud* ARFUCH, 2010, p.111-112)?

Começa, então, a ficar mais evidente que nos encontramos numa via de mão-dupla, entre sair do privado e tornar público aquilo que supostamente seria a biografia da atriz, ou deixá-la que, por meio de arquivos, conte a sua própria história através de rascunhos documentais, encontrados em algumas obras e acervos no Brasil. Segundo Arfuch:

[...] para alguns a biografia será ameaçada desde a sua origem pela tensão entre admiração e objetividade, entre

² Cf. a obra de José Octávio Guizzo *Glauce Rocha: mulher, atriz, guerreira*.

uma suposta “verdade” a restaurar e o fato de que toda história é apenas uma história a mais a ser contada sobre um personagem. Sujeita ao risco de se tornar monumento, exercício de erudição, obsessão de arquivo ou inventário enjoativo de mínimos acidentes “significantes”, também pode se transformar em estilete contra seu objeto (ARFUCH, 2010, p.138-139).

Quando nos deparamos com a probabilidade de uma escrita autobiográfica, a história muda de figura, pois ela “é sempre uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa” (MOLLOY, 2003, p.19). Neste caso, jamais podemos nos esquecer que estamos lidando com uma figura pública, militante e de renome nacional e regional, que é Glauce Rocha.

Essa descrição nos remete a Silvia Molloy, em sua obra intitulada *Vale o escrito* – a escrita autobiográfica na América Hispânica, na qual a ideia de história e de vida mostram-se bem próximas da memória. Segundo Molloy,

A vida é sempre, necessariamente uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa. [...] A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização (MOLLOY, 2003, p.19).

Nosso propósito não é o de biografar a atriz, mesmo porque alguns autores já o fizeram, como é o caso de José Octávio Guizzo em sua obra intitulada *Glauce Rocha* – atriz, mulher, guerreira, e de Aldomar Conrado em sua obra *Glauce Rocha: uma vida interrompida*, mas, sim, de pontuar alguns aspectos que rondam o espectro de Glauce Rocha e seu monumento.

1.3 - Glauce Rocha – exumando as poeiras do palco

A civilização não pode sofrer qualquer forma de intolerância no que diz respeito à sua maior expressão: a cultura. Acho que toda obra de arte é livre.
Não deve haver censura à voz da cultura de um povo.

Glauce Rocha

ROCHA *apud* GUIZZO. *Glauce Rocha: atriz, mulher, guerreira*, p. 105

Pretendemos, conforme o título desta parte do texto sugere dar início a exumação do que foi a vida da atriz Glauce Rocha nos palcos. Muitas pessoas ainda se perguntam sobre o súbito desaparecimento da atriz, sua morte estúpida e triste. Ficaram órfãos de Glauce Rocha, a classe artística, o povo sul-mato-grossense, em especial os campo-grandenses, enfim, o Brasil. Glauce Rocha serviu de referência para as garotas de sua época, principalmente em Campo Grande, foi diva dos rapazes enamorados e esperança para toda uma população que via, por meio de sua imagem, uma projeção de sucesso nacional, como de fato o foi. A moça alta, simpática, esportista, deixou um legado de trabalhos e amigos. E é esse legado que também tentaremos esmiuçar em nossa pesquisa, principalmente em relação aos trabalhos pela atriz encenados.

Glauce Rocha trabalhou muito durante o pouco tempo que esteve entre nós. Porém; além de muitos, os seus trabalhos foram árduos e intensos. Como forma de gratificação do seu trabalho, foi condecorada com vários prêmios, entre eles o Troféu de Melhor Atriz Coadjuvante em Tempo de Violência – 1969 de melhor atriz e pela peça “Exercício”, entregue em mãos pelo Governador de São Paulo. Entre as homenagens prestadas, encontra-se a obra de José Octávio Guizzo, intitulada *Glauce Rocha: atriz, mulher, guerreira*.

A atriz, durante seu percurso profissional, conseguiu administrar muito bem sua relação com a mídia. Trabalhava tanto no teatro, como na TV e no cinema com o mesmo entusiasmo. Debatia questões artísticas e trabalhistas, com a classe política e patronal. Por isso, obteve de alguma maneira, um certo destaque na época entre as atrizes.

Glauce Rocha participou ativamente de movimentos em prol da classe artística brasileira, juntamente com Milton Nascimento, Clarice Lispector, Oscar Niemeyer, entre outros. Também batalhou para que a sua classe viesse a se tornar uma das mais respeitadas no meio artístico. Na UNIRIO houve até momentos em que chegou a trabalhar e atuar com uma equipe de teatro universitário. Na ocasião de sua morte, obteve várias homenagens: na cidade do Rio de Janeiro-RJ, a Sala Glauce Rocha na UNIRIO, e o Teatro Glauce Rocha; na cidade de Campo Grande-MS o também Teatro Glauce Rocha e a Rua Glauce Rocha. Na UNIRIO, segundo a bibliotecária Isabel Grau, “A Sala está localizada numa construção erguida para a Exposição Nacional de 1908, na URCA [...]. E hoje abriga uma parte da Escola de Teatro”.

Glauce Rocha também foi a Rainha do 35º Baile das Atrizes do Carnaval de 1970. A renda obtida na ocasião foi toda ela revertida para o Retiro dos Artistas, local esse por sinal que o seu jardim também leva o nome da atriz Glauce Rocha: “A flor sempre foi o símbolo do amor e do carinho. Depois do seu falecimento, o jardim [...] passou a denominar-se, por vontade de seus integrantes, ‘Jardim Glauce Rocha’” (GUIZZO, 1986, p.59).

Podemos ensaiar um possível fechamento, meio que à revelia da vida e da obra da atriz Glauce Rocha, abrindo para uma discussão que retoma a questão do arquivo: seria o próprio indivíduo detentor do seu arquivo? Até que ponto avançar em busca de informações e respostas, sem ultrapassarmos o limite da fala do outro?

Referências

- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos – memória social e cultura eletrônica. Coleção debates comunicação. Tradução Beatriz Borges. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CONRADO, Aldomar. Glauce Rocha: uma vida interrompida. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- GUIZZO, José Octávio. Glauce Rocha: atriz, mulher, guerreira. São Paulo: Editora HUCITEC; Campo Grande: Editora UFMS, 1996.
- KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MOLLOY, Silvia. Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Arcos, 2003.
- NOLASCO, Edgar César. Luto e melancolia no canto seriema do cerrado: por uma identidade da crítica cultural local. *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*. v. 2. n.3. Campo Grande: Editora UFMS, 2010. p. 29-49.
- NOLASCO, Edgar César. Restos de Ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.
- ORTEGA, Francisco. Amizade e estética da existência em Foucault. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- ORTEGA, Francisco. Genealogias da amizade. Coleção Políticas da Imanência. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- ROUDINESCO, Elisabeth. A análise e o arquivo. Tradução André Telles. Revisão Técnica Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- SANTOS, Silvana S. Acervos privados. In: A trama do arquivo. MIRANDA, Wander Mello (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG – Centro de Estudos Literários FALE/UFMG, 1995. p. 105-110.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. Arquivos Literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de Souza. Crítica cult. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Dos Espaços Vividos: O Quintal Reabitado de Manoel de Barros

Adris André de Almeida*

Resumo: Ao investigarem-se os espaços representados pela literatura, a seguinte questão coloca-se: a literatura tem a ver com espaços reais? E, mesmo se a literatura deseja descrever espaços, até que ponto esse espaço pode ser descrito realmente? Parece-nos que a literatura não está a serviço duma descrição dita real dos espaços. Mas isso não quer dizer, de forma alguma, que os espaços ditos literários dizem mentiras. É nesse terreno ambíguo de realidade e ficção que nos colocamos para ler os espaços vividos na poética de Manoel de Barros; sobretudo o quintal. Assim, ao partirmos em busca desse pequeno espaço, passaremos, inevitavelmente, por grandes espaços. Em consequência, quando falamos de espaços habitados, é imprescindível que falemos de seus habitantes. Além disso, por tratarmos de um espaço diminuto, infantil, que é o quintal, impossível não discorrer sobre tempo passado, a memória.

Palavras-chave: Manoel de Barros; quintal; memória; infância.

Abstract: In an ambiguous field of reality and fiction we intend to read the inhabited spaces in Manoel de Barros' poetry, especially his backyard. Searching this little space, we'll catch sight of big spaces too. As a result, when we talk about inhabited spaces, it's necessary that we talk about their inhabitants. Besides that, when we consider a little and infantile space, namely the backyard, it's impossible we don't talk about the past, the memory.

Keywords: Manoel de Barros; backyard; memory; childhood.

* Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista CNPq – adrisandre@yahoo.com.br.

Em “A poética do espaço”, Gaston Bachelard coloca o espaço como centro, ou ponto de referência, no ato de lembrar. As lembranças, assim, não são “temporalizadas”, mas “especializadas”. Para ele, “localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo [...]. Mais urgente que a determinação das datas é [...] a localização nos espaços da nossa intimidade” (2008, p. 29). Tal é sua manifestação em favor do espaço, que o filósofo francês pondera que

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (2008, p. 28).

Em parte, a valorização do espaço em Bachelard dá-se por seu plano de expor uma filosofia da imaginação. Isso porque o espaço seria o cenário que mantém os personagens em seu papel dominante no teatro do passado que é a memória (2008, p. 28). Desse modo, pode-se dizer que as imagens dos lugares gravadas em nossa memória dão ritmo ao tempo da recordação; ou seja, não são as datas que fixam as lembranças, mas sim as imagens.

Ao falarmos de lembranças, certamente uma época da vida é a mais recordada: a infância. Marcel Proust, em um pequeno texto acerca da leitura, conta sobre quando ficava horas e horas em companhia de livros quando criança; sobre suas artimanhas para fugir dos compromissos impostos pelos adultos a fim de ler algumas linhas a mais; sobre os lugares em que se deixava pousar para esquecer do mundo nas páginas dos livros. A respeito dos livros lidos nessa época, Proust resume: “o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos” (2001, p. 24). É provável que o esquecimento apague as histórias, as personagens,

os escritores... Mas os lugares escolhidos para se viver a experiência das primeiras leituras ficam gravados na memória.

Com Proust, percebemos que ler é viver espaços. Escrever também o é. Não é à toa que Bachelard usará da poesia para sondar os espaços vividos: a literatura fala de espaços. Para alguns escritores, o espaço vivido (seja pelas mãos ou pela imaginação) é tão importante que é difícil não associar seu nome a determinado lugar. É o caso de Manoel de Barros.

Nascido em Cuiabá, no estado do Mato Grosso, Manoel de Barros passou boa parte de sua infância no estado do Mato Grosso do Sul, em Corumbá, cidade conhecida como a “Capital do Pantanal”.

Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.

Estamos por cima de uma pedra branca enorme que o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe. (“Narrador apresenta sua terra natal”, LPC, 2010b, p. 197¹)

Corumbá, que também leva o apelido de “Cidade Branca”, justamente por se localizar no alto de uma colina calcária, tem o “privilegio de descortinar uma bela paisagem formada pelo azul da morraria que a circunda e por um trecho exótico do Pantanal sul-mato-grossense” (PROENÇA, s/d, p. 9).

Com aproximadamente 140 mil quilômetros de extensão e ocupando parte da área dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso

¹ Para facilitar o manuseio da obra poética de Manoel de Barros, usaremos sua “Poesia completa”, livro organizado pela editora Leya, 2010. Assim, as referências, quando da obra de Manoel de Barros, trarão o título do poema entre aspas, seguido do livro no qual foi publicado e da página que se encontra em sua “Poesia completa”. Para sua trilogia “Memórias inventadas”, usaremos o volume único preparado pela editora Planeta, 2008, seguindo o mesmo modelo de citação. Seguem as abreviaturas de seus livros citados, ordenados conforme ano de publicação: Matéria de poesia (MP), 1970; Livro de pré-coisas (LPC), 1985; O livro das ignoranças (LI), 1993; Livro sobre nada (LSN), 1996; Retrato do artista quando coisa (RAC), 1998; Exercícios de ser criança (ESC), 1999; Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros (MI), 2008; Menino do mato (MM), 2010.

do Sul, o Pantanal “é uma considerável superfície banhada pelo complexo hidrográfico formado por centenas de rios que nascem nos planaltos adjacentes, deságuam no rio Paraguai e lhe dão uma fisionomia especial” (NOGUEIRA, 1990, p. 12), onde

Desde o começo do mundo água e chão se amam
e se entram amorosamente
e se fecundam. (“Menino do mato”, MM, p. 455)

No Pantanal, “é a alternância do ciclo das águas e do estio que preside as condições de vida locais”. São “as enchentes cíclicas [que] garantem o equilíbrio do sistema ecológico” da “maior planície inundável do continente e a mais extensa superfície úmida do planeta” (NOGUEIRA, 1990, p. 14). No entanto, haja vista sua ampla área, o “Pantanal é, na verdade, um conjunto formado por diversos ecossistemas. Por isso, talvez se possa dizer que o Pantanal são vários pantanais, resultantes da intrincada rede hidrográfica que condiciona a vegetação, a fauna, o solo e a vida do homem” (ibid., p. 20).

É dessa região característica que Manoel de Barros herdou um gosto pelas águas e pelas coisas do chão. Para ele, a infância vivida no Pantanal deixou um lastro que só pode ser matéria de poesia se misturado com certo gosto de mexer com as palavras que adquiriu no colégio. Embora o Pantanal seja um espaço recorrente em sua poesia, Manoel de Barros rejeita o epíteto de poeta regionalista:

Não há em mim nem um propósito de ser regionalista. Nunca houve em mim o propósito de mostrar as particularidades de minha região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes. Sou pantaneiro porque nasci, aprendi a falar e tenho meu umbigo enterrado no Pantanal. Mas o meu negócio é com a palavra. Meu gosto é desfazer os costumes das palavras. E não de mostrar os costumes do lugar (BARROS, 2010a, p. 167).

Ou mesmo de poeta ecológico:

Poeta é um sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri que não tem nada de ecológico. Fui criado no Pantanal, onde vivi até os oito anos. Se as palavras que me chegam mais comumente são do brejo, é devido ao meu lastro existencial, que reflete um pouco a terra. Nossa vivência, principalmente a nossa infância, é o que a gente carrega para o resto da vida (ibid., p. 138).

Do que o poeta parece fugir não é da natureza do Pantanal, de suas águas e seus bichos – coisas com as quais sua linguagem está em comunhão –, mas duma visão do Pantanal pitoresca, descritiva, catalográfica: “Para mim, quem descreve não é dono do assunto: quem inventa, é” (ibid., p. 131). Por isso, o Pantanal de Barros não é apenas visto, mas revisto e “transvisto”, conforme seus versos:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo. (“As lições de R.Q.”, LSN, p. 350)

É preciso “transver” o Pantanal para dar poesia – diria o poeta. Tarefa nada fácil a quem luta para não ser engolido por essa exuberante natureza (BARROS, 2010a, p. 76). Em resumo, não podemos esperar encontrar, nos poemas de Manoel de Barros, um Pantanal à moda de catálogo para turista, com uma descrição pura e simplesmente geográfica, biológica ou histórica. É um Pantanal (trans)vivido pela imaginação, longe da natureza e próximo dos livros, como lembra Manoel de Barros: “Nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever” (ibid., p. 120). É um Pantanal poético, nascido em um “escritório de ser inútil”.

Ainda que aceitemos os argumentos de Manoel de Barros a respeito de sua relação com o Pantanal, quer dizer, de uma relação poética, e não pitoresca, é inegável que o espaço pantaneiro se faz presente em sua poesia. Mas de que forma se apresenta? Certamente,

esse espaço não é visto à luz de um cartesianismo, que apresenta o mundo como um objeto que está diante de nós, como lembra Merleau-Ponty (2000, p. 137). Isso porque o homem não *está* simplesmente no mundo, mas *é* no mundo. Por isso não podemos senão habitar o espaço. E habitar significa viver, sentir, perceber o lugar que nos sustenta. O corpo, “como tocante-tocado, vidente-visto, lugar de uma espécie de reflexão e, através disso, capaz de relacionar-se a outra coisa que não sua própria massa” (ibid., p. 337), aparece como meio pelo qual sentimos o mundo:

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. (“Manoel por Manoel”, MI, p. 11)

O interesse do poeta em comungar com as coisas do chão em vez de compará-las mostra como sua poesia vai em direção oposta a um pensamento do mundo como simples objeto passível de medidas, comparações qualitativas e quantitativas. Dessa forma, notamos que, na poesia de Manoel de Barros, é possível sentir o “chão poético do lugar”. E o sentir, segundo Merleau-Ponty, é a “comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida” (1999, p. 84).

Pela poesia, temos uma maneira de conhecer espaços diferente da Geografia, da Biologia ou da História. Não se trata de um conhecimento menor, falso ou descabido. Posto que, ao se tratar de poesia, a imaginação não pode se contentar em descrever o lugar objetivamente. Sendo que “a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade” (BACHELARD, 2008, p. 98), a poesia não deve estar sujeita a uma verificação pela verdade. Para a imaginação, sempre há

um a mais. Por isso, “dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente” (ibid., p. 206).

Além da fauna e flora, o Pantanal oferece sua gente à poesia. Na figura do pantaneiro, no saber primitivo do bugre, na inocência de crianças ou na pobreza de algumas personagens, Manoel de Barros colherá imagens para compor seus poemas marcados pelos seres desprezados. Queremos explorar duas personagens recorrentes na poesia de Manoel de Barros: o pantaneiro e o bugre. Como tentaremos demonstrar, esses dois “jeitos de ser” refletem muito na maneira como o poeta interpreta e constrói seus poemas.

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros – é no uso de cantos e recontos que o pantaneiro encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação. (“Lides de campear”, LPC, p. 208)

Por passar geralmente um longo período conduzindo gado por terras encharcadas, o pantaneiro usa a palavra falada (conto) ou a palavra cantada (canto) para “passar o tempo”. No contar causo, o pantaneiro se inventa.

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites. (ibid., p. 208-209)

Cercado de distâncias e lembranças, por cima das cercas o pantaneiro sonha. A cerca é a imagem do limite preso na terra. Assim,

ao olhar sobre ela – e “olhar sobre” é sonhar com outro lugar – o pantaneiro aproxima distâncias pela lembrança ao passo que, pela imaginação, se afasta de onde está.

Pois que inventar aumenta o mundo (“Retrato do artista quando coisa”, RAC, p. 362).

Botar enchimento nas palavras é a maneira pela qual o pantaneiro alarga seus próprios limites. Da mesma forma, a água bota enchimento na terra, preenche seus vazios e alaga suas cercas.

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobretudo quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites. (“Mundo renovado”, LPC, p. 206)

A água encobre demarcações e, ao escoar-se, transporta terra a outros lugares. A água ala(r)ga os limites. Por isto o Pantanal não pode ser mensurado: “seu regime de secas e enchentes o torna uma região ambígua e movente” (MÜLLER, 2010, p. 33). Pelo mesmo modo, o pantaneiro não vê limites, seu trabalho é na larga. “A lida no campo e a necessidade de locomoções constantes, que o campeio exige, geram no pantaneiro uma ânsia de mobilidade” (BARROS, 1998, p. 142). Sempre em deslocamento na lida com o gado, “os homens deste lugar são mais relativos a águas do que a terras” (“Narrador apresenta sua terra natal”, LPC, p. 198).

Os espaços modificam o homem. Para Abílio de Barros (1998, p. 145), “o Pantanal, por ser uma grande planície, das maiores do mundo, será, por certo, responsável por alguns traços pessoais de sua gente ou de sua maneira particular de ver o mundo”. Desse modo, “a ânsia de mobilidade e o desejo de amplidões, que encontramos no vaqueiro pantaneiro, podem ter relações com essa imensa planura”.

Além da personalidade aventureira, a planície do Pantanal daria ao vocabulário pantaneiro uma liberdade de recriar-se:

Certo é que o pantaneiro vence o seu estar isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário – recorrendo às imagens e brincadeiras. (“Lides de campear”, LPC, p. 208-209)

Manoel de Barros, ao dizer do pouco conhecimento e do vocabulário reduzido do pantaneiro, aproxima a criança a esses homens relativos a águas.

Ao passo que o pantaneiro e o próprio Pantantal são mais relativos a águas do que a terras, a própria língua, em Manoel de Barros, também é líquida. “Sua escritura está imbuída do caráter instável das águas, que se traduz figurativamente numa linguagem marcada por uma série de discontinuidades e instabilidades: sintáticas, lexicais, semânticas” (MÜLLER, 2010, p. 33). É na imagem de um menino que carregava água na peneira que Manoel de Barros encontrará a maneira de falar da poesia e de ser poeta:

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele
para mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.
[...]
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que
carregar água na peneira.
[...]
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
[...]
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.
("O menino que carregava água na peneira", ESC, p. 469-470)

Desse modo, podemos dizer que o pantaneiro se aproxima da criança como signo da liberdade com a língua. Da mesma forma, tem-se a aproximação da atividade pantaneira com a atividade de fazer poesia. Pantaneiro e poeta, os dois carregam água na peneira, contando ou escrevendo lorotas.

Do pantaneiro, passamos ao bugre:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de gramática. ("Mundo pequeno", LI, p. 319-321)

Não é à toa que esses versos estão em “O livro das ignoranças”. Bugre, pantaneiro ou criança compartilham o mesmo não-saber, o pequeno vocabulário e a mesma imaginação que alarga os limites.

A figura do bugre em Manoel de Barros ainda se relaciona fortemente à criança no que diz respeito à sua visão inaugural do mundo, a suas primeiras percepções do espaço em que vive. Para ambos, as coisas que estão à volta são muito importantes para conhecer o mundo. Aliás, tanto para o bugre quanto para a criança – e também para o poeta – as coisas ínfimas são as mais importantes.

Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais
Importante do que uma Usina Nuclear.

[...]

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.

[...]

É no ínfimo que eu vejo a exuberância. (“Desejar ser”, LSN, p. 341)

Manoel de Barros, que em entrevista afirma que “engrandecer as coisas menores através da linguagem é uma das funções da poesia” (2010a, p. 52), tenta explicar seu próprio gosto pelas coisas miúdas e desimportantes por meio da figura do bugre:

Acho que invento essas coisas a partir de um atavismo bugral que existe em minhas latências. O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha. (2010a, p. 84)

O bugre é o leitor da natureza², pois sabe andar pelo mato por onde ninguém mais anda. É um conhecedor de caminhos não percorridos.

Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os ariticuns maduros.

Na poesia de Manoel de Barros, o bugre seria também a máscara do próprio poeta. O poeta-bugre não anda por estradas viajadas, por versos já acostumados. À maneira do poeta norte-americano Robert Frost³, o bugre anda pelos desvios do caminho. E isso faz toda a diferença: nas estradas os ariticuns não amadurecem, pois os que passam pelos ariticunzeiros tiram-lhe a fruta mesmo que não esteja suficiente doce, no desejo de comê-las antes dos demais. Nos caminhos menos viajados, escondem-se as frutas mais doces. Esse maná é o prêmio para quem se entrega à difícil tarefa de se perder pelo caminho, ou seja: ao trabalho de inventar novos roteiros.

² “O que era lido por mim não era livro, era a natureza” (BARROS, 2010a, p. 40). Por esse motivo, também podemos entender a proximidade de Manoel de Barros com a figura do bugre; já que este seria um grande leitor da natureza. Não obstante, também o “pantaneiro típico, no convívio diário com o ambiente, aprendeu a fazer a leitura da natureza, a fim de captar suas mais sutis transformações” (NOGUEIRA, 1990, p. 13). É lendo a natureza que ele pode, por exemplo, prever “a intensidade das cheias pela direção que tomam os cardumes de peixes migradores” (ibid., p. 18). Isso porque a chamada cultura pantaneira é um caldeamento de muitas culturas. Dentre elas, a dos índios, que influenciaram na cultura e no trato com a natureza. “Por toda parte [do Pantanal] ficaram vestígios da presença indígena, nas lendas [...] [e] no sangue dos vaqueiros que campeiam as planícies” (PROENÇA, n/d, p. 19). Assim, queremos ressaltar a proximidade cultural, poética e étnica entre o pantaneiro e o bugre – muitas vezes, a mesma pessoa.

³ Referimo-nos a “The road not taken”. Eis os versos finais do poema: “Two roads diverged in a wood, and I— / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference” (FROST, 1942, p. 131).

Se Manoel de Barros pôde dizer que “bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha”, então arriscamos dizer que o “poeta não sabe o Pantanal; ele sabe o quintal”. É esse espaço diminuto que encontramos como o lugar de muitos poemas de Manoel de Barros. Voltar à infância pela memória é imaginar o quintal onde aconteciam as brincadeiras. Mesmo contrapondo a cidade ao campo, onde na primeira poderíamos replicar que não há quintais para suas crianças, há na imagem do quintal algo a mais que apenas seu espaço físico. O quintal é o pequeno espaço da nossa infância, sendo ele de terra, de grana ou de pedra. Por ser o espaço da infância, somos levados a afirmar: lembrar-se quando criança é voltar a habitar nosso quintal. Nesse sentido, Manoel de Barros diz: “Urbanos ou não, estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores, rios e passarinhos” (2010a, p. 73).

O quintal, a infância, o bugre são maneiras de entender a obra de Manoel de Barros com relação ao seu gosto pelo “primitivo”. A criança e o bugre, ambos são infantes (incapazes de falar). Ou ainda, falam uma língua primitiva, bárbara, idiota⁴. O quintal seria o primeiro lugar de contato com o mundo para a criança – e, por extensão, para o adulto.

O olhar para as coisas do chão, segundo o próprio Manoel de Barros tenta explicar (ou desexplicar, como ele prefere), pode ter vindo da infância ou de bugre. O que quer dizer: de uma história que pode ser, até certo ponto, recordada (infância), ou de uma pré-história, não recuperável pela memória, mas tocável pela imaginação (descendência mítica do bugre):

⁴ Clément Rosset chama a atenção para o significado da palavra: “[...] antes de significar imbecil, idiota significa simples, particular, único de sua espécie” (1998, p. 47).

Esse olhar para baixo que tenho não sei de onde vem. Não sei explicar. Ainda porque o meu forte é desexplicar. Tem vez imagino que esse olhar para baixo vem da infância. Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. De outra forma penso que esse olhar para baixo é atávico. Vem de bugre. Posso um pouco imaginar que essa fascinação que tenho pelo primitivo é força que vê para baixo. [...] Não sei se isso explica ou desexplica o gosto por insignificâncias. Acho que o prazer de manobrar com palavras pobres explica melhor (BARROS, 2010a, p. 161).

O espaço por onde caminhamos, o lugar que pisamos, é importante para a poesia em Manoel de Barros. Para o poeta, é tão forte essa ligação entre chão e ser, que pensar em outro chão a não ser o da Terra é impossível:

Não me atrai o chão da lua. Não sou capaz de pensar nele. O que haveria lá? Teria mamoeiro no quintal? Eu gosto de alguma coisa que na infância eu tenha mijado nela. Uma parede de barrotes. Um morrinho de formigas. “Chão da lua”! Fica tão longe e tão cerebrino pensar nisso. Bugre não despreza da terra pra isso. Nem sequer fareja esse lugar tão distante. Nossos pés se molhariam no orvalho da lua? Vai ter orvalho lá? Vai se chamar rocío ou orvalho? E como será o falar? Vai ter água na boca? Córregos por perto? Árvores carregadas de passarinhos? Assunto que não me preocupa há de ser esse de chão da lua. Eu perco os meus contornos. Deixo de saber (ibid., p. 52-53).

Novamente encontramos o quintal como lugar da infância e a recorrência à figura do bugre como aquele que não se despreza do lugar onde vive. Interessante notar que, nas palavras do poeta, o chão da Lua não é visto como o lugar do sonhador, do louco, daquele que vive no mundo da lua. “Chão da lua”! Fica tão longe e tão cerebrino

pensar nisso.” De certo, há uma crítica à Ciência nessas palavras. Enquanto o homem tenta conquistar o espaço sideral, esquece-se do espaço terreno.

A palavra quintal já sugere um lugar diminuto. Segundo o Aurélio: do latim vulgar *quintanale*, pequena quinta; pequeno terreno, muitas vezes com jardim ou com horta, atrás da casa. Num típico acampamento romano, a rua que passava entre a quinta e a sexta tropa de soldados chamava-se *Quintana*. Essa rua passava atrás da tenda do general e compreendia o mercado romano. O fato de o quintal, ainda nos dias de hoje, geralmente se encontrar nos fundos da casa (tenda) e de servir de horta (mercado) não é gratuito⁵. A palavra quintal ainda guarda uma sufixação típica de lugar: o sufixo -al (do latim *-ale*) sugere, dentre outras, a ideia de território, domínio, habitação (como em arraial, curral, Pantanal).

Da poesia de Manoel de Barros, o quintal tem muito a dizer. Seu interesse pelas coisas ínfimas começa pelo espaço vivenciado quando criança. É desse lugar escondido e de pouca importância que o poeta colhe sua matéria de poesia.

Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia (“Matéria de poesia”, MP, p. 145)

O quintal, espaço precioso para o poeta, sempre retorna a seus poemas, visto que é um espaço habitado, vivenciado, experimentado, no sentido mais concreto que essas palavras podem ter. Assim, o quintal retorna porque os espaços habitados “jamais desaparecem totalmente, nós os deixamos sem deixá-los, pois eles habitam, por sua vez, invisíveis

⁵ Algumas línguas conservam a ideia de espaço situado nos fundos da casa em sinônimos para quintal, notadamente com o advérbio “atrás”. Assim, em francês tem-se *arrière-cour* (“pátio de trás”); em inglês *backyard* (“pátio de trás”); em espanhol *patio trasero* (“pátio de trás”). No Brasil, lembramos também que pátio é sinônimo de quintal.

e presentes, nas nossas memórias e nos nossos sonhos” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2000, p. 207). E voltar a “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (BACHELARD, 2008, p. 35).

Do Pantanal, região ambígua e de limites moventes, Manoel de Barros fará também uma poesia ambígua, que está nos limites entre realidade e ficção, entre memória e imaginação. Assim, podemos dizer que a poesia de Manoel de Barros fala de espaços reais; tem sua poesia enraizada no quintal. Contudo, o poeta já não pode apenas descrevê-lo. Com a poesia, os espaços reais ganham mais espaço. Assim, o quintal será maior que a cidade. E, “justo pelo motivo da intimidade” com o espaço, o poeta dirá que as pedrinhas do seu quintal são “maiores do que as outras pedras do mundo” (“Achadouros”, MI, p. 59).

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: M. Martins Fontes, 2008. (Tópicos)

BARROS, Abílio Leite de. *Gente Pantaneira: crônicas de sua história*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BARROS, Manoel de. “Eu sou o rascunho de um sonho”. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a. (Encontros)

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010b.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Trad. Ephraim F. Alves; Lúcia Endlich Orth. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

FROST, Robert. *Collected poems of Robert Frost*. Garden City, NY: Halcyon House, 1942.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*: curso do Collège de France. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Tópicos)

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos)

MÜLLER, Adalberto. “Conversa de poesia, exercício de prosa”. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Encontros)

NOGUEIRA, Albana Xavier. *O que é Pantanal*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Primeiros Passos)

PROENÇA, Augusto César. *Corumbá de todas as graças*. Campo Grande: Edição do Autor, s/d.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

Máscaras do Modernismo e Anacronismo em *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade

Selomar Claudio Borges*

Resumo: Pretendemos, neste artigo, lançar um olhar crítico ao livro de poemas *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade, texto chave para entendermos os inícios do denominado modernismo brasileiro. Mas, particularmente, desejamos abrir seu texto à percepção do conceito de *mascaramento* de Ángel Rama, bem o anacronismo de Didi-Huberman, visualizando, portanto, a confluência de disfarces e tempos heterogêneos na literatura desse Mário de Andrade em sua fase inicial de publicação, que dialoga com a contemporaneidade, mascaradamente, num entrelaçamento de discursos no tempo agora.

Palavras-chave: Mascaramento, Modernismo brasileiro, Anacronismo.

Resumen: Pretendemos, en este artículo, lanzarle una mirada crítica al libro de poemas *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade, texto clave para que entendamos los comienzos del denominado modernismo brasileño. Pero, particularmente, deseamos abrir su texto a la percepción del concepto de *enmascaramiento* de Ángel Rama, así como el anacronismo de Didi-Huberman, visualizando, por lo tanto, la confluencia de disfraces y tiempos heterogêneos en la literatura de este Mário de Andrade en su fase inicial de publicación, que dialoga con la contemporaneidad, enmascaradamente, en un entrelazar de discursos en el tiempo ahora.

Palabras clave: Enmascaramiento, Modernismo brasileño, Anacronismo.

* Formado em Letras, Pós-Graduando em Literatura - UFSC.

Mário de Andrade publica *Paulicéia desvairada* (1986 [1922]) às portas daquele que para muitos é o evento divisor de águas na forma de encarar o fazer literário no país, tanto em suas concepções estéticas como no papel mesmo do escritor-intelectual: a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. O texto, contendo os primeiros poemas publicados por Mário de Andrade, sem o uso de um pseudônimo, mostra-se como poética que se disfarça por meio de máscaras. Susana Scramim (2009) propõe um diálogo com o que Ángel Rama, em *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), reflete sobre a noção de *mascamamento*. Uso de máscaras que, segundo Scramim (2009), são próprias da modernidade, e que refletem, através de personagens e do *mascamamento*, a imagem do sujeito dividido na modernidade. Presentes também estão os disfarces nas figuras almejantes de personificação, como o Arlequim, que no seu jogo faz uso da maquiagem, mas sobretudo daquilo que Rama (1985) chama de *guardarropía*.

Além disso, os poemas de *Paulicéia desvairada*, contrariando os que veem somente o seu sabor localista e dentro de um tempo homogêneo, parece conversar com espírito amplo sobre a estética moderna e modernista, em um tempo que são tempos. Com isso, sugere farto material para reflexões contemporâneas, dialogando com pensadores que tendem à contemporaneidade, esta vista aqui como entrelaçamento de discursos no tempo agora.

Didi-Huberman (2008) trabalha a tese de *tempos heterogêneos, anacrônicos uns em relação aos outros*. No estudo histórico da obra de arte, expõe o pensador, o anacronismo, visto com desconfiança por historiadores, não é uma fatalidade, mas sim necessário, já que tudo está carregado dele em seu interior. Diz ainda: “Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32). E Scramim (2007, p. 13) pensa no “tem-

po presente como um ‘agora’ das obras nos efeitos que produz nos tempos do ‘agora’ de outras obras”.

De aí percebemos que são invocados tempos passados como contaminações que voltarão na poesia de Mário de Andrade, mas também na literatura em geral do século XX. Não há, portanto, nesta primeira fase de publicação de suas poesias, uma ruptura radical com o passado, senão uma coincidência de tempos. Benjamin (1994, p. 229) diz que “a idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”, por isso:

Sem possibilidade de transcendência e marcada pela negatividade a história se vê compreendida num tempo que nunca deixa de ser presente, [...] a história estaria marcada por um traço de finitude no qual a ideia de progresso e evolução inexistem, tudo muda no processo de “vir-a-ser” e “declinar-se”, porém nada evoluciona ou aumenta infinitamente e tampouco progride. O passado advém em cada momento do presente em que ele é reconhecido. (SCRAMIM, 2007, p. 23).

Pois que não pensamos aqui na poética de Mário de Andrade meramente como força que divide a eucronia de seu tempo com os de sua geração. Tampouco como herança evolutiva de um passado, pois assim simplesmente seguiríamos reproduzindo a tendência em ver o tempo como uma linha de sucessão de eventos, sob aspectos meramente cronológicos. Justamente o que tentamos esboçar é a capacidade, apropriando-nos dos conceitos já vistos em Didi-Huberman e Scramim, de que a arte tem de recriar-se, convergindo nela tempos múltiplos.

Visualizamos, além disso, em seus primeiros poemas certos ares de romantismo, porém muito modificado, já que Mário de Andrade nunca pensou numa arte individualizada e sem função comunicativa.

Talvez, melhor, não romantismo, senão apelo a um intenso lirismo. Na criação do livro de poemas que agora nos detemos o autor nos conta que após abalos familiares – motivados pela aquisição de *um Brecheret* – a onda de criação poética se dá de repente e se transforma em letra. Deixa as comoções e o lirismo presentes em si aflorarem como em uma sessão psicanalítica, para só depois pôr ordem ao material linguístico, conta:

Não sei o que me deu. Fui até a escrivãzinha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. [...] Depois eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, mesmo na composição dos meus poemas mais “dirigidos”. [...] Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Si [sic] este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão – a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a “sinceridade” da obra-de-arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo. (ANDRADE, 1974, p. 234).

Vale destacar o importante contexto em que está inserida a obra que agora pousamos os olhos, ou seja, o referente à sua inserção em uma pretensa poesia anti-burguesa, invocando para si o antigo regime, porém diferenciado. O objeto de desejos do eu lírico, este também disfarçado ou mascarado, é visualizado com “Espírito de fidalga” (ANDRADE, 1979, p. 47) e “Meio fidalga” (ANDRADE, 1979, p. 48), não totalmente, já que também é “meio barregã” (ANDRADE, 1979, p. 48). O próprio escritor escreveria:

[...] o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito

aventureiro ao extremo, pelo internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. (ANDRADE, 1974, p. 236).

Se pode ser certo ou não o que Mário de Andrade afirma acerca do modernismo, e talvez de sua poesia, não impossibilita que pensemos no processo como um disfarce, imaginado ou não, de movimentos temporais que se entrelaçam neste momento histórico em que praticamente nasce o modernismo brasileiro. Rama (1985) se detém sobre esses disfarces que serão para ele máscaras que são usadas no curso do processo de democratização da América Latina e da conseqüente individualização acarretada pelo mesmo. E não só na América Latina, pois Rama se baseará em Nietzsche trazendo a visão do filósofo do velho mundo de que o processo de democratização e o baile de máscaras eram como a mesma coisa, ou seja, a mesma sociedade disfarçada com vestimentas ou máscaras diferentes, no entanto com papéis semelhantes aos já tidos. Assim teríamos uma réplica da ascensão social do terceiro estado, começando pelos burgueses como novos burgueses, logo os proletários que antes eram camponeses, por tanto, todos aqueles plebeus de sempre.

No seio da literatura de Mário de Andrade encontramos aquilo que Rama diz ser uma revisão da História como uma “guardarropia de teatro”, terminologia acunhada para exemplificar procedimentos artísticos que a partir do final do século XIX, com seu ecletismo artístico, vêm indiscriminadamente vestirem-se com as roupas dos mais variados tempos e estilos passados, como uma operação cultural de simulação de um escape do que se é. Em Mário de Andrade é notório o recorrente disfarce de Arlequim. Temos exemplos explícitos em Paulicéia:

INSPIRAÇÃO

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma...Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris...Anys!
Bofetadas líricas no Trianon...Algadoal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

(ANDRADE, 1979, p. 32).

Para Scramim (2009) as figuras de pierrô e arlequim, como já referido, representariam o sujeito moderno dividido, recorrentemente representado na literatura de fins do século XIX. A máscara de arlequim na poesia de Mário de Andrade, segue a autora, relaciona-se com a modernidade ao construir um texto crítico respeito à mesma modernidade. Poderíamos inferir, ainda, que as imagens que percebemos no livro de poemas analisado não tendem a ver o antigo ou o anacrônico como inferior ao que se está produzindo no modernismo brasileiro. Ao contrário disso, fazem jus à escolha estética divulgada pelo escritor em seu *Prefácio interessantíssimo* (1986), o que vai em direção oposta ao que por vezes é evidente nos discursos que querem romper com o passado.

O TROVADOR

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo

Cantabona! Cantabona!

Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

(ANDRADE, 1979, p. 32-33).

Sendo o Arlequim o procedimento de mascaramento para divertir os outros, na poesia de Mário de Andrade a brincadeira se mistura ao querer ser o que se quer ser e àquela voz pronta para dizer as ferinas (suas) verdades carregadas de humor. No entanto, não parece ser uma camuflagem, senão a tentativa de uma voz outra ou vozes outras; coletiva, impessoal, enfim, mascarada. As relações entre o eu lírico, representando a outros, e o próprio texto poético também com suas diversas facetas, constituem-se em efeito propulsor na sua *maquímica* textual. Com isso vemos potencializada a importância entre o gesto da divisão entre o eu e o outro, e o texto e sua execução,

[...] el gesto, la máscara, se torna un fragmento de vida sustraído del contexto de una biografía individual; es decir, como lo dice Agamben, se transforma en un fragmento de arte sustraído del contexto de la neutralidad estética, se torna pura praxis (SCRAMIN, 2009, p. 116).

Outro aspecto relevante ao artifício de mascaramento é o elemento estrangeiro, não mais exótico ao se misturar tanto à outra cultura, e que se soma à linguagem arlequinesca de Mário de Andrade. Se líamos em Rubén Darío (apud RAMA, 1985, p. 80): “amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia”, o autor de *Paulicéia desvairada* nos estará dizendo constantemente: amo mais que a Europa dos europeus, a Europa da São Paulo. Porém não como possivelmente o leria Rama, como imitação impura de um modelo europeizante, mas sim como construção com tempo anacrônico, onde supostos modelos europeus se unem à sua escritura, como resposta contrária à radicalidade do pensamento autonomista que exige para

a literatura do lugar, neste caso latino-americana e brasileira, ideais geracionais, ou que se deseja pura e original.

[...]

Costureirinha de São Paulo,
ítilo-franco-luso-brasílico-saxônica,
gosto dos seus crepusculares,
crepusculares e por isso mais ardentes,
bandeirantemente!

[...]

(ANDRADE, 1979, p. 47).

Sabemos da afluência de imigrantes europeus aos grandes centros urbanos da América Latina. E São Paulo, à semelhança de Buenos Aires, irá dever parte do crescimento econômico, bem como sua cultura e tendências políticas, ao que vinha do exterior, em forma de ideias, gente, letra. E claro que desse contato de civilizações é que surgem as forças pulsantes necessárias para que haja algum tipo de revolução, como as que ocorreram nas letras de São Paulo. Rama, inclusive, lembra que desde a “Conquista” a evolução interna adveio sempre de um impulso externo.

Certamente que toda essa revolução não é obra de um pequeno grupo, como ainda ingenuamente tendem a opinar alguns críticos do modernismo brasileiro, o fato é que mudanças se dão no tempo como enamoramento de ideias e tendências diversas, e se seguimos a linha de pensamento de Rama, sóbria, ainda que por vezes tendenciosa enquanto a provar a tese do jogo um tanto fatalista do liberalismo na América Latina, chegamos a perceber que o processo que culminou na Semana de Arte Moderna de São Paulo, sem ater-nos aqui às ações internas, vinha desde muito se gerando. Podemos chegar, por exemplo, até o cubano José Martí

que em seus estudos seleciona algumas características do sistema produtivo, o do capitalismo advindo da industrialização, que é também o democrático, sobre a poesia (RAMA, 1985). Citemos apenas duas delas: (1) já não se podiam conceber as obras longas e elaboradas, estas eram substituídas pelo espontâneo poema curto, o texto rápido e certo; (2) já nada podia ficar encerrado em pequenos grupos em tempos em que se encontravam as ideias grandiosas nos jornais e em que tudo é “expansão, comunicação, florescência, contágio”.

Assim sendo, quando Mário de Andrade afirma:

Geralmente os poetas modernistas escrevem poemas curtos. Falta de inspiração? de força para “Colombos” imanes? Não. O que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, abstracto. (ANDRADE, 1960, p. 250),

não está verificando uma novidade de última hora, tampouco é um postulado eurocêntrico, nem o é latino-americano, já não havia nem há lugares para as poses de reclame da origem regional, já que as questões culturais se imbricam de tal forma num contínuo de transformação que o seu local de nascimento é o menos importante. A transformação que estamos propondo como consequência desse trânsito de ideias, não diminui o mérito dos escritores-pensadores da América Latina, ao contrário, somente da contribuição deles surge o novo, que é movimento, do velho no novo, do novo no velho. Se temos discutido um pouco sobre existência da heterogeneidade do tempo, obviedade maior é a da heterogeneidade dos discursos na poesia modernista, algo que Mário de Andrade captou sob o termo de *polifonia poética*.

Paradoxalmente, o individualismo é algo que se fortalece na modernidade. A possibilidade de mobilidade social dá ao indivíduo a sensação do poder fazer. Nietzsche comentaria:

[...] épocas en que el individuo está persuadido de que es capaz de hacer, poco más o menos, cualquier cosa, que está a la altura de casi todas las tareas, en que cada uno ensaya, improvisa, ensaya de nuevo, ensaya con placer, en que toda naturaleza cesa y se convierte en arte. (NIETZSCHE apud RAMA, 1985, p. 81).

Refere-se, portanto, também à substituição da natureza pelo artifício, fortalecido pela nova cultura que nasce do convívio com a máquina.

Fortalecido o artifício, fortalecido igualmente o mascaramento, tanto individual como da sociedade. A cultura moderna, anacronicamente, dentro de sua função mascarada, apropria-se dos textos do passado, passando-os por próprios, adequados às novas necessidades, não tanto naturais ou sociais, como textuais mesmo; outro paradoxo. O arlequinismo de Mário de Andrade, ou seja, a máscara, tem sua versão no próprio movimento modernista de 22. Essa máscara é o do pretense apelo popular, ou melhor, de que serviria de modelo às expectativas da nova sociedade que surgia com as mudanças modernas da grande cidade. Rama comenta:

[...] se produce en América Latina esa curiosa inversión característica de los períodos ilustrados: el desarrollo que vive la cultura parece nacer de las ideas más que de las transformaciones reales de la sociedad y el movimiento generado responde a la estricta tarea intelectual que busca imprimirse sobre lo real. (RAMA, 1985, p. 37).

As máscaras também funcionariam como forças do desejo. E a erótica adquiriria toda uma complexidade, já que por um lado, com a modernidade, desperta-se para o amor passageiro, de encanto breve, de mulheres de “toilette”. Mas no momento em que todos descobrem a explosão erótica da modernidade, quase hedonista, também se descobre a insatisfação em que vivem devido à educação católica e às convenções sociais tão aparentemente puritanas. “O sexo había

sido el enemigo de la Iglesia y lo seguía siendo del Estado liberal” (RAMA, 1985, p. 103). E como se expressa essa nova erótica no livro de poemas que estamos analisando? Na obra de Mário de Andrade parece aflorar essa luta de forças, nunca resolvida. Em *Amar, verbo intransitivo* é o idílio, em *Macunaíma*, o mítico; nos dois textos, sobrepõe-se o masculino. No entanto, não é o nosso objetivo aqui ir tão fundo em tão vasto panorama. Pese a que o prazer era condenado pela moral reinante, em *Paulicéia desvairada*, ao fazer uso da máscara arlequinesca a brincadeira se atrela ao erotismo, ou mesmo ao sexual, e Eros eclode num misto de desejo, sentimento, religião,

[...]

E o leito virginal. . . Tudo azul e branco!

Descansar. . . Os anjos. . . imaculado!

As meninas sonham masculinidades. . .

— Futilidade, civilização. . .

(ANDRADE, 1979, p.40).

E em *Tu*, jogo de sedução à cidade-Colombina, ruído, objeto-objeto, objeto-onírico, “[...] Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros! [...]” (ANDRADE, 1979, p. 48).

Toda a emoção dos poemas parece sempre ser intermediada por um eu que se oculta a todo o momento. Numa descrição constante do objeto do desejo, a mulher-cidade, o lirismo parece querer expressar-se através do ver no outro e no ver-se no outro. A máscara de puro observador, de transeunte alucinado frente à visão alucinante, poucas vezes é retirada para que se possa saber algo do eu apaixonado pela cidade-mulher. Mesmo assim, “[...] Gosto dos teus ardores crepusculares, [...] Gosto dos teus desejos de crime turco [...] Amo-te de pesadelos taciturnos, [...]” (ANDRADE, 1979, p. 47), parecem refletir uma paixão não realizada em que o eu é dominado pelo tu, pelo desejo de ver-se no que o outro vê, amor atribulado, sombrio, translação de um

tempo obscuro. “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32). A visão daquela que é e será, em um princípio, é afastada, por isso a trata com distância, em terceira pessoa. Vai-se acercando aos poucos, timidamente; dela terá crepúsculos e auroras, como que o seu lirismo, o do eu observador do tu, que ao mesmo tempo é o do tu visão do eu, tentasse romper com a frieza da letra. Já referimos o quanto era importante para Mário de Andrade a noção da poesia como máxima manifestação lírica, refutando o total intelectualismo e o excesso de roupagem do poema. A mão de obra do trabalhador-poeta, artesanalmente, deveria sim trabalhar aquela comoção inicial, aquele frenesi lírico da palavra em bruto, mas dando valor à inspiração inicial, que segundo o autor provém do subconsciente, mas que ainda não é a criação. Dessa luta entre lirismo e poesia, tradução do eu profundo, nasce em Mário de Andrade uma fascinação, que ao mesmo tempo é de repúdio, semelhante a uma paixão tormentosa, por Edgar Allan Poe. Em dado momento observa: “Edgardo Poe [sic] já observara, na Filosofia da Composição, que construira O Corvo com a precisão e a rigidez dum problema de matemáticas” (ANDRADE, 1960, p. 258).

[...]

Amo-te de pesadelos taciturnos,

Materialização da Canã do meu Poe!

Never more!

Emílio de Menezes insultou a memória do meu Poe...

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!

Tu és o meu gato preto!

Tu te esmagaste nas paredes do meu sonho!

este sonho medonho!...

(ANDRADE, 1979, 47-48).

Poe é seu acusador, o racionalismo desvairado, não puro desvairismo, que quer controlar o sonho do lirismo, preso ao muro do cerebrismo. “Tal como o muro, a máscara também esconde, vela. Tal como a máscara, o muro é também anônimo, nulo. [...] Se o muro guarda segredos, o temor acumula poemas, que são silêncio, grau zero dos elementos [...]”. (ANTELO, 2006, p. 78).

A cidade de São Paulo, *dúbio gato preto* de Poe, representa também aqui o centro do mundo, de onde convergem todas as gentes, todos os tempos. Símbolo do moderno, da modernidade, do modernismo. Fidalga e barregã, Lady Macbeth e madrastra; Lady Macbeth, amante, perversa, mãe. O desejo primeiro e último. Silêncio, reminiscência e esquecimento. Refere Benjamin:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. (BENJAMIN, 1985, p. 37).

A reminiscência será o motor secreto da visão da cidade de Mário de Andrade. Na leitura do poema advém a impressão de que o eu quer dar vazão ao contido adentro, em forma sutil. Possíveis lembranças que serão os fios da trama do tecido que se forma na junção das palavras, que as tornam vivas e cheias de possibilidades. E essas palavras são escritas. A visão de um pintor não é o quadro pintado. O eu lírico que canta, bem pode escrever o que canta para que permaneça o lembrado e o esquecido. E ainda, antes disso, o eu se descobre ao escrever, ou melhor, vai-se fazendo com o ato da escrita. Derrida (1967, p. 218-219) diz: “A escrita substitui a percepção antes mesmo desta aparecer a si própria. A ‘memória’ ou a escrita

são a abertura desse próprio aparecer. O ‘percebido’ só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela”. E Agamben (2005), como que refletindo sobre o assunto, aclara que a experiência somente se sustém na linguagem. A linguagem, portanto, é a única capaz de explicitar o que o eu(s) lírico(s) presente nos poemas reflete de passado, presente e futuro. As visões plasmadas em forma de verso expressariam um desejo de comunicar e comunicar-se, consigo e com o outro.

Portanto, o mundo-cidade não pode no texto ser meramente referencial, é também, e muito mais, artístico, mais natural enquanto linguístico. O fato do eu lírico querer expressar-se através da palavra escrita remete a uma problematização do próprio ato de escrever no interior do texto. E, também, a problematização da autoria. Agamben (2007, p. 61), numa frase já clássica, diz que o autor é “[...] o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...]”. Mário de Andrade mesmo marcado em seu texto por meio da função-autor, portanto, na aparência, marcando presença, não está presente por isso, mas sim pelo mesmo gesto de deixar espaços vazios que serão ocupados pela leitura. Como toda obra, está aberta à interpretação, ou melhor, à intervenção do outro. “Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 63). E esse outro também está marcado e ficcionalizado no próprio texto, é o mesmo tu a quem são dirigidos os poemas. Recordemos algo de Osman Lins respeito a uma voz outra criada para criar, bem como para ver, ler, escutar:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra

figura, um cúmplice [...] dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome “eu”. (LINS, 1974, p. 17-18).

Finalmente, em *Paulicéia desvairada* vemos signos carregados de significados múltiplos, vozes gritadas, silenciadas e discordantes, tempos que se entrelaçam, contaminados por um agora que dialoga textos e tempos, sob o olhar de um eu que se oculta detrás de uma máscara. Eu que quer-se imagem, num querer ser, num querer fazer.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ANTELO, Raúl. “Visão e Pensamento. Poesia da Voz”. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Magia, Técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- LINS, Osman. *Os gestos*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1974.
- RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideú: Arca, 1985.

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

SCRAMIM, Susana. "Andrade, Darío, Lugones: Indecidibilidad, modernidad y poesía". *Boletim de Pesquisa – NELIC*. Florianópolis, v. 2, p. 106-121, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/11088>>. Acesso em: 25 jan. 2011 (2009). p. 106-121.

História e Ficção no Cerne de Quarto de Despejo

Letícia Pereira de Andrade*

Resumo: Reflexão sobre a relação dinamizadora entre o histórico e o literário, avaliando os possíveis entrelaçamentos por meio da leitura da obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. A partir da teoria do pacto autobiográfico proposta por Lejeune (1998) e os apontamentos de Jozef (1997), questiona-se o factual e o ficcional, pois o material autobiográfico da obra inclina-se tanto para a história como para ficção.

Palavras-chave: diário, história, ficção.

Abstract: Reflection on the relationship between literary and history, evaluating the possible interlacements by means of *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. From the theory of the autobiographical pact proposed by Lejeune (1998) and notes of Jozef (1997), the factual and fictional are questioned, because the autobiographical textile of the text leans so much for history as for fiction.

Keywords: dairy; history; fiction.

1. Introdução

As relações entre literatura e história estão no centro do debate da atualidade e apresentam-se no bojo de uma série de constatações relativamente consensuais que caracterizam a nossa contemporaneidade na transição do século XX para o XXI: a crise dos paradigmas

* Prof^a. Ms. Letícia Pereira de Andrade – UEMS. E-mails: letícia@uems.br.

de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social.

Anteriormente, a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, era estudada a partir de uma escolha de leitura, ficção ou documento. Neste trabalho, verificaremos no cerne da obra os dois discursos: documental e ficcional, fundando-se em convenções *a priori* opostas, veracidade histórica e ficcionalidade reinterpretativa.

Quarto de despejo é um texto escrito em forma de diário que, de forma ampla, pertence ao mundo da escrita autobiográfica. É uma escrita que se volta ao passado recém acabado, com uma tentativa de aguardar o presente. Para o Lejeune (1998), a identidade entre autor, narrador e personagem é condição *sine qua non* de uma escrita autobiográfica, consubstanciada no pacto autobiográfico.

O pacto autobiográfico se concretiza, então, quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita: como no livro *Quarto de despejo*, em que o nome exposto na capa, Carolina Maria de Jesus (equivalente a uma assinatura autoral) é igual ao nome do narrador e da personagem principal, acrescida da indicação no subtítulo de que se trata de um diário, um tipo de texto autobiográfico.

A priori, essa referencialidade transmite a ilusão de que se está à frente de um conjunto de fatos reais: uma história transcrita pelo próprio autor que acumula os atributos de narrador e de sujeito de uma ação assumidamente não-fictícia, reproduzindo a sua própria história. Nada mais credível do que a vida de uma pessoa contada por ela própria. Entretanto, existe um paradoxo entre a realidade vivida e a transcrita: a autobiografia é ficção quando a consideramos recriação do “eu”, pois “é impossível passar para a página a realidade fielmente retratada” (MACIEL, 2005, p. 4).

Mesmo considerado ficção, o texto autobiográfico provoca no leitor uma impressão de veracidade devido à autoreferenciação. A essência da escrita autobiográfica é constituída a partir das matrizes discursivas historiográficas (referenciais) e ficcionais. Assim Jean Starobinski (*apud* BAHIA, 2000, p. 46) diz que é imprescindível desconfiar do texto autobiográfico por ser um testemunho parcial (uma visão particular, seletiva) e considerar que todo texto autobiográfico é uma interpretação, uma “biografia de uma pessoa feita por ela mesma”. Ou, como diz Paula Mourão (1994, p. 28), uma utopia de si, pois no ato de recordar o passado, o autobiógrafo imagina a existência de outra pessoa, de outro mundo, impossível de existir no presente. Aliás, ao procurar o “eu” no passado, o sujeito pode querer reorientar o porvir, autocorrigir-se inflectindo no seu percurso vital.

Nessa ótica, uma autobiografia inclina-se para o fato e para a ficção, uma vez que reconstruir por escrito os acontecimentos vividos a partir da lembrança é organizar, manipular e fixar diferentes dimensões do tempo, interpretando e provendo de sentido o vivido por meio de uma percepção particularizada. Como explica Bella Josef (1997, p. 220):

A autobiografia sempre procurou um espaço entre o discurso da história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção de credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar. [...] No espaço autobiográfico um eu, prisioneiro de si mesmo, proclama, para poder narrar a sua história, que ele (ou ela) foi aquele que hoje escreve: é um fugir e um ficar.

A autobiografia deixa, portanto, de ser vista como um termo que assinala uma falta de ausência de ambição literária e ficção. Para Lejeune (1998), a autobiografia é uma arte, pode ser considerada como ato literário. Além do mais, construir uma narrativa que pren-

da a atenção dos outros é uma arte difícil: uma testemunha incapaz de se expressar adequadamente é desclassificada. Não adianta ter visto, ouvido ou sentido se não é capaz de relatar. Carolina Maria de Jesus, por exemplo, como veremos a seguir, relata o seu dia-a-dia com plasticidade, sonoridade, intensidade, dimensão auto-reflexiva, crítica e poética, “o que lhe garante um inquestionável talento literário” (PERPÉTUA, 2003, p. 73).

Carolina de Jesus, tendo o contexto histórico-geográfico como a paisagem real, olha para si, “acentua a sua vida individual, a história de sua personalidade”, segundo a definição de autobiografia para Lejeune (1998, p. 50), porém, olha também para os outros que consigo interagem: “Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês” (p. 164). Dessa forma, a escritora consegue esboçar a comunidade favelada, vendo-se personagem de si mesma, tornando-se “voz da intimidade e porta-voz da coletividade” (PERPÉTUA, 2003, p. 82).

Podemos dizer, então, que a autobiografia tem uma dimensão pessoal, introspectiva e apresenta uma dimensão coletiva ou social. Fato possível de ser identificado no diário de Carolina Maria de Jesus: tem-se o testemunho de uma personagem que não é apenas o dela, mas de várias pessoas pobres que viveram (ou vivem) o mesmo sofrimento. Ou seja, na autobiografia de Carolina de Jesus, *Quarto de despejo*, fica patente não só a figura da autora do diário, mas de toda favela em seus aspectos mais cruéis podendo se apreender uma experiência coletiva.

Veremos a seguir que o pacto autobiográfico em *Quarto de despejo* admitiu, em âmbito do discurso, diferenças entre as três figuras: autora/narradora/personagem, todas chamadas Carolina Maria de Jesus, mostrando que as fronteiras entre imaginação (desejo) e a lembrança (memória) são difíceis de determinar, ou seja, como diz Jozef (1997, p. 224), o material autobiográfico inclina-se tanto à história como à

ficção, pois os processos próprios da memória implicam uma teoria ficcional.

2. O material literário e/ou histórico de Quarto de Despejo

Os diários são narrativas autobiográficas em que um *eu* de vida extratextual comprovada (ou mesmo com vida apenas dentro do texto) registra, com o amparo de datas, apoiada na clássica datação, anotações variadas, geralmente sobre um passado recém acabado, fragmentando a suposta experiência de vida.

A estética da fragmentação decorre da oscilante memória do escritor de diários – ora corrosão, ora restauração – que re-faz, re-forma, re-memora a experiência cotidiana. Pela experiência corporificada na palavra diária, o escritor tem a possibilidade de re-tecer sua própria história. Carolina Maria de Jesus, por exemplo, não existe antes de seu relato. Ela nasce com *Quarto de despejo* – nasce como escritora para o mundo e como sujeito no seu texto –, na medida em que, constituindo ali uma imagem, é nessa linguagem que sobrevive.

Apesar da escrita autobiográfica, como o diário, não estabelecer a veracidade dos fatos narrados (já que é impossível trazer para a página a retomada da realidade, por conseqüência dos esquecimentos e da fragmentação própria do diário), ainda assim o momento de suposta verdade traz à tona em *Quarto de despejo* uma ambientação precisa: favela do Canindé, às margens do rio Tiete, na cidade de São Paulo, entre os anos 1950 a 1960. A narradora Carolina Maria de Jesus evoca acontecimentos e espaços representativos de um momento da história do Brasil, o que permite considerar a forma do diário *Quarto de despejo* como eixo gerador do diálogo entre Literatura e História.

A obra de Carolina Maria de Jesus coloca-nos em contato com a miséria, apesar de ter sido escrita em um período de intensificação do

processo de desenvolvimento do capitalismo no país, com um forte incentivo à industrialização e à “modernização dos homens, tornando-os cada vez mais urbanos. Modernização de seus pensamentos e hábitos, tornando-os consumistas” (RODRIGUES, 2003, p. 31).

O salto industrial de São Paulo, nos anos de 1950, deveu-se principalmente às políticas desenvolvimentistas implementadas no país com a ascensão de Juscelino Kubitschek na presidência da república. O mineiro Kubitschek assumiu o governo federal em 1956 e ficou até 1961. Foi o presidente que dizia, sob o *slogan* “50 anos em 5”, pôr de vez o Brasil na lista dos países industrializados do mundo, custasse o preço que fosse.

Assim, São Paulo toma ares de modernidade: multinacionais se estabelecem, aumenta o número de fábricas, ruas, estradas, cafés, cinemas, supermercados transformando-a em um território repleto de novos atores e cenários, com um ritmo acelerado dos transeuntes. A falta de tempo, as novas lojas, os modernos edifícios cada vez mais altos mudaram o modo de vida dos paulistas. Contudo, Carolina de Jesus não conseguiu acompanhar essas rápidas mudanças. Ela se assusta quando uma mulher lhe cita um endereço habitacional: “O que me deixou preocupada foi o prédio ter 82 andar. Ainda não li que São Paulo tem prédio tão elevado assim” (JESUS, 2005, p. 71).

A “padronização dos hábitos, do consumo e dos comportamentos atinge apenas parcelas da população, em parte devido ao baixo padrão de vida do brasileiro” (RODRIGUES, 2003, p. 35). Não atinge, por exemplo, Carolina Maria de Jesus, mesmo que ela almejasse. De fato, essa escritora nem possuía as condições mínimas necessárias para viver humanamente: “Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela [a filha] calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão” (JESUS, 2005, p. 9).

A contramão da história, um dos aspectos fundamentais observados em *Quarto de despejo* é a falta de condições para o desenvolvi-

mento e para a sobrevivência do ser humano. A falta, que perpassa toda a obra, a realidade degradada, os seres abandonados e carentes, tudo faz com que os fragmentos diários se estruturam como uma narrativa de busca. Temos, na obra, a busca constante de lixos para a sobrevivência; a busca diária de água em uma única torneira; a busca utópica de Carolina em publicar seus escritos com o objetivo de se mudar do “quarto de despejo” para uma “casa de alvenaria” e ser reconhecida como escritora.

Carolina de Jesus não queria estar à margem do “modo de vida moderno”: “meu desejo era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível” (JESUS, 2005, p. 19). Contudo, o consumismo em voga não era (nem é) para todos.

Nessa época em que os grandes supermercados estavam sendo instalados no Brasil, Carolina de Jesus tinha era que perambular pelas ruas de São Paulo a fim de catar lixo para sobreviver. De madrugada, saía de casa, procurava nos lixos da “sala de visitas” uma forma de sobrevivência, observava atentamente aos movimentos e mudanças que aconteciam a seu redor e, ao voltar para seu barracão na favela do Canindé, realizava os afazeres domésticos, cuidava dos três filhos e, ainda, relatava seu dia em papéis velhos encontrados também no lixo.

Os restos que a sociedade consumidora paulista descartava era a “autonomia financeira” de Carolina de Jesus. Porém, obviamente, a catação e venda do lixo era insuficiente para se transformar numa fonte de renda satisfatória. Seu ofício de catar papel, ferro, latas para vender, não dava nem para ela se sustentar com os três filhos, por isso sempre recorria aos detritos: “O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Tenho que imitar os animais” (JESUS, 2005, p. 100).

Carolina de Jesus trabalhava, trabalhava e não vencida a fome: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura

atual – a fome!” (p. 27), diz a autora. Isso talvez porque o índice geral dos preços elevou-se de 7% em 1957, para 24,3% em 1958, e chega em 1960 a 29,5% (Cf. BARBOSA, 2006, p. 3). Essa inflação era um dos pesadelos de Carolina: “Antigamente, isto é de 1950 a 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958, a vida foi ficando mais causticante”. Até que, no dia 16 de junho de 1959, relata: “Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para nos suicidar” (p. 153).

De um modo geral, esses anos de 1950 e 1960 representaram para o imaginário nacional um tempo de euforia. Para sustentar essa idéia de “anos dourados”, como sendo um período de progresso e intensas transformações que mudariam o rumo do país, era necessário que, de certa forma, se ignorasse ou ao menos tentasse esconder o que contrastava com o ideário de modernização: a miséria urbana, os pobres, os favelados.

Carolina de Jesus fez parte desse momento histórico em que São Paulo foi o centro motor do projeto de industrialização do governo JK, no entanto, marginalizada. Nesse contexto sócio-histórico, todo o país estava em busca de uma identidade moderna, sendo Carolina a expressão da contradição de modernização. Como diz Levine, “Carolina era o contraste perfeito de uma sociedade que queria exhibir-se moderna, progressista organizada” (*In*: MEIHY & LEVINE, 1994, p. 19).

Tais paradoxos propiciaram, dessa forma, a formação de uma literatura em que a própria autora/narradora/personagem mostra-se contraditória. Carolina sai do caos, da impossibilidade de expressão na qual a lançava o desassossego de tudo que ia mal à sua vida no mundo favelado, para que um discurso sobre o real se tornasse possível, ou seja, arrisca a representação de si e do mundo favelado buscando o “fazer sentido”. Nesta busca surgem várias Carolina Maria de Jesus.

Carolina tinha uma utopia em ser conhecida e reconhecida como “poeta”. Por isso, vaga liricamente, procura vocábulos inusitados, mas efetivamente se credencia a apresentar a realidade *tal e qual*, criando a ilusão da ausência de mediação. Como autora, visando consolidar uma imagem de escritor, Carolina Maria de Jesus é apresentada em *Quarto de despejo* alheia ao universo narrado. Lembrando que, por ser uma autobiografia, *Quarto de despejo* é escrito, narrado e vivido pela mesma pessoa: a autora (que propõe o fazer literatura), a narradora (que tenta contar de uma forma diferente dos favelados - pessoas sem escolarização formal) e a personagem principal (que inevitavelmente é favelada, semi-analfabeta). Nisso consiste boa parte da ambigüidade da narrativa.

Nesse “fazer autobiográfico”, Carolina de Jesus utiliza a seu favor a autenticidade do relato, reportando diálogos e citando outros discursos que venham a confirmar o seu. Segundo a escritora, “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (JESUS, 2005, p. 26). Contudo, seu *Quarto de despejo* também é repleto de fabulação. A escritora reúne na narrativa de um mesmo dia a lama e as flores. O contraste e a ambigüidade estão presentes em toda obra. Em seus fragmentos diários, por exemplo, Carolina Maria de Jesus (2005) ora se compara a pardais ora a corvos:

Eu sou muito alegre. Todas as manhãs eu canto. Sou como as aves, que cantam ao amanhecer. (p. 23).

... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando a beira do rio, perto dos lixos, os homens desempregados substituíram os corvos. (p. 48)

Na ânsia de escrever, de transcrever, de fotografar pela escrita o mundo que a rodeia, Carolina reporta, para seu diário, outras histórias que possam vir a confirmar a condição social dos favelados:

14 de setembro: ...Hoje é o dia da páscoa de Moisés. O Deus dos judeus. Que libertou os judeus até hoje. O preto é perseguido porque a sua pele é da cor da noite. E o judeu porque é inteligente. Moisés quando via os judeus descalços e rotos orava pedindo a Deus para dar-lhe conforto e riquezas. É por isso que os judeus todos são ricos. Já nós os pobres não tivemos um profeta para orar por nós. (p. 107-108).

De forma inocente a escritora retrata a história dos judeus, ingenuamente diz que são ricos. Carolina inventa essa história que os judeus são ricos visando dar ênfase a difícil situação dos favelados.

Em *Quarto de despejo*, tudo é tecido a partir do ponto de vista de Carolina Maria de Jesus (autora-narradora) que procura demonstrar as lambanças dos favelados excluindo-se. Assim a partir do olhar dubio de Carolina Maria de Jesus que sendo favelada, utopicamente, se imagina fora do grupo, às vezes, o favelado é visto como alcoólatra/trabalhador, marginal/vítima dos desmandos da polícia, dependendo do momento em que a protagonista cruza com outras personagens.

Como a escrita é dia-a-dia, o escritor de diários tem a liberdade de escrever o que quiser e na ordem que desejar: pode mentir, trair, omitir, não querer contar. A obra traz em si uma variação de tessitura. Por isso Carolina de Jesus sai a catar tudo o que encontra e também usa a sua imaginação para compor seu mosaico.

Segundo Liana Aragão (2005, p. 106), tratando-se o contexto em que se inserem obra (*Quarto de Despejo*) e autora (Carolina Maria de Jesus) de algo já fragmentado, o texto revela, a partir da ambigüidade, a fragilidade da razão, já bastante questionada e desgastada pelos movimentos modernistas. O sujeito moderno não se furtava a utilizar-se – não sem propriedade – de discursos paradoxais. Isso apenas reflete sua condição fragmentada. Assim, em um olhar inicial para a “modernidade”, verificamos a marca do individualismo e do

mundo fragmentado em diversos domínios, em um segundo olhar, chegamos necessariamente ao reino da ambigüidade.

É importante lembrar que o texto *Quarto de despejo* fala de um *eu*, com vida extratextual comprovada que morava na favela do Canindé em São Paulo, o qual anota periodicamente, com o amparo de datas e de uma maneira fracionada, um conteúdo muito variável, “as lambanças dos favelados”, mas que singulariza um *eu*-narrador.

Dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado: o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa então a ser o referente, fora do texto. Logo, a autora Carolina Maria de Jesus, em primeira instância, é dona do discurso que constrói ou inventa uma narradora séria, digna de credibilidade, em contraponto à protagonista “irreal”, volúvel. No texto, misturam-se as percepções da autora, da narradora e da personagem, como veremos adiante.

Observamos que a construção desse “eu” autobiográfico se faz com ambigüidades. Carolina Maria de Jesus é, ao mesmo tempo, moradora da favela, mas que deseja sempre outro lugar. Assim, na narrativa, histórias reais e fictícias se misturam.

Sonhei que eu residia numa casa resilível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice... Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. (p. 35)

É paradoxal, tem consciência social, mas ao tratar com seus vizinhos favelados, aparta-se, sente-se diferente, superior, define-se como cidadã intelectual: “Nunca feri ninguém. Tenho muito senso! Não quero ter processos. O meu registro Geral é 845.936” (p.16); iro-

nicamente, tem que trabalhar catando papel no lixo – o mesmo papel que usa para escrever; é negra, exalta a beleza negra, mas, simultaneamente, não quer ter relações amorosas com negros, considera-os vítima de um contexto histórico cruel e atribui a cor preta às várias mazelas sociais. Carolina condena a violência e se intromete nas brigas comportando-se, às vezes, com violência e ameaças: “Eu xinguei o Chico de ordinário, cachorro, eu queria ser um raio para cortar-lhe em mil pedaços” (p.44).

Isso acontece porque, segundo Madalena Magnabosco (2002), as forças político-econômicas e sociais que regem na sociedade dividem Carolina em incluídos e excluídos, implicando uma diferença estabelecida e estandardizada entre homens/mulheres, ricos/pobres, cultos/incultos, negros/brancos. A estrutura assim montada, ao ser Carolina de Jesus inserida na categoria de favelada/mulher/negra/pobre, de acordo com Madalena Magnabosco (2002, p. 62),

(...) foi pega por uma perda de distância que impossibilita um olhar crítico e reflexivo, ao confundir sujeito e contexto, referência e referente, múltiplos eus com identidade unívoca pelo espaço ocupado. Imersa e sem distância, ela se perde não na dicotomia cidade/favela, mas na evidência da impossibilidade de reconhecer-se por todo seu percurso e história.

Desejando a ascensão social e se desconhecendo tanto pelo espaço ocupado quanto pela imagem de si como favelada e marginal, Carolina de Jesus procura não se enquadrar nas representações da favela. Tanto que ela própria tinha preconceitos e discriminações contra negros, mulheres, nordestinos, e seus comportamentos de isolamento não coincidem com o burburinho habitual das relações na favela.

... Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo! (p.23).

... Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no álcool os meus filhos não irá respeitarme. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfação a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no álcool. (p. 65)

Pela negação de si na condição de favelada, a autora Carolina de Jesus constrói sobre essa lacuna do estranhamento, sobre essa utopia, sua narrativa fragmentada em forma de diário.

Os relatos diários das mulheres da favela, por exemplo, e os episódios até pitorescos em que estão envolvidas constituem uma grande fonte de contradições, pois são apresentados por meio dos olhares da autora (que assiste e cria), da narradora (que conta) e da personagem (que vive). A narradora se encarrega de salvar a protagonista das características “lamentáveis” das mulheres com quem compartilha o ambiente da favela. A personagem, por sua vez, mostra que é mais uma dessas mulheres, que inevitavelmente faz parte do grupo.

É interessante observarmos como Carolina narradora divagando sobre sua “realidade”, em momento centrado, reflete e trai Carolina personagem de poucas páginas antes. Nos trechos a seguir, observamos a primeira faceta dessa contradição: “...As mulheres que eu vejo passar vão nas igrejas buscar pães para os filhos” (p. 34); “Meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas tem que mendigar” (p. 14). Aqui, Carolina de Jesus nega a condição de favelada, pedinte de esmolas, para assumir o papel de trabalhadora, de responsável pelo seu próprio sustento e de seus filhos. Adiante, narra uma entrega de cartões na favela, para que os moradores fossem buscar um prêmio surpresa para seus filhos numa festa, a festa de Zuza, na rua Javaés

771. Apesar de condenar as mulheres, nos trechos citados acima, por se submeterem ao “sustento indigno” oferecido por associações de caridade, Carolina, agora, confusamente narradora e personagem, rende-se ao “ganho fácil” do assistencialismo: “Devido eu ter bajulado inconscientemente o senhor Zuza, ele deu-me vários pães. Conte até seis” (p. 62). Dias Depois: “Na igreja eu ganhei dois quilos de macarrão, balas e biscoito”. (p. 67)

Ainda sobre as mulheres da favela, é recorrente a referência a elas como fofoqueiras, escandalosas, bagunceiras, desordeiras etc. Características aparentemente incompatíveis com uma mulher culta, uma intelectual, uma escritora.

Tenho pavor destas mulheres da favela. Tudo quer saber! A língua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha. Está circulando o rumor que eu estou grávida! E eu, não sabia! (p. 12)

Nas favelas [...] As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas é igual a de Carlos Lacerda que irrita os nervos. (p. 18)

Aos poucos, a narrativa mostra uma integração ao grupo de mulheres da favela indesejada, porém inevitável. A narradora se inclui conscientemente, como se confessasse ao leitor a sua verdadeira condição.

Daqui a uns tempos estes paletó que elas ganharam de outras e que de há muito devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. É os políticos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo. (p. 33)

A protagonista participa efetivamente da “vida social” da favela, como parte do grupo, e na tão famosa torneira (lugar onde as fofocas aparecem), rende-se:

O soldado Flausino disse-me que a C. era amante do pai. Que ela havia dito que ia com o pai e ganhava 50 cruzeiros. Eu contei na torneira e as mulheres disseram que havia desconfiado. (p. 102)

Percebemos que a narrativa de Carolina Maria de Jesus revela a ambigüidade do “*eu caroliniano*” que se apresenta como tessitura e que, assim, proclama sua multiplicidade e fragmentação. É exatamente por esse ato de narrar fragmentos que o projeto autobiográfico se realiza na medida em que exige do escritor o esforço de tornar inteligível para os outros sua experiência “fragmentada”.

Esses relatos ambíguos mostram que a própria condição humana é, inevitavelmente, paradoxal. Constatamos que as passagens do livro *Quarto de despejo* nos mostram posicionamentos, relatos, discursos que se contradizem ao longo do texto, levando-nos de maneira fragmentada ao universo ambíguo de Carolina ou de toda uma sociedade que quer ser igualitária sendo continuamente marcada por desigualdades.

3. A guisa de conclusão

Simultaneamente, além de ser tomado como documento histórico, *Quarto de despejo* pode ser tomado como diário imaginativo, senão puramente ficcional: ou porque é impossível passar para a página a realidade fielmente retratada; ou porque a forma do diário pode ser usada a serviço da criação; ou ainda porque não é possível prever ou identificar com precisão até onde se misturam o desejo de relatar uma realidade verificável com o impulso criador ou as transformações ocorridas nos labirintos da memória.

No contexto histórico do Brasil, Carolina Maria de Jesus foi uma escritora que viveu as agruras de pertencer a um lugar deslocado dos processos de modernização. A escritora foi colocada noutra lugar, por estar à margem do centro de interesses comuns do siste-

ma capitalista. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* representa o mundo subumano quando, por meio de vários fios que compõem o texto, revela ao leitor não apenas um espelho da favela do Canindé, mas reflexos da sociedade da época. Carolina de Jesus emenda fios, como também usa a sua imaginação na construção de um “quarto”, onde o leitor é capaz de descobrir não somente a vida cotidiana e marginal da favela, mas também as formas de exclusão, a falta de justiça, as falhas na “democracia” e as divagações poéticas de uma voz fragmentada pelo tempo.

Assim, percebemos como Josef (1997) que na autobiografia dialogam-se o fato e a ficção. Entre o imaginário e o real, a autobiografia pode desvincular-se do documental para realizar-se como ficção. O discurso diarístico, tomado neste trabalho como autobiográfico, procura a constituição de um *eu* que se desdobra: é sempre sujeito e objeto do discurso. Ao observar a emergência do *eu* em âmbito do discurso na representação mais ou menos fiel de uma história pessoal, fundem-se memória e imaginação em costura textual que anula os espaços entre passado e presente, realidade e ficção. Nesta perspectiva, a formação do *eu* por meio da palavra corresponde a um segundo nascimento e o sujeito que se narra é um outro, um duplo - ou vários - da pessoa real. A obra caroliniana, por exemplo, traz intrínseca à fragmentação todas as contradições e ambigüidades de um “*eu existido*” em meio ao “despejo”.

Entendemos que este desdobramento diário desemboca num processo de constituição/desconstituição do sujeito, pois o *eu* que ele afirma ser o mesmo no enunciado e na enunciação, termina apenas como efeito de linguagem resultante: um outro que não passa de ficção, habilmente trabalhada pela voz da narradora. Na parceria indissolúvel desse eu/outros, tecido e estruturado pela memória que destrói, desconstrói e refaz o lembrado, é que se insere a narrativa de Carolina Maria de Jesus.

Referências

- ARAGÃO, Liana. Carolina Quer A Construção Intencional Do Discurso Pelo Uso Da Ambigüidade Em Quarto De Despejo. In: *REVISTA QUERUBIM* – revista eletrônica de trabalhos científicos - Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Querubim Digital. Ano I, Vol. 01, Nº 01, ago/dez-2005. ISSN 1809-3264. p. 104-117.
- BAHIA, Mariza Ferreira. *O legado de uma linhagem* (A literatura memoria-lística feminina). Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da UERJ. Rio de Janeiro. Junho de 2000.
- BARBOSA, Livia Duarte. O desenvolvimento da miséria e do subdesenvolvimento nos anos 50 em São Paulo – as anotações de Jesus. In: *Revista Baleia na Rede*. nº. 3, Dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/revistas/baleianarede/numero3/index.php>>. Acesso em: 20 dez. 2006.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 8. ed. Série Sinal Aberto. São Paulo: Ática. 2005.
- JOSEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da Memória e da História. In: AGUIAR, F. (org.). *Gêneros de fronteira: Cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. El mundo iluminado. Cidade del México: Lúmen, 1998.
- MACIEL, Sheila Dias et al. *Termos de Literatura Confessional em Discussão*. Disponível em: <http://www.ceul.ufms.br/guavira/numero1/maciel_sheila_e.pdf>. Acesso em: 05 out. 2005.
- MAGNABOSCO, Madalena. *Reconstruindo imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus*. Tese de Doutorado. FALE, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG - Belo Horizonte, 2002.
- MEIHY, José Carlos S. B.; LEVINE, Robert. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Editora: UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.
- MOURÃO, Paula. O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da Autobiografia. In: *Românica – Revista de Literatura*. Faculdade de Letras de Lisboa. n. 3, 1994.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. Aquém do *Quarto de despejo*: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 22, Jul./ Dez. 2003.
- RODRIGUES, Marly. *A década de 50*. São Paulo: Ática, 2003.

A Dança no Brasil: Alguns Caminhos Percorridos até se tornar parte Integral da Educação em Arte

Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra *

Resumo: O presente estudo é de caráter bibliográfico e tem como objetivo buscar referências da dança em leituras sobre o ensino de Artes no Brasil. Pode-se perceber que ela raramente é mencionada nos escritos sobre história da arte. Os estudos sobre a inserção da arte na educação encontram-se voltados às artes visuais. Mesmo nas décadas de 70 e 80, período em que foram publicados inúmeros livros didáticos da Educação Artística, que apresentavam atividades em artes plásticas, desenhos, músicas e artes cênicas, acabavam predominando as atividades em artes plásticas, sendo também a área que se concentra o maior número de professores habilitados. Na história do ensino de arte no Brasil, podemos perceber a pouca participação da dança como conteúdo específico no âmbito da educação escolar. A dança nunca esteve incluída no currículo escolar como prática obrigatória. Sua presença esteve relacionada principalmente às festividades escolares e/ou se deu na forma de atividades recreativas e lúdicas, não com o intuito de promover o seu ensino, mas como um instrumento para atingir os conteúdos de outras áreas. Para subsidiar teoricamente a discussão acerca da temática utilizamos Os Parâmetros Curriculares Nacionais em Arte-dança e teóricos como MORANDI, STRAZZACAPPA, BARBOSA RENGEL, LANGENDONCK, MOMMENSOHN; PETRELLA e VYGOTSKY.

Palavras-Chave: Dança, Educação, Políticas Públicas.

* Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra é Professora doutora UFMS, DED –CCHS. Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, na Linha de Pesquisa Educação, Psicologia e Prática Docente. Líder do GEPEMUL - Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Múltiplas Linguagens. Professora do Mestrado em Educação Social-CPAN-UFMS. rosanacintra1@hotmail.com.

Abstract: This study is bibliographic in nature and aims to seek references dance in readings on teaching Arts in Brazil. One can realize that she is rarely mentioned in the writings about art history. Studies on the insertion of art education are focused on Visual Arts. Even in the 1970s and 1980s, a period in which they were published numerous textbooks of art education, which had activities in arts, drawings, music and performing arts, ended up dominating the activities in arts, and this is also the area that concentrates the largest number of teachers. In the history of art education in Brazil, we can realize the low participation of dance as specific content in the context of school education. Dancing has never been included in school curricula as a mandatory practice. His presence was linked mainly to school and/or festivities took place in the form of recreational activities and entertainment, not to promote their education, but as an instrument to achieve the content from other areas. To subsidise theoretically the thematic discussion of The National Curriculum Parameters used in dance, and art theoreticians as MORANDI, STRAZZACAPPA, BARBOSA RENGEL, LANGENDONCK, MOMMENSOHN; PETRELLA and VYGOTSKY.

Keywords: Dance, Education, Public Policy.

Introdução

Com a chegada dos portugueses ao Brasil e com o processo de colonização os costumes, crenças e educação portuguesa foram impostos aos colonizados. Segundo Francisco Filho (2001) os jesuítas se utilizaram de conhecimentos de pinturas, músicas, danças, inclusive nativas, teatro e festas católicas auxiliando na catequese dos povos indígenas. Essa apropriação e transmissão da arte tinham o objetivo na domesticação dos índios e proliferação da doutrina católica.

Barbosa (1990) afirma que até o século XIX, não existia nenhuma espécie de programa de arte. Isso só foi modificado com a vinda de D. João VI, para o Brasil, que trouxe hábitos das cortes europeias. Conforme Barbosa (1999), devido à presença da família real portuguesa nas terras brasileiras era necessária a criação de condições favoráveis para a sua permanência no Brasil.

Assim, surgiram as primeiras escolas técnicas e científicas, proporcionando também a iniciação de um ensino artístico no Brasil com a presença da missão Francesa. Entretanto, o ensino de artes nesse caso tornou-se acessível somente aos aristocratas.

As danças que aconteciam nos palácios em comemorações à corte no século XVI chegaram ao Brasil com D. João VI. (1769 – 1826) que fugindo da invasão napoleônica, trouxe na bagagem professores de dança. No final do século XIX e início do século XX, companhias de ópera francesas e italianas se apresentaram no Brasil, Com elas vieram os balés que faziam parte das apresentações. (Rengel e Langendonck 2006, p 68).

Nesse sentido a dança como espetáculo, era uma forma de diversão para a classe dominante. MORANDI (2006, p.79) aponta que no âmbito educacional gestos contidos e polidos eram privilegiados, e a dança nessa época, tinha um caráter virtuoso e voltado ao espetáculo o que não se adequava ao âmbito escolar. Portanto, o ensino da dança em muitos momentos não correspondia aos processos educacionais e políticos da época.

Shiroma, Moraes e Evangelista (apud Gomes; Nogueira, 2008, P. 584) apontam que até meados de 1970, o caráter histórico da educação na política brasileira se direcionava para o fortalecimento do Estado. Então políticas públicas foram implementadas na educação, com um discurso de construção nacional, em que valores que engrandessem a nação fossem aplicados às políticas educacionais. Assim a preocupação central a respeito da Arte no início do século XX era sua implantação nas escolas primárias e secundárias.

Nesse período, o ideário positivista vinha sendo extensamente divulgado no país, principalmente a partir da segunda metade do século XIX (BARBOSA, 1999), onde o desenho foi a principal linguagem artística presente nas escolas, pois, para os positivistas,

ele auxiliava na educação da mente, contribuindo para o estudo da ciência, e, na visão liberal, ele contribuía na preparação do povo para o trabalho.

Com o projeto elaborado pelo compositor Heitor Villa-Lobos nos anos 30 e 40, a música ganhou destaque nas escolas brasileiras, que tinha como objetivo difundir de maneira sistemática a linguagem musical, juntamente com princípios de civismo e coletividade, condizentes com o pensamento político da época (BRASIL, 1997).

Em 1961 foi estabelecida a Lei de Diretrizes e Bases Educação Nacional - LDBN a Lei nº. 4.02. Romanelli (1997, p. 181) afirma que, “na prática, as escolas acabaram compondo o seu currículo de acordo com os recursos materiais e humanos de que já dispunham, ou seja, continuaram mantendo o mesmo currículo de antes”, apesar de considerarem que “a possibilidade de os Estados e os estabelecimentos anexarem disciplinas optativas ao currículo mínimo” ter sido um avanço em matéria de educação.

Na década de 60, o regime militar apresentou-se como o novo cenário político no país. Observou-se um período de progresso técnico resultante da criação de novas fábricas, era o início da expansão e do desenvolvimento industrial, portanto buscava-se adequar o ensino ao modelo do desenvolvimento econômico da época. Segundo Fusari e Ferraz (apud GOMES; NOGUEIRA 2008, p. 585), o ensino passou a atender as necessidades do mundo industrial em expansão. O Estado estava voltado ao investimento num modelo de educação que formasse mão-de-obra qualificada e que viesse a favorecer o processo de importação tecnológica. Shiroma, Moraes e Evangelista (apud GOMES; NOGUEIRA, 2008, p. 585) afirmam que o “educador e educando haviam-se transformado em capital humano”, para a produção de lucros individuais e sociais e Romanelli (1997, p. 196) relata que, a partir dos anos 60, o governo percebeu “a necessidade de se adotarem, em definitivo, as medidas para adequar o sistema

educacional ao modelo do desenvolvimento econômico que então se intensificava no Brasil”.

Nesse contexto a disciplina de ginástica, na educação física, e a de desenho em artes, colaboravam para a atual política de crescimento do Brasil (MORANDI, 2006).

Posteriormente, surge a dança moderna contestando o rigoroso ensino do balé clássico, um deles foi Rudolf Laban (1990), ele foi um dos primeiros teóricos do movimento a se preocupar com a dança na educação escolar. Estudou profundamente as estruturas do movimento humano à arte da dança e, conseqüentemente a educação. Suas propostas educacionais influenciaram de maneira determinante o ensino de dança as escolas formais em todo mundo.

A chamada dança educativa, terminologia utilizada por Laban para designar seu trabalho, era um contraponto do ensino da dança clássica que se caracterizava pela rigidez técnica e mecânica do movimento. Segundo ele: “Nas escolas onde se fomenta a Educação Artística, o que se procura não é a perfeição ou a criação e execução de danças sensacionais, mas o efeito benéfico que a atividade criativa da dança tem sobre o aluno”. (LABAN, 1990, p. 18).

Uma das responsáveis pela introdução e pela divulgação do trabalho de Laban, no Brasil, a partir da década de 1940 foi Maria Duschenes, coreografa e educadora, que implantou os conceitos de dança educativa com a qual havia entrado em contato. (MOMMENSOHN, 2006, p.17 apud MOMMENSOHN & PETRELLA).

A dança educativa surgiu paralelamente ao movimento escolanovista, que também se preocupava com a expressão e a liberdade criadora, condenando o modelo imitativo e repetitivo, característico da pedagogia tradicional, entretanto no campo das artes em geral a banalização da livre expressão resultou em um declínio de nível qualitativo das atividades pedagógicas em arte, então a dança con-

siderada livre, permitiu que, nas escolas, qualquer atividade ligada ao movimento fosse considerada dança, e ainda permitindo que profissionais não-capacitados promovessem seu ensino (MORANDI, 2006, p. 82). A dança educativa, com seu caráter criativo expressivo, não se efetivou nas escolas no campo de arte, porém gerou o interesse de professores de educação física que passaram a introduzir-la em suas aulas.

Em 1971, após reformulações da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a arte tornou-se obrigatória nas escolas, e passou a ser chamada de Educação Artística, sendo considerada somente uma atividade educativa, e não uma disciplina curricular. “Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus [...]”. (BRASIL, 1971).

Por um lado considerou-se um fator importante, a inserção da Educação Artística no currículo escolar pela LDBN, tanto relacionado ao aspecto de sustentação legal para esta prática, quanto por ter sido considerada importante na formação dos indivíduos. Porém vieram grandes dificuldades no campo educacional, pois a música, o teatro e as Artes Plásticas que são atividades específicas foram agrupados num mesmo bloco, justificando essa mudança pela integração das dimensões artísticas, porém, não havia pessoal capacitado. Exigia-se a polivalência do professor da disciplina, sem, no entanto ter-lhe proporcionado as condições para exercê-la.

Cada um fazia o que podia. Para viabilizar esta idéia, criou-se, no Brasil, a Licenciatura Curta em Educação Artística, que em dois anos pretendia garantir a dita formação polivalente em artes o que também não funcionou na prática. Pelo contrario foi um grande equívoco em termos de prática artística. (SANTOS apud MOMENSOHN & PETRELLA, 2006, p.11).

Segundo Fusari e Ferraz (apud GOMES; NOGUEIRA, 2008, p. 285), os professores das escolas públicas encontraram dificuldades em apreender métodos de ensino nas salas de aula, resultando numa prática pouco ou nada fundamentada, necessitada de aprofundamentos teórico-metodológicos. Neste sentido, as autoras (FUSARI; FERRAZ, 2001, p. 43) afirmam que:

Dentre os problemas apresentados no ensino artístico, após a Lei 5692/71, encontram-se aqueles referentes aos conhecimentos básicos de arte e métodos para apreendê-los durante as aulas, sobretudo nas escolas públicas. O que se tem constatado é uma prática diluída, [...], na qual métodos e conteúdos de tendência tradicional e novista se misturam, sem grandes preocupações, com o que seria melhor para o ensino de Arte.

A dança começa a aparecer no cenário educacional, porém estava inserida juntamente com o teatro, considerada artes cênicas e, posteriormente, surgia na escola devido a sua contribuição para o desenvolvimento físico da criança, por isso esteve inserida muito mais no contexto da educação física do que no da arte. Também era utilizada como atividade recreativa e lúdica, não havendo por parte da escola a intenção de promover seu ensino, mas sim de utilizá-la como forma de distração e compensação, para as disciplinas intelectuais ou de ilustração de conteúdos de outras áreas.

O Brasil, a partir da década de 80, passou por profundas modificações de ordem econômica, política, social e cultural, resultando também em modificações no sistema educacional. Intensificavam as ações que de acordo com FONSÊCA (2001, p. 3) tinha finalidade de ajustar as políticas educacionais ao processo de reforma do Estado brasileiro, tendo em vista a reestruturação global da economia, seguindo recomendações do Banco Mundial e compromissos assumidos na Conferência Mundial de Educação para Todos, na Tailândia

em 1990, que resultou na elaboração do Plano Decenal de Educação para Todos – 1993/2003.

Também a partir dos anos 80 consolidou-se um movimento que se denominou arte-educação, que pretendia rever os princípios da arte na escola. Este movimento teve grande influência na determinação dos rumos da arte na escola brasileira, pois a lei 9.394/96 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996), no que se refere à arte, introduziu no seu bojo as idéias defendidas pelos profissionais de arte educação daquela época e o ensino de arte torna-se obrigatório na Educação Básica. (SANTOS, 2006, p.11).

Além das críticas a polivalência e às práticas em Educação Artística, a nova visão de arte na escola entre outros objetivos, procurava promover o desenvolvimento cultural dos alunos caracterizando-se com arte e não mais educação artística, com conteúdo próprio e não mais como atividade, buscava-se recuperar os conhecimentos específicos de cada linguagem artística.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº. 9.394/96 inicia o processo de tramitação em dezembro de 1988, e é aprovada e promulgada em dezembro de 1996. O artigo 26, parágrafo 2º, estabelece: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. (BRASIL, 1996).

Mesmo sendo definido o ensino obrigatório de arte, o texto é abrangente, e não deixa claro suas especificidades, diversas interpretações podem ser dadas a artes, já que a mesma envolve várias áreas específicas.

Em 1996, O Ministério da Educação e Cultura elaborou uma série de documentos, chamados de Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), em decorrência da reforma educacional preconizada

através da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) n° 9.394/96, na qual consta como objetivo: assegurar, a formação básica comum para todos os alunos do ensino fundamental, bem como propõe orientações aos professores, tanto no que se refere ao ensino e à aprendizagem, como também à compreensão da arte como manifestação humana. (BRASIL, 1997, p. 15).

E em 1997 foram publicados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), trazendo algumas especificações a respeito da definição de conteúdos oferecendo uma orientação oficial para as práticas pedagógicas e que deram à área de Arte uma grande abrangência, propondo quatro modalidades artísticas: (1) Artes Visuais; (2) Música; (3) Teatro; e (4) Dança.

E pela primeira vez a dança passa a aparecer no contexto escolar como conhecimento específico e não mais atrelada a outras áreas artísticas, por meio dos PCNs, a dança é mencionada e sugerida em documentos nacional como parte integral da educação em Arte.

Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte

A política pública é abrangente e não se limita a leis e regras, é uma ação intencional, com objetivos a serem alcançado, ela envolve processos subsequentes após sua decisão e proposição, ou seja, implica também implementação, execução e avaliação. (SOUZA apud HOCHMAN 2007, p. 80)

De acordo com as características de políticas públicas citada acima, os PCN assumem a feição de política pública mesmo sendo uma proposta sem caráter de obrigatoriedade, pois pretendem ser um referencial para a educação e ao situarem-se como uma orientação oficial que:

Estabelece uma meta educacional para a qual devem convergir as ações políticas do Ministério da Educação e do

Desporto, tais como os projetos ligados a sua competência na formação inicial e continuada de professores, à análise e compra de livros e outros materiais didáticos e à avaliação nacional. Tem como função subsidiar a elaboração ou a revisão curricular dos Estados e MUNICÍPIOS, dialogando com as propostas e experiências já existentes, incentivando a discussão pedagógica interna das escolas e a elaboração de projetos educativos, assim como servir de material de reflexão para a prática de professores. (PCN, v1, p. 36).

Os PCN foram instituídos pelo O MEC em 1997, em decorrência da reforma educacional preconizada pela LDB nº 9.394/96. Segundo consta no documento, a idéia dos PCN é assegurar, a formação básica comum para todos os alunos do ensino fundamental. Destinando-se aos professores como orientações pedagógicas. “Ao estruturar esse documento procurou-se fundamentar, evidenciar e expor princípios e orientações para os professores, tanto no que se refere ao ensino e à aprendizagem, como também á compreensão da arte como manifestação humana”. (BRASIL, 1998, p. 15).

Segundo SILVA (apud FONSÊCA, 2001 p.15). A criação dos PCN se estabelece dentro de um contexto de iniciativas governamentais que se constituem, em um processo de reforma educacional marcado pelo neoliberalismo que se sustenta pela na defesa do mercado como regulador da vida social.

A política educacional brasileira tem se subordinado aos interesses dos organismos internacionais, operando mudanças que apontaram para o atendimento às recomendações externas, que preconizam a adequação da educação à nova organização do trabalho e à nova ordem globalizada.

[...] as justificativas para a elaboração dos PCN, de acordo com o que declara o próprio documento introdutório para as séries iniciais, apóiam-se no argumento da necessidade

de cumprir compromissos internacionais assumidos pelo governo brasileiro, especialmente na Conferência Mundial de Educação para Todos (Jomtiem, Tailândia, 1990), compromissos esses que resultaram na elaboração do Plano Decenal de Educação para Todos – 1993/2003 (cf. PCN–Introd. I, p. 15).

Portanto nas Diretrizes do Plano Decenal de Educação para Todos que se encontram as bases para a elaboração dos PCN que estabelecem “a necessidade e a obrigação de o Estado elaborar parâmetros claros no campo curricular capazes de orientar as ações educativas no ensino obrigatório” (PCN–Introd. I, p. 15; PCN–Introd. II, p. 49).

Os PCN apresentam-se divididos em quatro ciclos, na qual o 1º e 2º publicados em 1997, são direcionados ao ensino de primeiro e quinto na (antiga 1ª a 4ª séries) e o 3º e 4º ciclos publicados em 1998, refere-se ao sexto e nono ano (antes 5ª a 8ª séries).

Os documentos estão divididos em volumes sendo que o sexto dos Parâmetros Curriculares Nacionais contempla a área de arte para o Ensino Fundamental.

Após muitos debates e manifestações de educadores, a atual legislação educacional brasileira reconhece a importância da arte na formação e desenvolvimento de crianças e jovens, incluindo como componente curricular obrigatório da educação básica. No ensino fundamental a arte passa a vigorar como área de conhecimento e trabalho com as várias linguagens e visa à formação artística e estética dos alunos. A área de arte, assim constituída refere-se às linguagens artísticas como Artes visuais, Música, Teatro e a Dança. (BRASIL, 1998, p. 19).

O documento configura-se como “princípios e orientações para os professores, tanto no que se refere ao ensino e à aprendizagem,

como também á compreensão da arte como manifestação humana”. (BRASIL, 1998, P. 15).

Verifica-se que os Parâmetros Curriculares em todos os ciclos propõem a área de artes quatro modalidades artísticas: (1) Artes Visuais - com maior amplitude que Artes Plásticas, englobando artes gráficas, vídeo, cinema, fotografia e as novas tecnologias, como arte em computador; (2) Música; (3) Teatro; (4) Dança que é demarcada como uma modalidade específica, ou seja, propõe à área de Arte uma grande amplitude. Deixando a critério das escolas a indicação das linguagens artísticas e da sua seqüência no andamento curricular. (BRASIL, 1997, p.54).

Dessa forma, pela primeira vez a dança oficialmente, passa a aparecer no cenário educacional, assumindo a importância da arte dentro do espaço escolar.

A inclusão da dança nos PCN Arte, como modalidade artística a ser trabalhada dentro do currículo escolar, representa uma valiosa conquista. Em primeiro lugar, a estruturação de uma proposta para o ensino de dança representa o reconhecimento de sua importância como linguagem culturalmente construída e como atividade essencial no desenvolvimento integral do ser humano, ratificando, desta forma, as relações entre dança e educação. (PEREGRINO apud PENNA, p. 135).

Entretanto, o documento não apresenta indicações claras sobre como desenvolver a modalidade artística da dança nas escolas assim como as demais modalidades prescritas.

Considerações Finais

No nosso entendimento, o fato é que os PCN-Arte, apresentam uma proposta bastante abrangente, mas não chegam a apresentar

de modo claro a forma de encaminhar concretamente o trabalho com as diversas linguagens artísticas. As disposições neste sentido são poucas e dispersas pelo texto. O caráter da proposta que busca resgatar os conhecimentos específicos de arte exigiria a presença de professores especializados em cada linguagem.

Muitas questões são aguçadas, com essa proposta do PCN, como se realiza na prática esse ensino nas quatro modalidades artísticas? Levando em consideração a carga horária normalmente de uma aula semanal que a disciplina de Arte ocupa nas escolas e ainda a formação do professor de Artes.

Dentre os saberes as propostas para essas diversas linguagens artísticas estão submetidas à orientação geral, apresentada na primeira parte do documento, que estabelece três diretrizes básicas para a ação pedagógica. Com relação aos conteúdos foram construídos três eixos de aprendizagem: produzir, apreciar e contextualizar, os três eixos estão articulados na prática, ao mesmo tempo que mantêm seus espaços próprios. Os conteúdos poderão ser trabalhados em qualquer ordem, conforme decisão do professor, em conformidade com o desenho curricular de sua equipe e segundo critérios e seleção e ordenação adequados a cada ciclo. (BRASIL, 1998, p. 49). Ou seja, o conteúdo a ser ministrado fica sob responsabilidade do professor e da escola, assim como a modalidade artística a ser abordada.

Em outro momento o documento aponta que “é desejável que o aluno, ao longo da escolaridade, tenha oportunidade de vivenciar o maior número de formas de arte; na qual cada modalidade artística possa ser desenvolvida e aprofundada” (BRASIL, 1998, p.55), propondo aos professores a existência de experiência prática com o fazer artístico, [...] “interpretando, criando e apreciando arte, assim como exercitem a reflexão pedagógica específica para o ensino das linguagens artísticas”. (BRASIL, 1997, p.30).

Para tanto qual deve ser a formação do professor de Artes? Também não temos essa resposta no documento. Pensando na vivência que o aluno deveria ter nas quatro modalidades e ainda a experiência prática do fazer artístico do professor, podemos entender que a proposta prevê a existência de professores especialistas em cada área atuando na escola, pois são áreas específicas, com suas respectivas formações, nesse contexto penso que a proposta do PCN, parece presumir um professor para cada área, mas isso não fica claro, outra opção de entendimento seria um único professor realizando as propostas dos PCN-ARTE em todas as linguagens artísticas o que contradiz as propostas apontadas no mesmo.

Portanto, existe uma distância muito grande entre aquilo que está proposto e o que é efetivamente praticado nas escolas. É preciso verificar as reais possibilidades das propostas desse documento na prática escolar, sem esquecer que a relevância da dança como linguagem na educação é incontestável.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae. Teoria e Prática da Educação Artística. São Paulo. Cultrix, 1990.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte, 5ª a 8ª séries. Brasília: MEC, 1998.
- FRANCISCO FILHO, G. A educação Brasileira no Contexto Histórico. Campinas editora Alínea 2001.
- GARAUDY, R. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LABAN, R. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.
- MARQUES, Isabel A. Dançando na escola – 4º ed. – São Paulo: Cortez, 2007.
- MOMMENSOHN M; PETRELLA, P. (Org) Reflexões sobre Laban, O Mestre do Movimento. São Paulo: Summus, 2006.
- OSSONA, P. A educação pela Dança. 4º Ed, São Paulo: Summus, 1988. (Trad. Norberto Abreu e Silva Neto).

RENGEL, L. Pequena viagem pelo mundo da dança / Lenira Rengel, Rosana Van Langendonck – São Paulo: moderna, 2006

SANTAELLA, L. Corpo e Comunicação: sintomas da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, S.M.P. Educação Arte e Jogo. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2006.

Strazzacappa, M. Carla Morandi. Entre arte e docência: A formação artística da dança. Campinas-SP: Papirus, 2006.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Arte, História e ensino: Uma trajetória. São Paulo: Cortez. 2001.

VYGOTSKY, L. Psicologia Pedagógica. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas

Luciano dos Santos*

Resumo: O fenômeno das identidades culturais, evidenciado nas últimas décadas, tem levado a construção de várias proposições teóricas e conceituais. Todavia, é necessário que essas proposições sejam acompanhadas de uma reflexão, avaliação e crítica, bem como de uma constante testagem no real sócio-cultural concreto. Neste artigo, nosso foco se centrará mais nas primeiras necessidades (reflexão, avaliação e crítica), a última foge do espaço e objetivo deste texto, mas aponta para uma necessidade constante de que o exercício de construção teórica não se encaeste em uma torre de marfim das abstrações.

Palavras chave: Conceitos, Teorias, Identidades Culturais, Processo de identificação-diferenciação

Abstract: The phenomenon of cultural identities, evidenced in recent decades has led the construction several conceptual and theoretical propositions. However, it is necessary that these propositions are accompanied by a reflection, evaluation and criticism, as well as its testing in real concrete socio-cultural. In this article, we propose to do the first task seeking also present our weights about that phenomenon. The second task escapes space and purpose of this text, but points to a constant need for the exercise of theoretical construct is not encaeste in an ivory tower of abstractions

Keywords: Concepts, theories, cultural identities, process identification -differentiation

* Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP). Membro fundador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares (NEPEINTER). e-mail: professorlucianosantos@yahoo.com.br

Introdução

Nas últimas décadas temos visto uma forte onda de movimentos sociais (negros, indígenas, feministas, homossexuais, entre outros) que partem das questões identitárias para afirmação de suas singularidades e reivindicação de direitos sociais e políticos historicamente negados. Do mesmo modo, fenômenos que pareciam estar superados, como nacionalismos, regionalismos, fundamentalismos, racismos, chauvinismos, entre outros discursos que fundamentam as identidades culturais, vêm se tornando não muito raros.

Todos esses movimentos sociais das chamadas minorias culturais e étnicas e de outros fenômenos sociais aparentemente superados têm levado a problemática das identidades culturais ao centro das discussões acadêmicas: antropólogos, sociólogos, geógrafos, historiadores, filósofos, educadores e linguistas vêm buscando compreender como se processa a formação e transformação das identidades culturais.

Tudo isso faz do conceito de identidade um dos mais importantes para pensar e analisar os fenômenos sócio-culturais da contemporaneidade. E de igual modo também há necessidade de uma constante reflexão e análise das proposições teóricas que fundamentam as interpretações desse fenômeno.

Neste sentido, nos propomos apresentar, discutir e, em alguns casos, rever algumas proposições teóricas e conceituais desenvolvidas nas últimas décadas sobre a identidade cultural. Primeiro, discutiremos a passagem do conceito de identidade de uma perspectiva lógica e metafísica para uma noção mais antropológica; em segundo lugar, apresentaremos o debate em torno das construções identitárias e defenderemos a adoção do conceito de *processo de identificação-diferenciação* em lugar do de identidade; trataremos, ademais, da noção de crise e identidade, de identidades abertas e fechadas e ao fim apresentaremos algumas possíveis categorias de tipificação.

Antropologização do conceito de identidade

Todo o processo de mutação e fluidez da modernidade fez com que o conceito de identidade cada vez mais extrapolasse o campo da lógica e da metafísica¹ para se fazer mais existencial, psicológico, sociológico e, sobretudo, antropológico. Como lembra a filósofa argentina Liliana Giorgis (1993, p. 05) “una identidad autorreferencial y construida sobre los principios de una lógica abstracta, no puede dar cuenta de los cambios y de las diferencias sócio-culturales”. Não que o conceito de identidade da lógica formal e da metafísica deixe de ter sua validade. A proposição que coloca a identidade como qualidade do idêntico, em que um ente é igual a si mesmo, tem no campo filosófico ainda seu fundamento de validade. Todavia, no estudo do real sócio-histórico-cultural, em que a dinâmica da mudança se torna o elemento fundante dos fenômenos, essa perspectiva deve ser relativizada e em alguns casos abandonada.

O fato é que no campo da análise em que cultura é entendida como coisa dinâmica, não estática e sempre mutável, o conceito de identidade como característica do que permanece tal como é (embora possa ser percebido como múltiplo) não daria conta de explicar fenômenos que se constroem no mundo sócio-cultural marcado pela dinamicidade das construções simbólicas fluidas, que como tais são perenes de *lutas de representações* (CHARTIER, 1990) que marcam simbolicamente a identidade e delimitam poder de inclusão ou exclusão. Assim na compreensão dos objetos da cultura o conceito de identidade não vem assumindo o sentido de idêntico, igual e permanente, mas sim do que é contraditório, múltiplo e mutável.

¹ Aristóteles na metafísica, ou filosofia primeira, afirma que “identidade é uma unidade de ser ou unidade de uma multiplicidade de seres ou, enfim, unidade de um único, tratado como múltiplo, quando se diz, por exemplo, que uma coisa é idêntica a si mesma”. (ARISTÓTELES, 1969, p.275)

Essa substituição do conceito de identidade – nascido dentro da reflexão filosófica – para um conceito mais antropológico se deu em função da própria antropologização das ciências humanas que vem ocorrendo durante os últimos 25 ou 30 anos (DEVEZ VALDEZ, 1996). Isso fez com que a ótica da análise cultural se consolidasse e, como tal, que o conceito de identidade, pela perspectiva da antropologia cultural, se tornasse cada vez mais importante dentro das ciências humanas. No entanto, ao mesmo tempo em que as ciências humanas se aproximam da antropologia cultural, também põem em suspensão analítica os conceitos da ciência antropológica, e a partir daí relêem estes mesmos conceitos.

Para além de um conceito de identidade

À primeira vista a principal questão que se coloca à da identidade cultural é a sua própria conceituação. Isto é, o que seria identidade na perspectiva antropológico-social? Segundo Manuel Castells (2001, p.22) “entende-se por identidade a fonte de significado e experiência de um povo”. Seguindo a trilha da maioria dos cientistas sociais, Pêrsio Santos de Oliveira (2001, p.139) afirma que a identidade cultural seria uma espécie de “sentimento de pertencimento”.

Indubitavelmente, a identidade cultural é em muitos sentidos a fonte de significado e experiência de um povo, mas como reconhece o próprio Castells, dentro da cultura de um mesmo povo pode coexistir mais de uma identidade que se harmonizam e conflitam entre si. Logo, se existe mais de uma identidade, devemos falar mais em *significados* e experiências de um povo – no plural –, e menos em significado – no singular. Apenas por intermédio de uma noção que perceba esta pluralidade de significados e experiências é que podemos compreender a complexidade do real sócio-cultural. Do mesmo modo, inevitavelmente a identidade cultural é um sentimento de pertencimento, todavia, esta proposi-

ção por si só não dá conta também de explicar os fenômenos das identidades na alta-modernidade. Ou seja, mais do que dizer que *o que é* a identidade cultural, para compreender a complexidade desse fenômeno, é necessário interrogarmos o *porquê* e o *como* da identidade cultural: por que surge esse sentimento de pertencimento? Como as identidades culturais são criadas? A partir de que são criadas? Como se relacionam com outras categorias de compreensão social (ideologia, poder, dominação, simbólico, representações)? Partindo do pressuposto que no mundo moderno e contemporâneo a construção das identidades é marcada por uma intencionalidade que se desenvolve em contextos de relações de poder e, para compreender tal construção, devemos levar em consideração os processos de construção.

Identidade e Alteridade: o processo de identificação/diferenciação

Concentrando as atenções no processo de construção das identidades vemos que o sentimento de pertencimento a um povo, a uma cultura, nacionalidade, região, religião, grupo, ou a outra forma de identidade cultural, quase sempre, significou o não pertencer a *outro*. Na verdade a identidade cultural se faz, indubitavelmente, na alteridade. Na perspectiva da ideia de **alteridade** (ou **outridade**) todo ser social interage e é interdependente de outros seres sociais. Não são poucos os teóricos que defendem esta perspectiva.

Segundo Stuart Hall (1997), Kethryn Woodward (2000) e Tomaz Tadeu da Silva (2000) a identidade cultural não é *auto referencial* como se pensava, ela é, pelo contrário, relacional. Nasce e se desenvolve na relação com outro. Só afirmamos quem somos, a que grupo pertencemos (nação, região, sexo), quando existe um não nós e um outro que não faz parte dos nossos. Só há sentido em afirmar a nacionalidade brasileira, por exemplo, frente a um não brasileiro, caso contrário essa

afirmação seria desprovida de sentido. Logo identidade e diferença são indissociáveis. Sem a diferença não há identidade.

Assim, se a condição *sine qua non* para a existência da identidade é haver a alteridade, acreditamos, então, que a construção da identidade cultural deve ser compreendida e analisada, como um *processo*, uma dinâmica relacional de identidade e diferença. Ou seja, a partir de Liliana Giorges (1993), defendemos a ideia de que para analisar os fenômenos sociais que impliquem relações identitárias seria mais interessante falarmos mais em *processo de identificação/diferenciação*. Por essa perspectiva evidenciamos a noção de dinamicidade, de movimento, de mutação que é próprio dos fenômenos identitários e afirmamos a situação relacional presente na construção identitária.

A crise como lugar da identidade

Outro elemento importante para compreender o fenômeno identitário é a noção de crise. Se as identidades culturais nascem, se formam e se consolidam pelo processo de identificação/diferenciação, é iniludível que esse se dá preferencialmente em momentos de crise. São nos momentos de crise, de instabilidade, de insegurança que as identidades culturais preferencialmente se manifestam e se afirmam. Nos momentos de calma e tranquilidade dificilmente há afirmação de identidades, elas só surgem em período de instabilidade e ameaça interna e externa ao modo de vida tradicional. Como exemplificação dessa teorização, podemos citar o estudo de Jorge Larrain Ibañez (1996, p. 130), para quem na história latino-americana existiram quatro momentos em que a pergunta pela identidade cultural adquiriu fundamental importância. Esses momentos foram justamente períodos de crise: a conquista e colonização da América; o processo de independência das colônias hispano-americanas; o contexto da Primeira Guerra Mundial e, por fim, na segunda metade do século

XX, quando do fracasso do populismo e o acirramento dos regimes ditatoriais assolaram a América Latina.

De igual modo, não é difícil constatar que na história da Europa e/ou dos EUA, em momentos de crise, surgiram questionamentos sobre a identidade. Assim também como não é difícil perceber que na atualidade a globalização tem levado a crise das identidades em todo o mundo. Afinal, um dos elementos que está indissociável à manifestação das identidades é o outro, e este nunca esteve tão presente como no mundo globalizado. Se por um lado a globalização é um fenômeno que busca a homogeneização, por outro, essa homogeneização tem levado à crise das identidades regionais, religiosas, nacionais, gênero, sexualidade, etnicidade e, logo, a sua afirmação. Alguns como Stuart Hall (1982, p. 05) falam em perda de um sentimento estável do *self*, de o fim de um eu unificado (próprio da idade moderna cartesiana) e nascimento de um eu fragmentado próprio da pós-modernidade.

Identidades socialmente fechadas ou abertas

Outro ponto importante para a compreensão desse fenômeno são as criações de tipologias. O antropólogo brasileiro Gilberto Velho (1988, p.97) afirma haver duas formas de identidades: as que são *socialmente dadas* e outras que são *construídas*. Entretanto, por mais que se possa estabelecer uma distinção básica entre as identidades socialmente dadas (sejam étnicas, familiares, sexuais etc.), e as que Velho afirma serem adquiridas em função de uma trajetória com opções e escolhas mais ou menos dramáticas, essa distinção da forma que está colocada pode criar algumas contradições, ou pelo menos, confusões.

Sabemos das contribuições de Velho e de toda sua trajetória intelectual que indubitavelmente é contributiva para as ciências da

cultura. A sua tipologia é interessante. No entanto, há um problema de terminologia. Pois, segundo Castells (2001, p.23), “do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída”. Assim, pela perspectiva sociocultural todas as identidades são construídas, sejam elas religiosas, nacionais, sexuais, grupais... Não há identidade *natural* ou dada. O que deixa a distinção entre identidades socialmente dadas e construídas um tanto quanto desprovida de sentido.

Ao que parece, o que Velho está querendo dizer é que quando o indivíduo nasce para o mundo já há construções identitárias que o precedem, que são anteriores a sua existência, e que, portanto, são socialmente dadas. No entanto, mesmo estas identidades aparentemente dadas foram social e culturalmente construídas e reconstruídas.

Para resolver esse problema seria interessante em vez de falarmos em identidades socialmente dadas e construídas, utilizarmos a noção de identidades socialmente *abertas* e socialmente *fechadas*.

Identidades culturais socialmente fechadas são as que não possibilitam muitas escolhas aos sujeitos (pelo menos não de maneira fácil). Quando esses nascem para o mundo as identidades já estão relativamente formadas-organizadas, e por serem fechadas, os indivíduos não têm muita margem de escolha. Claro que isto não significa que socialmente os indivíduos não possam subvertê-las e mesmo ressignificá-las em sua experiência cotidiana, mas faram isso como muita dificuldade. Já as identidades culturais socialmente abertas são as que os indivíduos podem, em certa medida, escolher partilhá-las, ou não.

O ponto crucial na diferenciação das duas proposições identitárias é então a maior ou menor liberdade do indivíduo na sua escolha. Assim, a questão que se coloca é: em que medida é mais fácil ou problemático escolher e modificar a identidade cultural? Como se dá adesão a essa identidade? A nosso ver, a resposta a essas questões diferencia a identidade como mais aberta ou mais fechada.

Nas sociedades e/ou comunidades tradicionais (como também as da Antiguidade e da Idade Média) a adesão era quase que automática, a escolha individual era bastante limitada, as linhagens familiares, a exemplo, tinham um poder de significação muito forte. A ciência da história e a antropologia cultural nos mostram como nas sociedades tradicionais só havia existência simbolicamente nas identidades fechadas. No entanto, na modernidade, em função de um longo processo histórico, houve a formação e afirmação da noção de *individualidade*, mas não a morte completa da experiência existencial na coletividade, afinal toda identidade cultural é coletiva. Tal processo levou contraditoriamente as identidades fechadas a ficarem enfraquecidas, mas não destruídas. Ou seja, se por um lado vemos a constante mudança de nacionalidade, de sexo, de religião..., por outro, vemos a afirmação de nacionalismos, regionalismos, fundamentalismos e tantos outros movimentos de identidades fechadas.

A identificação com certo grupo e a diferenciação com relação a outros, a identificação com certos atributos e a diferenciação com outros, vão formando as fronteiras das identidades. O que pode gerar para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, identidades múltiplas.

Mas, como nos lembra Castells (2001, p. 23), é preciso diferenciar identidades culturais e o que tradicionalmente os sociólogos têm chamado de papéis sociais. Por exemplo, ser trabalhador, pai, vizinho, sindicalista, tudo ao mesmo tempo, não significa ter múltiplas identidades e sim vários papéis sociais diferentes. Papeis sociais são definidos por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. Já as identidades constituem fontes de significado para os próprios atores. As identidades são fontes de significado mais importantes que os papéis sociais. Em termos mais gerais, poder-se-á dizer que os papeis organizam funções e as identidades organizam significados.

Categorias de tipologia identitária

A construção da identidade está, em muitos casos, imbricada a relações de poder, de tal modo que no processo de identificação-diferenciação quem exerce o poder de representar exerce também o poder de definir a apropriação dos bens simbólicos e materiais. Há assim, muitas vezes, nas construções identitárias *lutas de representações*, em que a construção de sentidos – de identidades – deve ser vista não apenas como forma de dominação, mas também de resistência. Segundo Roger Chartier (1990, p.183), “a construção das identidades sociais seria o resultado de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que têm poder de classificar e de nomear a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma”.

Por essa perspectiva, para oferecer um melhor instrumental de análise desses conflitos simbólicos e discursivos, propomos a distinção entre quatro formas de construções identitárias: identidade de legitimação-domação; identidade de resistência-libertação; identidade de permanência-essência e identidade de mudança-transformação.

A primeira dessas formas seria a *identidade de legitimação-domação*. Criada pelas instituições dominantes das mais variadas sociedades, ela tem como objetivo central a expansão e legitimação da dominação de certos atores sociais sobre os outros membros, ou de um povo sobre outro. Ela está invariavelmente relacionada à ideologia, como também com o que Althusser (1985) chamou de aparelhos ideológicos de Estado (a escola, a igreja, e hoje poderíamos acrescentar a mídia.). Um exemplo dessa identidade seria a identidade nacional, mais especificamente o nacionalismo. Segundo Alexandre Barbalho (2002), o Estado na construção da identidade nacional procura unificar todos os grupos sociais, que vivem no território, em torno do ideal de “Nação”. Para tanto elabora políti-

cas universalizantes que valorizam e procuram imprimir em todos os habitantes aqueles referenciais simbólicos e materiais escolhidos por serem os mais adequados ao projeto político hegemônico. Essa dominação também pode ocorrer nas identidades étnicas, em que um povo, ou grupo dominante, possui uma posição no espaço social que o leva ter o poder simbólico de definir a “realidade”, condicionando, assim, a construção, legitimação e as representações das identidades (MENDES, 2005, p.505). É aí que entram as instituições reprodutoras e legitimadoras do projeto identitário dominante: Igreja na idade média, a Escola e os meios de comunicação nos Estados Totalitários e Autoritários, e os meios de comunicação de massa nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 81), na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais. Como a identidade está vinculada a condições sociais e materiais, se um determinado grupo é simbolicamente marcado como diferente ele será socialmente excluído e terá desvantagens na partir dos bens materiais. A afirmação da identidade, e simultaneamente a enunciação da diferença, permite que certos grupos da sociedade consigam garantir privilégios sobre os bens sociais. Por isso, o poder de definir a identidade e a diferença não pode ser visto fora das relações de poder; este está diretamente imbricado àquelas.

Todavia, nessas relações de poder, não podemos compreender os “dominados” como elementos passivos, eles também buscam construir representações para deslegitimar não só as representações, mas também, as práticas dominatórias. Por isto, podemos dizer que há também *identidade de resistência-libertação*. Normalmente ela é criada pelos atores sociais que estão em condições de exploração, desvalorização, dominação e/ou exclusão dos bens simbólicos e materiais. Se a identidade de legitimação-dominação se relaciona,

diametralmente, a ideologia², a identidade de resistência-libertação se relaciona a utopia; esta não trata da ideia de utopia como sonho inalcançável, projeto irrealizável, quimera, fantasia como grafam alguns dicionários. Na verdade o conceito de utopia que utilizamos aqui se aproxima ao que Eugênio Rezende de Carvalho (2001, p. 18) chama de realidade social desejável, necessária, todavia, inexistente. A utopia anuncia um programa de transformações. Assim a identidade de resistência-libertação funciona como uma espécie de resistência à dominação e uma busca de transformação da realidade, na construção de outra realidade ainda não existente, mas desejável pelos excluídos e explorados. De tal modo que afirmá-la significa uma busca por libertação e resistência à condição de dominação/exclusão. Discursivamente cria-se um projeto de resistência/libertação que dá unidade ao grupo e ao movimento para lutar contra o opressor. Essa forma de identidade cultural esteve presente em muitos movimentos sociais ao longo da história. Todavia, é na sociedade globalizada que elas ganharam maior evidência. Os movimentos de valorização das chamadas minorias culturais e étnicas: movimento feminista, negro, indigenista, jovens, entre outros que se iniciaram na primeira metade do século XX, e que ganharam maior visibilidade mundial com a globalização.

A terceira forma é a *identidade de permanência-essência*. Esta abarcaria todos os projetos de identidade que buscam afirmar um essencialismo das configurações culturais. Seriam aquelas identi-

² Acreditamos que é necessário levar o conceito de ideologia para além das relações de classe, incorporando todos os modos de significação que servem para sustentar relações de dominação, relações assimétricas de poder. Assim a ideologia continua sendo um falseamento, ocultamento e distorção da realidade, mas não só das formas de dominação de classe, senão também de dominação étnica, sexual, colonial entre outras. *Ipsa facto* a ideologia tornar-se uma representação da realidade que justifica relações assimétricas de poder. A ideologia oculta não só o antagonismo das classes sociais, mas também as formas de dominação colonial, étnicas e de gênero que afetam, sobretudo, os povos dos países da periferia ocidental, as minorias étnicas e as mulheres.

dades que se fundamentam em um discurso de um “ser coletivo verdadeiro e uno”, que acreditam ter uma essência fixa e imutável, e que mesmo que a “identidade verdadeira” tenha sido esquecida ou renegada essa pode ser “ressuscitada” e recuperada. Aos olhos dos seus defensores a identidade cultural forneceria a unicidade e imutabilidade de um povo. Exemplos dessa forma de identidade podem ser: a “britanicidade” na Era *Thatcher* – o discurso da cultura nacional britânica baseado na re-descoberta dos tempos de ouro do Império Britânico; os fundamentalismos religiosos dos anos 1990; o “racismo” renascido na Europa, como também, todos os movimentos que buscam construir lugares seguros ao turbilhão de transformação criado pela globalização acelerada.

A quarta forma seria a *Identidade de mudança-transformação*. Alguns autores a têm chamado também de não-essencialista, ou histórica. Pois história é mudança, construção e reconstrução. Por essa perspectiva as identidades são vistas como social e culturalmente construídas, logo, elas são mutáveis e dinâmicas. Parte-se do pressuposto de que elas nunca estão prontas, estão sempre abertas, podendo ser constantemente construídas e reconstruídas (WOODWARD, 2000, p.12).

Esses quatro tipos ideais para analisar os fenômenos identitários não podem, todavia, serem compreendidos como o próprio real. Na verdade, quando analisamos um projeto identitário (nacionais, étnicos, de gênero...) percebemos que é necessário utilizar mais de um tipo para poder compreendê-lo em sua complexidade. Um projeto identitário pode ser assim, ao mesmo tempo, afirmador de uma *identidade de resistência-libertação* e também de uma *identidade de permanência-essência*. O projeto identitário do intelectual chileno Pedro Morandé (1987) é um bom exemplo disso. Ele propõe uma identidade mestiça e libertadora para a América Latina, o que aparentemente significa resistência à dominação ideológica da pureza

racial, no entanto, essa mestiçagem para Morandé se fez na relação entre os elementos índios e espanhóis e se fechou, se essencializou, na medida em que não permite outras incorporações culturais.

De igual modo não podemos compreender as identidades culturais em sua concretude sócio-histórica como apenas mudança perpetua. É aí, por exemplo, que está o excesso de algumas proposições de Hall (1995). Stuart Hall, um dos defensores da concepção não-essencialista da identidade, tem afirmado que na atualidade existe um sujeito pós-moderno, conceituado como isento de identidade fixa, permanente ou essencial. “A identidade tornou-se uma ‘festa móvel’”, afirma ele (HALL, 1982, p.09).

Entretanto, o que vemos é o contrário, Como lembra José Manuel Oliveira Mendes (2005, p.532) as identificações pessoais e sociais estão continuamente procurando a estabilização, mesmo que provisória. As pessoas não têm dificuldade em essencializar, e procuram, quase que sempre, ancorar as suas identificações em identidades fixas, essencialistas, naturais, genéticas e memoriais.

Na verdade, se por um lado, a identidade não é uma festa móvel, por outro ela também não é uma essência imutável, como querem certos movimentos sociais e alguns intelectuais. Na realidade, as identidades culturais, se fazem como uma espécie de processo dialético de fixação-mudança. No processo de identificação/diferenciação muitos aparatos são transformados e outros são mantidos. Ela é assim: um processo de mudança-permanência, em que dependendo da época e lugar pode haver uma maior, ou menor, evidênciação de um elemento sobre o outro.

Assim, por mais que concordemos que as identidades sejam construídas e reconstruídas, e que, de igual modo, na vivência social, muitos grupos a sintam e a defendam nos seus processos de luta política como sendo fixas e imutáveis. Não acreditamos que seja, necessariamente, nessa dicotomia entre essencialismo/não-essencialismo

que melhor se compreenda as construções identitárias. Essa análise dicotômica que exclui um dos elementos pode não dar conta do processo imbricado que está posto na construção-manutenção desse fenômeno humano tão complexo. Compreender a identidade por essa via é simplificar uma teia de relacionamentos variantes que estão presentes em quase todos os discursos identitários. Possivelmente, só um estudo que compreenda o processo como fruto desses dois elementos indissociáveis poderá melhor compreendê-lo.

Para não fechar o debate

Como percebemos as identidades culturais levam a marca por excelência do humano: a complexidade e a dinamicidade. Esse fenômeno, por sua natureza, cria possibilidade de construção de várias abordagens e teorização. Todavia, advertimos que nenhuma teoria é suficientemente completa para dar conta de forma definitiva do real sócio-cultural. A realidade é sempre mais complexa e dinâmica para ser enquadrada de forma absoluta por uma teoria. Nesse sentido, não buscamos fechar a discussão sobre as identidades culturais aqui, apresentamos apenas um pequeno panorama de algumas proposições teóricas e conceituais e nossas avaliações, interpretações e proposições sobre elas. Suas aproximações com o real só se consolidarão de fato quando de suas testagens nesse mesmo real empírico concreto. Como afirma Michel de Certeau (2007) os modelos só mostram sua eficácia quando do confronto com o real.

Referência bibliográfica

------. *Identidade Cultural*. São Paulo, Coleção Memo Ensaio/ficção s/d.

------. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Trad. de Valter José

ARISTÓTELES, *Metafísica*. Editora Globo de Porto Alegre, Biblioteca dos Séculos, tradução de Leonel Valandro, 1969.

CARVALHO, Eugênio Rezende. *Nossa América a utopia de um Novo Mundo*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2001.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CIAMPA, Antonio da Costa. In: LANE, Silva T. M. (org) *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DE CERTEAU, M. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.

DEVES VALDES, Eduardo. "El concepto de identidad en las ciencias humanas y en la política". *Textos de História*. Brasília, UnB, V. 4, n. 1, 1996, p. 181-190.

Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GIORGIS, Liliana. El "hombre" en las fronteras de la "identidad". Córdoba, Argentina, mimeo, 1993, p. 1-6.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

LARRAIN IBAÑEZ, Jorge. *Modernidad razón e identidad en América Latina*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1996.

LUCKMANN, Thomas. BERGER, Peter L. Teorias da Identidade. In: *A Construção social da realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Petrópolis, Rj: Ed. Vozes, 1978.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

MENDES, José Manuel Oliveira. O desafio das identidades. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org). *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez, 2005, pp. 503 - 540.

MORANDÉ, Pedro. *Cultura y Modernización en América Latina*. México: Ediciones Encuentro, 1987.

OLIVEIRA, Pécio Santos. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

TEIS, Denize Terezinha. TEIS, Mirtes Aparecida. *A relação entre ideologia e sistema etnocêntrico*. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acessado em 20/07/2008

VELHO, Gilberto. Memória, Identidade e Projeto. *Revista Tempo Brasileiro*. Nº.95, out/dez, 1988. p.119-26.

WOODWARD, Kethryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

Tradições Questionadas em *O Guardador de Memórias* de Isabel Ferreira, Escritora De Angola

Denilson Lima Santos*

Resumo: O livro *O Guardador de Memórias* da escritora angolana Isabel Ferreira nos apresenta uma variedade de personagens que nos saltam aos olhos e fluem no enredo como se fosse uma série de indivíduos rodeados por suas memórias. A partir dessa narrativa fluente e confluyente destacamos a personagem Mavinda Massogi como figura emblemática para se pensar as tradições questionadas numa sociedade que ora se apresenta como moderna, ora se demonstra como detentora do legado ancestral. Sendo assim, este ensaio propõe discutir os embates entre tradição e modernidade nas vozes das mulheres que povoam a narrativa.

Palavras-chave: Tradições, Memória, Luanda, Mulher, Sociedade, Literatura.

Resumen: El libro *O Guardador de Memórias* de la escritora de Angola, Isabel Ferreira presenta una variedad de personajes que se presentan y fluyen en la trama como una serie de personas, enredados de sus recuerdos. A partir de esta narración fluida y confluyente Massogi Mavinda resalta en la anécdota una interlocutora que tiene la función de pensar las tradiciones en una sociedad que ahora se presenta como moderna, a veces esa sociedad se muestra con el legado ancestral. Por lo tanto, este ensayo tiene como objetivo discutir los enfrentamientos entre la tradición y la modernidad en las voces de las mujeres que están en el relato.

Palabras clave: Tradiciones, Memoria, Luanda, Mujer, Sociedad, Literatura.

* Denilson Lima Santos, Mestre em Literatura e Diversidade Cultural; Doutorando em Literatura pela Universidad de Antioquia (Medellín, Colômbia); Professor Visitante da Fundación Universitaria del Área Andina (FUNANDI, Seccional Pereira, Colombia). E-mail: denilsonlimas@gmail.com

1 Sobre *O guardador de memórias*

O livro da escritora angolana Isabel Ferreira, *O guardador de memória*, se apresenta como uma obra que, por meio da sedução, sequestra o leitor e o transporta para um mundo de lembranças revividas a cada momento nos espaços e esquinas da cidade de Luanda em Angola.

O enredo ganha força porque o narrador multiforme apresenta a vida em Luanda e ao mesmo tempo questiona tradições, costumes e crenças daquela sociedade. Valores, calcados nas tradições da sociedade angolana, são criticados e questionados por sua razão de ser. Com expressões como “Apenas sei que o meu Deus está morto!” (FERREIRA, 2008, p.21), ou com “Os homens nasceram com propensão à promiscuidade” (Idem, p. 23), a narrativa vai além de binarismo passado/presente; modernidade/tradição; homem/mulher, demonstrando assim que suas personagens chegam a representar pessoas que se posicionam diante da vida, segundo suas experiências particulares e afetivas.

Ao observarmos a história de Isabel Ferreira, encontramos personagens quais, a partir das memórias do narrador, trazem ao plano das experiências cotidianas a memória da cidade e das pessoas. De fato, a memória aqui é um espaço de encruzilhada, pois “o que foi não é uma coisa revista por nosso olhar, nem é uma ideia inspecionada por nosso espírito – é alargamento das fronteiras do presente, lembrança de promessas não cumpridas” (CHAUI, 1994, p. 18).

Nesse mundo criado e recriado, focalizamos o nosso olhar sobre uma personagem que se torna emblemática, em meio a tantas outras: Mavinda Massogi. Esta mulher trará em seu discurso a situação da tradição luandense do presente e, ao mesmo tempo, o papel da mulher na sociedade de Angola.

E, assim, a partir das questões levantadas pelas personagens, este ensaio tece uma visão sobre o lugar da tradição nos embates simbó-

licos vividos por mulheres que povoam a narrativa. É na observação do espaço e papel da mulher, aqui como representação simbólica, que traçaremos a comparação de tradições traduzidas na literatura africana contemporânea.

2. As (des) lágrimas de Mavinda Massogi

No capítulo *Mavinda Massogi, a deslagramada*, o narrador apresenta uma mulher presa e sujeita às tradições, ou seja, uma pessoa que divide sua vida com a cidade e seus ritos culturais, tecendo o urbano como *locus* de sobrevivência e desafio. Ao seguirmos na fluência da narrativa, encontramos um emaranhado de humanos e objetos delineados por uma descrição do ambiente em constantes embates. Isto é visível quando, por exemplo, o narrador relata a cidade descuidada pela ação humana: “Os potentes automóveis sulcando o esqueleto do asfalto. O asfalto foi sugado pelas chuvas e pela inércia do homem que prefere remediar do que prevenir” (FERREIRA, p. 235, 2008, sic.).

O narrador relata, por meio de uma ótica crítica, uma vida cidadina engendrada de caos e tradições. Os encontros de gente, ruas, carros duelam em uma Luanda que vive um presente moderno, combatendo com uma memória agarrada às tradições.

Além do exposto até aqui, percebe-se uma narrativa fluída, além de descrever os aspectos físicos da cidade, os costumes – o que está no plano da cultura – ou até mesmo a política, o comportamento e a transformação do ritmo de vida que outrora a cidade tinha. Em realidade, tais transformações podem ser denotadas quando o narrador descreve que homens do serviço de imigração comem as comidas que as moças fazem, pois “o tempo é tão escasso que não há tempo, para ir a casa comer” (FERREIRA, 2008, p. 236). Assim, a transitoriedade da vida é resultado de um crescente urbanismo que influencia os costumes.

Neste emaranhado de descrições, aspectos da cidade e tradições nos aparece Mavinda. Ela que está ali em Banda – como é chamada Luanda a capital de Angola pelo narrador – assim como as casas, pessoas e ruas, formam cenários em que humanos e objetos compõem a narrativa como pequenos fios que tecerão as grandes teias da memória:

Há mais de trinta anos, ergueram-se estranhas habitações. Um, o colono, já as tinham deixado, outras misteriosamente foram construídas sem autorização da autarquia local. É numa dessas casas que o colono deixou que Mavinda Massogi enrosca seu corpo das canseiras do cotidiano. Mavinda Massogi ufana-se. Ressalta à sua sorte. Com a sua amiga e com a vizinha partilham iguarias da terra. Conversam tranquilamente. Contradizem-se e se amenizam (FERREIRA, 2008, p. 237).

O desenho da cidade complementa-se com a vida de Mavinda. A arquitetura das casas – herança dos tempos coloniais – entrecruza-se com a história de Angola num período pós-colonial. Aqui nos parece como se fosse uma vida reconstruída depois da malograda presença lusa em terras de África. Como bem sabemos, esta presença custou rios de sangue (Cf. AUGEL, 2007, p. 56).

Neste meio entre o urbano e moderno, Mavinda Massogi pode ser compreendida como testemunha da transformação do local e de suas tradições. Ao pensar nisso é possível perceber “a ênfase [da] narrativa colocada na dimensão vivencial de um sujeito individual, cuja experiência e testemunho literário o convertem em sujeito histórico” (RIBEIRO, 2004, p.8-9). Evidentemente, a obra literária discutida aqui não se propõe como registro de uma historiografia de Angola, mas, por outro lado, percebemos que o narrador insere, em seus relatos, fatos que envolvem a sociedade de Luanda que são sujeitos desta reflexão a partir dos diálogos das personagens. Neste sentido, Mavinda é a representação da

mudança real na sociedade que se constitui como representação do sujeito histórico.

É possível pontuar e observar na narrativa de *O guardador de Memórias* a presença de questões que vão além dos limites do pós-colonialismo, ou da história. Pensa-se aqui em uma dimensão de relações pessoais e interpessoais que se re-elaboram num contexto de fragmentação das tradições, ou em fraturas afetivas. Como exemplo disso, o personagem Langart – que é casado com Mavinda – traz um histórico de traição de seu primeiro casamento. Ele flagra a ex-mulher mulata com outro mulato. Em uma conjuntura de tradições cristalizadas e sexistas, isso seria uma afronta para a dignidade do homem africano. Como uma forma de crítica, o narrador expõe o fato da traição de Langart de maneira jocosa. Assim, a narrativa aponta uma tensão, pois a deslealdade sofrida pelo esposo de Mavinda é motivo de piada por parte de sua amiga Kiluva que comenta o ocorrido de forma irônica, dando ao enredo um tom de conflito nas relações entre os indivíduos. Por outra parte, aparece um elemento apaziguador na narrativa: Madian que assume no enredo uma função refratária entre as demais mulheres.

As falas das personagens são interpoladas, ora Mavinda narra sua história de casamento com um homem que foi traído, ora Kiluva reage comicamente a este fato e por sua vez, Madian compara sua cultura (do Senegal) com a de Mavinda (de Angola):

– Esta mulata teve muita sorte. Na minha terra, quando a mulher preega (prega), isso é quando intruja o homem, engana o muadié, lhe trocando por outro, tem que devolver o alambamento. O enganado vai dar queixa na famiria (família) e depois o homem tem que ser compensado (FERREIRA, 2008, p. 237).

Eis o choque de visões de mundo que a narrativa de Isabel Ferreira apresenta. Encontramo-nos diante de evidências em que,

no diálogo, as memórias ganham tonalidades multifacetadas. Nas conversas das personagens, o embate entre o moderno e a tradição é constante e por isso a narrativa está permeada de tensões devido a opiniões que são relatadas desde o ponto de vista das experiências particulares. Neste sentido, a vida, segundo a ótica de Mavinda Mas-sogi, é a continuação das heranças dos antepassados: “Eu respeito os costumes da minha terra, apesar de viver com ele, devo respeitar meus ancestrais” (FERREIRA, 2008, p. 238).

Todo o modo de o africano conceber o mundo está profundamente ligado – como bem nota Honorat Aguessy, em ‘Visões e percepções tradicionais’ – ao fato de ser a oralidade a dominante em sua cultura. Nela, segundo o autor, ‘a detenção da palavra [...] é sinal de autoridade’, o que leva o africano a atribuir um peso mais expressivo não só aquela mesma palavra, mas ao seu detentor no processo da ritualidade social; quem tem o poder da palavra se faz, por isso, um ser absolutamente aurático. Assim, por exemplo, nas antigas comunidades, um mesmo velho que se sentava ao sol, para tecer seu luando e/ou fumar seu secular cachimbo de água, no conselho de anciãos se transformava em seu luminoso e iluminado de cuja palavra dependia o próprio destino dos homens e do grupo (PADILHA, 2007, p. 36).

No diálogo entre as personagens de *O guardador de Memórias* está presente o estrado em que as tradições são re-elaboradas e perpetuadas, porém questionadas. Em relação à matrilinearidade, defendida por Madian e Mavinda vozes de um aprendizado, a partir de suas mães, de que o sangue se transmite pelo útero materno, não é bem vista por Kiluva, como percebemos em sua fala: “- Isso são histórias do arco - da - velha amiga! Queres me dar aula de história? São ritos, amiga! Até tu, que andas na Universidade, ainda pensas assim?” (FERREIRA, 2008, p. 240).

Neste corpo sacralizante e sacralizada das palavras – como bem nos sinalizou Laura Cavalcante Padilha (2007, p. 35) – as mulheres tecem suas vidas que “reafirma o gozo do texto”. As palavras ganham formas no tapete da tradição e provocam um embate em que os ritos são refletidos, defendidos e duvidados. Em combate às ideias antagônicas de Kiluva, Mavinda se desponta em defesa das tradições de seu povo:

- Nos dias de hoje, aqui na nossa Banda, estamos a destruir os valores culturais. No passado não era assim. Os hábitos e a tradição eram sagrados. São hábitos e costumes de alguns povos que envolvem até famílias distintas. É o caso do alambamento, o noivado, a herança. Por exemplo, o noivado em algumas zonas do país termina antes da puberdade da rapariga. Quando lhe encham os peitos aí a consumação tem lugar na casa da rapariga. E há famílias que só deixam as suas filhas saírem de suas casas grávidas para irem para a casa do marido, que nesta altura deixa a casa do pai e constrói uma casa para ele e a mulher. Tudo isso são costumes Bantos (FERREIRA, 2008, p. 240).

O pensamento de Mavinda é de que os costumes da sociedade angolana estão mudando e isso não poderia ocorrer, uma vez que a tradição é que perpetua a ancestralidade. Na narrativa de Isabel Ferreira a palavra guarda a tradição, guarda os preceitos no interdito do falar e do ritual. Os costumes identificam um povo, uma etnia, no caso do romance *O guardador de memórias*, identifica o povo Banto que tem a cultura de resguardar o que lhe é peculiar: as tradições que os caracterizam como tal povo.

3. Memória e tradição

Compreendemos aqui memória como aquela que “permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, in-

terfere no processo atual das representações” (BOSI, 1994, p. 28-9). Por isso, no diálogo das personagens Mavinda, Kiluva e Madian encontramos a todo o momento as tradições presentes como resultados da memória do passado que se representam no contemporâneo a partir dos ritos.

Para nossa personagem em evidência Mavinda Massogi, a tradição de seu povo é tão forte quanto sua subjetividade, sua origem:

Os costumes africanos são muito fortes. Quase vinculativos. Por exemplo: quando morre um Lozi os seus parentes não têm direito de ficar com as esposas. Estas são livres de ir e casar com quem quiserem. Entretanto elas terão o apoio e aprovação se, tendo filhos casarem com o irmão do falecido, ou com o sobrinho uterino que resida na aldeia de modo a evitar que os filhos saiam da casa paterna. Pode ser este o teu caso Kiluva... Talvez seja por isso, que querem que vás à terra da família do teu homem (FERREIRA, 2008, p. 240).

No limiar do diálogo entre Mavinda e Kiluva um elemento que seria antagonico à tradição é chamado à cena: a escolaridade de Mavinda:

Kiluva aborrecida reclamou:

Então concordas com à atitude da família do defunto, não é senhora historiadora? (Idem, loc. Cit.)

O grau de formação superior não anulou a observação das tradições por Mavinda, esta tem uma compreensão antropológica do rito:

Não! Quero apenas te dizer que a família do defunto deve se reger por tradições muito rigorosas. Quero apenas explicar-te que há casos em que a mulher é subordinada ao marido e aos ditames familiares. Depois das exéquias fúnebres, a viúva subordina-se a família do falecido. É uma atitude que é entendida como de proteção à mulher e aos órfãos (FERREIRA, 2008, p.241).

A situação da mulher africana é de a condição de proteção da tradição que, embora o sangue seja matrilinear, os rigores patriarcais são ditados e impostos. É pelo diálogo que o entrecruzamento de ideias acontecem pois

a palavra é um bem. A fala é vida, é ação. É sopro que transforma. A fala faz acontecer o que preexiste em potência em cada movimento do universo. No universo africano tudo fala, e pela palavra tudo ganha força, forma e sentido, e orientação para a vida. Nas culturas africanas, principalmente hoje, compreende-se a história a partir da compreensão da oralidade. É através da oralidade, da voz do/s narrador/narradores que os mitos e os modos de organização dos rituais são transmitidos (MACHADO, 2006, p.80).

O caminho entre o patriarcalismo e o papel da mulher na sociedade africana está posto em discussão, segundo a narrativa de *O guardador de Memórias*. De fato, podemos observar que, no contexto do romance, o corpo da mulher africana é parte de uma tradição que está centralizada no pensamento masculino. Como nos assevera N’Goné Fall:

Nascer-se mulher em África é uma desvantagem e todas as medidas voluntaristas com vista à paridade de gênero ainda não são suficientemente eficazes. As mulheres ainda são tratadas como mercadoria, passando da tutela do pai para a do marido e as suas vozes nem sempre contam. Assim, como é que obtêm o que pretendem dos seus maridos ou põem fim a uma disputa doméstica? Por vezes, através do poder da sedução; os seus corpos garantirão as tréguas na cama. Usando a carne como arma, a mulher obtém algumas horas de superioridade, quando o homem baixa as suas defesas. Em África, tudo é negociável. As mulheres sabem que o seu corpo é um perpétuo objecto de desejo, fantasia

e submissão – à semelhança de um pedaço de terra que os homens podem possuir e explorar a seu bel-prazer, por vezes, sem autorização. A guerra e a violação partilham uma longa história, enquanto exercício de violência para conquistar uma terra ou possuir um corpo (2011).

O romance de Isabel Ferreira, *O Guardador de Memórias*, pode ser visto como uma resistência a essa concepção de poder sobre o corpo da mulher. Ao tecer críticas à sociedade, a escritora luandense coloca em evidencia o papel da mulher que deve decidir seu destino, atribuindo à personagem Kiluva o papel de refletir e questionar a tradição.

Dessa forma, as personagens estão engendradas em uma discussão de si e do mundo e aparentemente começam a se dar conta que a Luanda de outrora não existe, bem como seus costumes também já começam a se dissolver na modernidade. Nesse trajeto, as vozes de Mavinda, Kiluva e Madian são respostas que se darão a questionamentos sobre tradição e contemporaneidade.

Considerações finais

Nas malhas das tradições de Angola, o diálogo das mulheres se tece. A centralidade dos ritos e heranças dos ancestrais estão presentes na narrativa de Isabel Ferreira e emergem nas memórias do narrador que se torna o guardião das palavras: “O que vos conto, nesta minha vida mortal, onde me chamo o Guardador de memórias, é que não há reminiscência parecida. São muitas vidas, numa vida onde não sou dono. É um mundo que já não me pertence. Vivo nele sem que ninguém me veja” (FERREIRA, 2008, p. 284).

Essas vidas são reatualizadas nas representações femininas como Mavinda, Kiluva e Madian. A voz do narrador é a erupção da memória que advém como “força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1994, p. 47).

Conhecer seus costumes é essencial para compreender-se, pelo menos é o que Madian pensava sobre as tradições:

Madian concluiu que Kiluva não sabia nada de seus ancestrais. Suspirou e monologou: Hum! Pensamos que toda moça bonita é inteligente, afinal ...

[...]

Tenho pensado muito a minha situação. Sempre a receber ralhetes dos amigos. Mas eu vou aprender! Eu preciso aprender a falar e a escrever. Eu não andei na escola. Mas esta jovem andou na escola e não aprendeu nada e nem se interessa pelos hábitos e costumes do país? Como é possível? Se não conheces o teu passado, não tens história. Ela devia saber algo sobre hábitos e costumes dos nossos antepassados (FERREIRA, 2008, p. 241).

Para Madian – que falava português com dificuldades devido a sua origem senegalesa – o conhecimento sistemático, nesse caso o escolar, não deveria anular o conhecimento tradicional. Era preciso conhecer seu povo, seus costumes e nesse mar de pensamentos a personagem ingressa na escola, porém não anula a herança ancestral que traz consigo.

Podemos observar que, do outro lado da margem, ficam Mavinda Massogi e Kiluva. A primeira escolarizada e devota das tradições; a segunda também dominante do conhecimento acadêmico e cética em relação à subserviência da mulher numa sociedade de costumes tradicionais patriarcais. Ambas resguardam em si a voz da mulher que refletem e discutem, a seu modo, os códigos da tradição que estão ruindo em meio às transformações modernas da cidade luandense.

Em suma, nos sons das vozes dessas mulheres-personagens, encontram-se a representação de uma sociedade que anda de mãos dadas com a modernidade e que está imersa no questionamento das tradições. Consequentemente, na oralidade das narrações das vidas

das angolanas são construídas outras formas de pensar, agir e resistir à ideia de que mulher é subjugada aos desejos dos homens. Além disso, no período de pós-guerra civil de Angola e sua modernização, as tradições são vividas e questionadas por mulheres que sentem e vivem seu papel significativo de uma sociedade em transformação.

Referências

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: Lembranças dos velhos*. São Paulo: CIA das letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação – Os trabalhos da memória. In: BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: Lembranças dos velhos*. São Paulo: CIA das letras, 1994.

FALL, N'Goné. *Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África*. Disponível em: http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_16-pt.pdf. Acesso em 16 jul. 2011.

FERREIRA, Isabel. *O guardador de memórias*. Luanda: KujizaKuami, 2008.

MACHADO, Vanda. Tradição oral e tradição africana e afro-brasileira. In: SOUZA, Florentina & LIMA, Maria Nazaré. *Literatura afro-brasileira*. Salvador: CEAO; Brasília: Fundação Palmeiras, 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XXI*. Niterói: Eduff; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *África no feminino: As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial*. In: Revista Crítica de Ciências Sociais/Coimbra, n.68, 2004, p. 7-29.

Cantares do sem Nome e de Partidas: dos Afetos ao Excesso

Edson Costa Duarte*

Resumo: *Cantares do sem nome e de partidas* arremata a produção poética de Hilda Hilst. É um livro altamente alegórico, no qual se vê marcas da poesia anterior de Hilst, mas agora elevadas ao excesso, criando um texto que conta uma história de amor fantasiada, com muitos traços barrocos.

Palavras-chave: produção poética, Hilda Hilst, excesso, traços barrocos.

Abstract: *Cantares do sem nome e de partidas* buys at auction the poetical production of Hilda Hilst. It is a allegoric book highly, in which if it sees marks of the previous poetry of Hilst, but now raised to the excess, creating a text that counts a fantasious history of love, with many baroque traces.

Keywords: poetical production, Hilda Hilst, excess, baroque traces.

Marcados por uma tensão, gerada pela busca do entendimento, que prescreve o caráter de movência conceitual do poema, na economia do excesso, três são os livros em que se proliferam e se aprofunda as questões levantadas nos livros em que Hilst trata dos afetos e do terror/medo: *Cantares do sem nome e de partidas* (1995); *Alcoólicas* (1990); *Sobre a tua grande face* (1986). São livros curtos, com 9 ou 10 poemas cada um, podendo, ser lidos como um longo poema, dividido em partes, em elos de uma corrente conceitual. Também encontramos

* Doutor em Teoria Literária pela UFSC.

uma linguagem altamente elaborada, rica e um vocabulário preciosista com palavras raras, marca dos traços barrocos da poesia hilstiana.

Nestes livros, o caráter teatral e metalingüístico é potencializado, fazendo vir à tona uma tensão representacional que progressivamente empurra a linguagem para a suspensão das sínteses imagéticas, por meio de uma super-representação do “real”. Ora, este impasse se dá porque há um pensar que se volta sobre si mesmo, apresentando seu próprio movimento contraditório, duvidoso, sinuoso, que por um caminho mais longo nos devolve um real poético opaco, mais afeito às metamorfoses do real.

Neste momento, portanto, farei uma análise mais detida dos poemas de *Cantares do sem nome e de partidas*. Este livro participa de uma busca de refazer os caminhos de nomeação do real, por meio da paradoxal desconstrução metafórica desse mesmo real. O texto poético torna-se um resto, resíduo de si mesmo, do que foi sua produção simbólica, impossibilitando a fixação duradoura de sínteses imagético-conceituais. Este livro compõe uma espécie de culto ao transbordamento dos sentidos. Essa multiplicação simbólico-metafórica, esse acúmulo de palavras raras, os versos longos, o ritmo entrecortado e às vezes rápido tudo nesses três livros contribui para o “desregramento dos sentidos” de que nos fala Rimbaud.

A economia do excesso, em última instância, é uma radicalização ou potencialização dos recursos estilísticos utilizados por Hilst nas duas outras economias estéticas. Aqui, a escritora une, num só passo, os afetos e o terror/medo; a reflexão sobre o amor/paixão/desejo e a morte/divindade. Opera-se, contudo, um transporte cada vez mais intenso da “nomeação” primeira (como se pode perceber no poema *Da morte. Odes mínimas*) para uma proliferação/ aproximações/ cerceamento do que se nomeia, por isto o *nome* desdobra-se em *nomes potenciais* sempre à deriva do objeto que pretendem conceitualizar. Esta proliferação primeira dos *nomes* poderá ser sentida no proces-

so de significação geral dos poemas; assim, chega-se ao excesso, a isto que eu nomearia como o aparecimento de “traços barrocos” na poesia hilstiana.

Se nos livros das economias dos afetos e do terror/medo, a escritora coloca lado a lado imagens díspares, contrastantes, e numa estrutura de corte/montagem as unia; aqui, o que encontraremos é uma vertiginosa avalanche conceitual que (pelos versos longos – pelo ritmo sinuoso – pela intensa metaforização) gera a disjunção simbólico-imagética. Ou seja, a união da várias imagens privilegia muito mais o contraste, o entrecchoque entre o positivo e o negativo, a sombra do que propriamente a lógica de um sentido/significado que se assenta.

Cantares do sem nome e de partidas aponta para um “fora do sentido”, para um momento da representação em que a linguagem não dá mais conta de descrever os sentidos. Empurrados para este limite, os poemas não poderiam deixar de beirar o excesso, a excrescência, o exagero, o desperdício. Por isso são um pouco construção, um pouco ruína significativa; e destes restos, do que transborda, muitas vezes, é que Hilst quer fazer sua poesia, estilizando sua própria medida, como a poeta escreve em *Alcoólicas*.

Neste livro, o que Hilst faz é elevar as experiências-limite para o plano do insabido, do incognoscível. Há uma dinâmica simbólica que opera por meio de frases poéticas nas quais Hilst desdobra, desfolha os temas (amor, morte, deus). A partir desta operação de aprofundamento e verticalização dos temas, temos uma linguagem poética que brota de um centro conceitual simbólico movente. Isto se pode sentir tanto pela semântica do texto, como pela quebra rítmica que nos faz dar pausas na leitura, para poder perceber a respiração, o ritmo do texto.

Aqui, Hilst insere seu texto poético numa alta tensão, aquilo que ela chamou “volúpia com a língua”. Ao mesmo tempo em que

cria um texto encantatório, musical, marcado pela paixão da palavra, a poeta insere nele a linguagem estranha/as palavras raras, as expressões pouco usadas na língua. Da mesma forma, temos outras tensões que percorrem o texto poético de Hilst, embora o tom dos poemas seja elevado, quando a poeta se pergunta sobre o tempo, aí é que se inicia não só o “obscurcimento” do texto, sua opacidade, mas justamente aí é que se inicia a possibilidade de pensarmos numa metafísica que começa justamente pela mistura, pelo amálgama dos opostos. Assim é que ela insere seu dizer poético na tensão entre o sagrado e o profano, a eternidade e o instante.

Esta tensão de uma metafísica que une, se inicia com o pensar justamente o material “impuro” de que somos feitos, quando ela canta nos versos nossas estranhas, nossos ossos, nossa carne; esta tensão espelha justamente essa outra tensão lingüística, acima citada, que faz com que o texto poético hilstiano se faça enquanto coisa instável e movente.

Por fim, esta movência do texto poético espelha, se reduplica numa imagem que nos dá uma “grande angular” da cena conceitual. Imagem que provém do interrogar-se sobre as passagens, sobre o trânsito do tempo em nosso corpo, tempo que passa, se prolonga e sempre volta. Assim se completa o círculo da figuração experiência da morte como o aprender a viver a ausência, e deste modo, apreender e perceber, perplexos, a morte em nós.

VOLÚPIA COM A LÍNGUA E OPACIDADE REFERENCIAL

Tenho vontade do barroco, uma volúpia com a língua.

Dá-me a via do excesso. O estupor.

Amputado de gestos, dá-me a eloquência do Nada

Os ossos cintilando

Na orvalhada friez do teu deserto.

Hilda Hilst

Em *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), Hilst opera uma radicalização ainda maior em sua linguagem poética. Nele, a escritora alcança uma paradoxal síntese poética a partir de uma proliferação rítmica e imagética sem precedentes em sua obra. Empreende, dessa forma, uma última lapidação dos contornos de sua linguagem poética.

Neste livro, as grandes reflexões da obra da escritora se unem no transbordamento e no excesso simbólico e conceitual. Nos poemas, fala-se da nostalgia do amor sonhado, da potência desse recordar como ato criador de um real poético em que realidade e sonho se mesclam para dar conta da representação das perdas, das partidas e da dissolvência da consciência do sujeito na intensidade do instante.

Em termos de derivações e espelhamentos simbólicos, os poemas de *Cantares do sem nome e de partidas* reatualizam e expandem, sem o problema do sofrimento e do desespero, o que a poeta escreveu no poema XLIII de *Cantares de perda e predileção*: *Cantares de perda e predileção* é nome de um livro de poemas, não de um poema

Para a tua dura saudade.
Que tempestade de sede
Nos areais da procura
Quando saíres à caça
De quem te amou. De mim.
À caça do NUNCA MAIS.
(HILST: 2002, p. 79)

Cantares do sem Nome e de Partidas (1995)

A partir da análise dos poemas de *Cantares do sem nome e de partidas* como se dá o trânsito entre a clareza e a opacidade referencial, detendo-me nos aspectos temáticos e estilísticos recorrentes nos poemas.

Hilda Hilst cria, nesse trânsito, uma poética que não suporta a síntese, ou cuja síntese passa a se fazer num terreno movediço, num espaço da *movência conceitual*, termo que emprego para designar este lugar discursivo no qual o próprio discurso volta-se sobre si mesmo, relativizando-se.

A consciência da representação, o viés metalingüístico da poesia hilstiana, marca o lugar de onde a poeta fala, o lugar da metamorfose, da teatralidade do fazer artístico. Uma metalinguagem que tende não à síntese, à formulação de um quadro estável do que venha a ser isso do real poético; mas que prescreve a validade, a veracidade e a potencialidade deste real poético frente ao próprio real.

Cantares do sem nome e de partidas é composto por dez poemas, estruturados a partir de uma técnica próxima do *leixa-pren*: a poeta retoma, no primeiro verso de cada poema, o último verso do poema anterior. Esta repetição pode se dar não com a retomada literal de palavras, mas com a retomada de um mesmo núcleo semântico.

O décimo poema do livro reenvia ao primeiro, a partir da retomada de um mesmo núcleo semântico (cegar-seguir), refazendo, assim, toda a arquitetura significativa assentada depois de terminada a leitura dos poemas. Aí, ao que parece, por esta retomada que prolifera sentidos, distende-se a tensão imagética até a opacidade referencial, até a volúpia com a língua.

O quadro geral em que os poemas se desenvolvem é uma cena dramática de falta e ausência: despedida, perda e saudade; sentimentos estes metaforizados pela fluência da água, pelo transbordamento da consciência do sujeito em se pensando enquanto matéria movente de sentimentos.

Assistimos, nestes quadros moventes, a uma cena dramática em que a poeta, em vez de criar uma personagem na qual projeta a representação do que seria o sentimento do amor, transforma-se a si

“mesma na coisa amada” (Camões), funde-se e desagrega, desentra-
nha de si ao mesmo tempo o sentimento do amor e suas figurações
em palavras: lembremos que a voz lírica que fala nestes poemas é
uma “aldeã de conceitos”.

Aqui, a grande tensão aporética se dá entre a personalização e a
despersonalização, que é uma das marcas do caráter dramático dos
poemas, progredindo e instalando um confronto entre a subjetivi-
dade poética e seu próprio sentimento convertido em ator que atua
na cena dramática.

Aí, quando se sustenta esta tensão, que nos remete a um doloroso
processo do amar e à fragmentação do eu, é como se lêssemos, nas
entrelinhas dos poemas de Hilda Hilst, as palavras de Soror Mariana
Alcoforado: “Não entendo quem sou, nem o que digo, nem o que
quero; despedaçam-me mil sentimentos que em mim se contradi-
zem.” (ALCOFORADO: 1941, pp. 135-136)

I

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só soem ser aranhas e formigas.
Que este amor só me veja de partida.

O começo do poema pode ser lido como um desejo expresso, que dá resposta/ou pede algo que é como se fosse uma continuação de uma conversa. Remete-se, assim, a um início anterior ao início. O pronome demonstrativo inicial, entendido como um dêitico ou anafórico, remete a algo que já foi dito. Ele nos remete a um início anterior ao início.

A cena geral do poema remete à metáfora da conquista amorosa parente do jogo do acasalamento animal, a perseguição; e ao mesmo tempo à cegueira que a intensidade do sentimento pode causar no ser humano. 'Estar cego de amor' é uma metáfora recorrente na literatura: "Tudo provém da cegueira com que te amei." (ALCOFORADO, op. Cit., 142)

No poema, o ser que ama é descrito enquanto presa do amor; porque aquele que está amando pode, em alguns momentos, se "anular" enquanto ser que vislumbra o mundo conscientemente. A visão, aqui, remete à possibilidade de se estar em posse da consciência e não se enganar com a beleza efêmera das coisas. A cada verso, a poeta vai amarrando imagens numa intrincada dinâmica metafórica em cujo excesso e excrescência vemos surgir o 'fora do sentido', como se pode notar nos cinco últimos versos da primeira estrofe.

O poema se constrói sob o signo do acúmulo, da circularidade - desde a estrutura repetitiva (o *que* inicia cinco versos) sintática e semântica - e da especularidade. Assim, se constrói um quadro mental em que se formam imagens paradoxais que se sucedem num ritmo vertiginoso.

Senhor, no décimo verso, é marca de uma ambigüidade, que remete ao último poema. Senhor, pode ser tanto o ser amado (no sentido de "possuidor") como também o próprio Deus, que seria aquele que "inventou", "criou" o amor.

II

E só me veja

No não merecimento das conquistas.
De pé. Nas plataformas, nas escadas
Ou através de umas janelas baças:
Uma mulher no trem: perfil desabitado de carícias.
E só me veja no não merecimento e interdita:
Papéis, valises, tomos, sobretudos

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos).

Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes.
Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

E que jamais perceba o *rocio* da chama:
Este molhado fulgor sobre o meu rosto.

Primeira estrutura homóloga ao *leixa-pren*. O último verso do primeiro poema “Que este amor só me veja de partida” tem sua continuação no primeiro verso do segundo poema: “E só me veja”. Uma possível interpretação, seria que a partida, metaforicamente, é sempre um novo começo.

Desta forma, começam a se formar os elos da cadeia conceitual que nos permitirão pensar os dez poemas como um único poema. Ao “continuar” o assunto, a poeta reenvia às significações presentes no poema anterior, e ao mesmo tempo as completa, adiciona dados novos, que ressignificam o primeiro poema. A visão é de novo um sentido privilegiado. A cena dramática se compõe de modo mais nítido e estranhamente avesso: é um outro-eu (o eu que ama) que se vê em uma cena digna de compaixão.

O pedido, reiterado ao longo do poema, é que o amor só veja o “eu” de partida.

Assim, temos uma cena é mais “visível”, mais descritiva, mas a tensão entre o concreto e o abstrato, presente em todos poemas, também se configura. Embora no início deste poema tenhamos uma cena quase cinematográfica, o acúmulo das imagens, numa espécie de montagem em paralelo, que se sobrepõem (de um modo bastante simples, pelo uso dos sinais gráficos) gera uma certa confusão visual.

O desenrolar do poema segue a estrutura da coisa dentro da coisa, *mise en abîme*, que no presente caso gera um deslocamento do foco da cena. Ora estamos mais próximos, ora mais recuados. Aqui, o eu “outra-se”. Transcrevo um trecho:

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
De púrpura e desgosto, vendo através de mim
Navios e dorsos).

III

Isso de mim que anseia despedida
(Para perpetuar o que está sendo)
Não tem nome de amor. Nem é celeste
Ou terreno. Isso de mim é marulhoso
E tenro. Dançarino também. Isso de mim
É novo: Como quem come o que nada contém.
A impossível oquidão de um ovo.
Como se um tigre
Reversivo,
Veemente de seu avesso
Cantasse mansamente.

Não tem nome de amor. Nem se parece a mim.
Como pode ser isto? Ser tenro, marulhoso

Dançarino e novo, ter nome de ninguém
E preferir ausência e desconforto
Para guardar no eterno o coração do outro.

Primeiro *flash*: “este amor” do primeiro poema converte-se em “isso de mim”. Desta forma, temos o trânsito para o pronome demonstrativo neutro.

Segundo *flash*: o “está sendo” reenvia-nos ao primeiro poema, no qual “estar sendo” aparece num quiasmo entre o terceiro e o quinto versos.

Todo o poema se constrói sob o signo da sinuosidade, desde o eixo semântico (marulhoso, dançarino) até o eixo sintático e rítmico.

No presente poema, há um primeiro movimento afirmativo de presentificação, de intensificação do desejo de perpetuar o instante por meio da despedida; e um segundo movimento que desfaz esta imagem primeira que é construída nos dois versos, “isso de mim” (...) “não tem nome de amor”. Assim, temos descrito um dos processos usados por Hilda Hilst para arruinar um possível assentamento significativo na cadeia discursivo-conceitual. Neste caso, no fim da cadeia discursiva é o que nos sobra é a negação da possibilidade de se perpetuar, de fixar algo com o nome de amor.

A retomada (*leixa-pren*) é feita por uma homologia semântica: perda/despedita; sem falar, é claro, que a “despedida amorosa” continua sendo a principal personagem em cena. Com a diferença fundamental de que este amor não é mais uma visão exterior que observa o “eu”. Agora o amor é descrito como um atributo indeterminável instalado no “eu”: “Isso de mim que anseia”. Ora, estamos falando da impossibilidade de definição do amor, de seu caráter paradoxal, porque a saudade e a ausência o potencializam.

A última estrofe usa a estrutura do recolhimento, presente na poesia barroca. O primeiro verso desta estrofe, “Não tem nome de amor. Nem se parece a mim”, reitera as negações já feitas, ao mesmo tempo em que redistribui semanticamente a idéia de uma possível “imagem” do amor vinculada a um ser.

Embora se possa ler, no início, o poema entendendo-se que o amor é coisa “dentro” do eu, esta coisa lhe é estranha, indecifrável, indefinível, e não pode ser confundida com o sujeito, nem com o ser que nos possibilita amar.

IV

E por que, também não doloso e penitente?
Dolo pode ser punhal. E astúcia, logro.
E isso sem nome, o despedir-se sempre
Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias
Isso sem nome fere e faz feridas.
Penitente e algoz:
Como se só na morte abraçasses a vida.

É pomposo e pungente. Com ares de santidade
Odores de cortesã, pode ser carmelita
Ou Catarina, ser menina ou malsã.

Penitente e doloso
Pode ser o sumo de um instante.
Pode ser tu-outro pretendido, teu adeus, tua sorte.
Fêmea-rapaz, ISSO sem nome pode ser um todo
Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.

Três recursos estilísticos reenviam ao poema anterior: as interrogações, a mesma estrutura de recolhimento já apontada, e o aparecimento do “isso de mim”.

Por fim, a “despedida” entra novamente em cena. Agora, não mais como um atributo interior ao sujeito, “Isso de mim que anseia

despedida”, mas, contrariamente ao que aparece no poema anterior, a despedida cai no tempo, por assim dizer, num verso que reescreve, reinterpreta, ressignifica a idéia anterior.

Agora temos: “E isso sem nome, o despedir-se sempre”. Não só se apaga o sujeito discursivo como temporaliza o inominável do amor, o verbo reiterado no advérbio espelha o pronome indefinido reiterado no “sem nome”. Esta estrutura sintático-semântica potencializa não só a queda no tempo de que falamos, o eterno retorno da ruína significativa; esta estrutura potencializa também um caminho rumo ao indeterminado, rumo ao “fora do sentido”.

Há um sentido irônico nisto tudo que está sendo descrito, que pode permanecer subterrâneo, inaparente numa leitura menos atenta do poema. Os primeiros versos nada mais são do que uma pergunta retórica que é respondida com o próprio significado dicionarizado das palavras. Palavras em sua conformação estabelecida. Apenas isso. E o poema reiterará estas mesmas palavras.

Mas é como se um outro texto corresse paralelo, verticalizando a escrita, metaforizando os significados que sempre se excedem. Palavras descem em cascata no texto: isso sem nome, tu-outro, fêmea-
-rapaz, ISSO, Nunca, Nunca Mais.

Neste trânsito, temos o afogamento definitivo do sentido, ou a impossibilidade de que os sentidos possam se decantar. A agregação pelo hífen, a desagregação ruínosa pelas maiúsculas alegorizantes, até a potencialização expressiva máxima de um significado indeterminado: a palavra toda em letras maiúsculas (ISSO).

V

O Nunca Mais não é verdade.

Há ilusões e assomos, há repentes

De perpetuar a Duração.

O Nunca Mais é só meia-verdade:

Como se visses a ave entre a folhagem

E ao mesmo tempo não
(E antevisses
Contentamento e morte na paisagem).

O Nunca Mais é de planícies e fendas.
É de abismos e arroios.
É de perpetuidade no que pensas efêmero
E breve e pequenino
No que sentes eterno.

Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.

Formalmente, este poema é uma derivação e desdobramento do poema anterior. Nele, e no poema seguinte, a poeta empurra cada vez mais o sentido para um limite, para um beco sem saída discursivo-conceitual.

No fim do poema anterior, lemos que “(...) ISSO sem nome pode ser um todo / Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.” Neste momento, embora tenhamos a dúvida, gerada pelo uso do modalizador (pode ser), esperamos, de algum modo, que finalmente haja uma definição que se complete, que perdure no tempo.

Mas, no presente poema, o Nunca Mais é definido por negativas e contradições: “O Nunca Mais não é verdade (...) / O Nunca Mais é só meia-verdade (...) O Nunca Mais é de planícies e fendas./ É de abismos e arroios.(...) Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.” Sendo assim, tautologicamente, o “Isso sem nome” se ajusta ao “indefinível”.

O verso final é uma alusão paródica ao jogo de palavras que Edgar Allan Poe faz, em seu famoso poema “O corvo”: *never more* (nunca mais) e *raven* (corvo). A diferença é que no poema de Hilst, o Nunca Mais, alegoricamente, se personifica.

VI

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.
Pensas comicidade no que é breve: paixão?
Há de se diluir. Molhaduras, lençóis
E de fartar-se,
O nojo. Mas não. Atado à tua própria envoltura
Manchado de quimeras, passeias teu costado.

O Nunca Mais é a fera.

O tigre, numa estrutura de espelhamento, aparece no terceiro e neste sexto poema. Antes, lia-se:

Isso de mim / É novo: (...)
Como se um tigre
Reversivo,
Veemente de seu avesso
Cantasse mansamente.

Agora, lê-se:

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.

Os versos foram transcritos para que se pudesse perceber como os poemas (que num primeiro impacto de leitura nos parecem livres

do controle racional) formam uma intrincada rede discursiva, absolutamente perfeita quanto a seu funcionamento, que gera a proliferação de sentidos.

Neste poema, a poeta aprofunda ainda mais a passagem do dizível para o não-dizível. Se antes, o indefinível sentimento (isso de mim) se metamorfoseia num tigre que canta (o insólito emergindo no texto), agora a abstração e o insólito é que vêm à cena como imagem do irremediável poder devastador do sentimento.

A fome é metáfora gasta para se falar do amor, da paixão, mas quando se sabe que aquele que a tem é o Nunca Mais personificado, o *topos* primeiro é rebatizado e reinscrito na cena lírica. Os dois últimos versos citados reenviam ao primeiro e ao último poema: assim se tece um texto.

VII

Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus.
Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos
Porque me fiz tanto de ressentimentos
Que o melhor é partir. E te mandar escritos.
Rios de rumor no peito: que te viram subir
A colina de alfafas, sem éguas e sem cabras
Mas com a mulher, aquela,
Que sempre diante dela me soube tão pequena.
Sabenças? Esqueci-as. Livros? Perdi-os.
Perdi-me tanto em ti
Que quando estou contigo não sou vista
E quando estás comigo vêm aquela.

Este poema pode ser entendido como o centro figurativo-conceitual de todo o ciclo. Nele, há a descrição mais clara de uma possível “história” de uma relação amorosa desfeita, por meio de uma cena precisa e bucólica. Este caráter pastoril é desconstruído quando

a poeta se auto-denomina “aldeã de conceitos”, pois assim tem-se uma figuração da cena dentro da própria cena.

“Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus”. Este verso inicial do poema ecoa no “Rios de rumor no peito: que te viram subir / A colina (...)”, metaforizando como o rumor exterior se interioriza no sujeito. Se antes era o peito quem dizia adeus, agora este mesmo peito (que pode ser entendido como centro semântico da *vida* – o seio materno que alimenta, que dá o leite) e do *sentimento* (o seio que possibilita o prazer, o gozo; o coração pulsando).

A metáfora da água corrente, ligada ao rumor (som confuso, sussurro de vozes simultâneas), remete ao descontrole do sujeito causado pelo intenso murmúrio de vozes que o cercam, vozes estas que não se sabe se são reais (exteriores ao sujeito) ou imaginadas (os sentimentos contraditórios que ecoam dentro do sujeito).

A ambigüidade começa a se configurar já no segundo verso do poema: “Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos / Porque me fiz tanto de ressentimentos / que o melhor é partir. E te mandar escritos.” Num primeiro momento, temos a expansão metonímica do sujeito, em seguida sua regressão metafórica que se explica pelo fato dos ressentimentos gerarem a tentativa de compreensão, de racionalização da experiência. O sujeito considera a perda sob a ótica da partida, da impossibilidade de verbalizar, de pronunciar alguma palavra. Assim, se gera a quebra, pela cisão do sujeito e de seu próprio sentimento.

A questão do espelhamento, do duplo, aparece no sentido de se descentrar pela intensidade do sentimento, de ver-se ou saber-se o inteiramente outro como um objeto estranho incrustado no próprio sujeito. Esta questão aparece pelo uso intenso de palavras que contêm sons similares ou idênticos, desaguando no eco: aquela, dela, aquela.

Esse poema reenvia ao segundo poema, tanto pela questão do desdobramento do eu, quanto pela disposição anímica deste eu que vê nos signos do conhecimento (*escritos, sabenças, livros* neste poema atualizam *papéis, valises, tomos* do segundo poema), no esquecimento dos signos da razão.

VIII

Aquela que não te pertence por mais queira
(Porque ser pertencente
É entregar a alma a uma Cara, a de áspide
Escura e clara, negra e transparente), Ai!
Saber-se pertencente é ter mais nada.
É ter tudo também.
É como ter o rio, aquele que deságua
Nas infinitas águas de um sem-fim de ninguéns.
Aquela que não te pertence não tem corpo.
Porque corpo é um conceito suposto de matéria
E finito. E aquela é luz. E etérea.

Pertencente é não ter rosto. É ser amante
De um Outro que nem nome tem. Não é Deus nem Satã.
Não tem ilhargá ou osso. Fende sem ofender.
É vida e ferida ao mesmo tempo, “ESSE”
Que bem me sabe inteira pertencida.

A estrutura do *leixa-pren* está presente pela repetição sintática do pronome demonstrativo “aquela”. No entanto, o leitor lê agora com os olhos tomados pela ambigüidade. Quem é este “aquela”? O eu vendo-se enquanto ser que ama? Ou o eu recuado deste mesmo sentimento, deste outro-eu? Ou este *Eu-alguém travestida de luto* (que aparece no segundo poema)?

Mais do que de uma duplicação e de uma ambigüidade, falo de um paradoxo expresso pelo contraditório: o processo de perda,

de luto, só se realiza como *desbaste* do sujeito de sua própria individualidade; enquanto descentramento ou trânsito para uma espécie de indeterminação ou neutralidade discursiva que se encontra na forma “eu-alguém”. O “eu” é uma marca discursiva zerada (o “eu” só se atualiza preenche no discurso); o “alguém” é qualquer um e ninguém ao mesmo tempo.

Estou falando não só da perda concreta do objeto do amor, nem do luto abstrato gerado pela impossibilidade de manter a intensidade do sentimento, mas da perda do si mesmo no outro (o objeto do amor), de um paradoxo comprimido, um oxímoro: a perda de si mesmo causada pela perda do outro.

Aí, uma estrutura circular, volutas barrocas a rematarem o edifício conceitual que expressa a nostalgia do “ter (uma dia) amado” (*amavisse*), de que nos fala Jankélévitch, que esgarça o tecido textual, Ariadne desfazendo os fios:

E só me veja no não merecimento e interdita:
Papéis, valises, tomos, sobretudos

Eu-alguém travestida de luto. (E um olhar
de púrpura e desgosto, vendo através de mim
navios e dorsos).

Lê-se no segundo poema. E os seguintes versos, no sétimo poema:

Perdi-me tanto em ti
Que quando estou contigo não sou vista
E quando estás comigo vêem aquela.

O poema pode ser lido como continuação do anterior. Há aqui o que a psicanálise chama duração subjetiva do luto, ou o sentimento

oceânico¹ A estrutura conceitual do poema é feita pela negatividade, inclusive do que nos é mais palpável e visível: *corpo é um conceito suposto de matéria (...)*

Fala essa, que é um desdobramento dos questionamentos sobre a nomeação daquilo que nos possibilita o afeto, já presente em *Do desejo* (1992), onde se lê: “Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.”

IX

Ilharga, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
Pensas de carne a ilha, e majestoso o osso.
E pensas maravilha quando pensas anca
Quando pensas virilha pensas gozo.
Mas tudo mais falece quando pensas tardança
E te despedes.
E quando pensas breve
Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
Luta, ascese, e as mós do tempo vão triturando
Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

Este é um poema em que a negatividade sai de cena, para dar lugar à descrição de uma cena amorosa propriamente dita. Embora se tenha a consciência subjacente de que o gozo, o prazer é coisa

¹ Ver: RAIMBAULT, Ginette. *A criança e a morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp. 153 e sgs. e 172 e sgs.

Para um enfoque dessa questão, remeto o leitor a BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. Becker afirma que segundo Fenichel, “(...) as pessoas têm uma ‘aspiração a serem hipnotizadas’ justamente por quererem de volta a proteção mágica, a participação na onipotência, o ‘sentimento oceânico’ de que desfrutaram quando eram amadas e protegidas pelos pais.” Páginas 156-157, grifo meu.

momentânea no corpo, é intensidade diluída no tempo, e que o corpo continua sendo um “conceito suposto de matéria”, o que se tem é a retomada do sentido da poesia como lamento. Como canto que seja tão intenso e mavioso que possa reter, pela beleza da palavra-canto, a intensidade do sentimento, espelhando-a na linguagem.

A brevidade da vida, a efemeridade do corpo, não são colocados como impossibilitadores do *carpe diem*, o aproveitar o dia. O gozo remete à vida que desfalece, o pensar a extremada matéria, a dissolução desta coisa breve que é a vida, mas tudo isso visto sob a ótica da positividade. Quando pensamos aquilo que se dissemina ou se dilui em nós ao ganhar o tempo, mesmo que nos venha apenas um “balbucio trêmulo” presente num “texto-desengano”, ainda assim é preciso que nos resignemos e continuemos a acreditar na possibilidade de um novo recomeço:

Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
A esperança.

O poema reenvia, desde o seu início, ao segundo poema,
no qual se lê:

(...) sobre mim, intensas,ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

O poema pode ser dividido em três movimentos: um primeiro de descrição da sensação de plenitude gerada pelo momento de prazer, pelo gozo (até o verso 4); um segundo de ruptura desta cena primeira, momento de tensão, com a despedida dos amantes e a interiorização da consciência, que reflete sobre a brevidade do gozo; um terceiro momento, também de positividade, que reitera a necessidade da ilusão como um modo de intensificar, ou dar sentido à vida.

X

Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
Como se a cada noite de ti se despedisses
Com colibris na boca.
E candeias e frutos, como se fosses amante
E estivesses de luto, e Ele, o Pai
Te fizesse porisso adormecer...
(Como se se apiedasse porque humana
És apenas poeira,
E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).

Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.
E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
O Seguidor disso sem nome? ISSO...

O amor e sua fome.

Dois personagens se definem neste último poema: Aquele, Ele, o Pai, o grande Tecelão, o Cego, o Fazedor, o Artífice, o Seguidor: possíveis nomeações de Deus; louca, amante, humana, poeira: o sujeito lírico. “Cantigas de pena” nos remete à raiz da poesia lírica, à modulação do canto, à dignidade do lamento, do sofrimento. A relação mais aparente é com o poema “Perdigão perdeu a pena”, de Camões.

Para que possamos refletir sobre o estreito vínculo entre a visão e a efemeridade, o instantâneo fulgor do sentimento, cito um poema de João Roiz de Castelo Branco:

Senhora, partem tam tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
partem tam tristes os tristes,
tam fora d'esperar bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguem.²
(*Cancioneiro de Resende*, III, 134. Apud: LAPA, 1981, p. 446.)

Existe um círculo que se completa neste décimo poema do ciclo, que se conforma sob o eixo semântico do seguir e do cegar. Existe um vínculo fictício entre o homem e esta divindade que tece cegamente um destino, sendo ao mesmo tempo caçador e caça, enredada em sua própria teia.

Referências

_____. *A. Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

_____. *Cantares do sem nome e de partidas*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002. p. 79.

ALCOFORADO, Soror Mariana. *Lettres portugaises*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1941.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

Cancioneiro de Resende, III, 134. Apud: LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1981. p. 446.

Cancioneiro de Resende, III, 134. Apud: LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1981.

² In: *Cancioneiro de Resende*, III, 134. Apud: LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1981. p. 446.

GRAIEB, Carlos. Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. de 1995. (Entrevista).

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004. p. 88. Poema V, da terceira parte, "Via vazia", do livro *Amavisse*.

POE, Edgar A. *Três poemas e uma gênese*. Lisboa: &etc, 1985.

RAIMBAULT, Ginette. *A criança e a morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp. 153 e sgs. e 172 e segs.

Os Mensageiros do Augúrio em *A Morte em Veneza*: Uma Vitória Dionisiaca

Helano Jader Cavalcante Ribeiro*

Resumo: Este artigo pretende traçar uma análise do personagem Gustav von Aschenbach da novela *A morte em Veneza*, do escritor alemão Thomas Mann, baseada na ação sofrida pelo protagonista através dos mensageiros da morte que se pronuncia desde o título. Nosso estudo apóia-se na concepção do trágico nietzschiano, segundo a qual a tragédia se constitui a partir da fusão de duas forças opostas, mas complementares: Apolo e Dioniso. O que temos é a decadência do artista burguês na modernidade, em nome de Eros.

Palavras-chave: *Morte em Veneza*; Apolo; Dionísio; mensageiros da morte.

Abstract: This article aims to outline an analysis of the character Gustav von Aschenbach's novel *Death in Venice* by Thomas Mann based on action suffered by the protagonist through the messengers of death pronounced since the title. Our study is based on Nietzsche's conception of the tragic, according to which tragedy is from the fusion of two opposite forces, but complementary: Apollo and Dionysus. What we have is the decadence of the bourgeois artist in modernity, in the name of Eros.

Keywords: *Death in Venice*; Apollo; Dionysus; emissary of death.

Na novela *A Morte em Veneza*¹ (1912) do escritor alemão Thomas Mann temos o protagonista, Gustav von Aschenbach, homem

* Mestre em Teoria da Literatura pela UFSC.

¹ Thomas Mann começou a trabalhar em *A morte em Veneza* na primavera de 1911, durante uma estada no Lido, perto de Veneza, e teve sua primeira história como um trabalho desprezioso e planejado para ser realizado rapidamente. No entanto, desenvolveu a novela, em torno de um ano, logo após sua origem.

dominado pelo dever kantiano de trabalhar, produzir literatura, não obstante encontra-se em meio a uma crise criativa. O que Thomas Mann desenvolve nessa novela, um dos seus primeiros trabalhos literários, é a relação do artista da arte moderna² e toda a crise de sua subjetividade. Mas o artista manniano além de um trágico é também um irônico; o irônico, nesse sentido, é aquele que mesmo conhecendo os augúrios da vida, ama-a em forma de arte. Além disso, essa ironia é erótica.

Esta ironia erótica é um dos maiores encantos da obra de Mann. Ela é expressão pura de um espírito que despreza a grandiloquência, o *pathos* que ferve ao foguinho de um isqueiro, o sentimentalismo que se adquire por dois cruzeiros, a poltrona de cinema ou teatro (ROSENFELD, 1994, p.105)

O caráter “esclarecedor” de Aschenbach encaixa-se nos princípios do iluminismo alemão ao que diz respeito às chamadas *Deutsche* ou *Preußische Tugenden*³. O Gustav von Aschenbach que é apresentado ao leitor nos primeiros capítulos da novela é representado quase sem emoção, o que parece ser paradoxal para um artista.

² A imagem do homem criado como uma máquina, sob as impressões da industrialização e do avanço da mecanização: o homem cria a máquina, aperfeiçoa a técnica e a técnica se volta contra ele. Era assim que entendia Benjamin em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para ele, as novas técnicas de reprodução alteram o caráter da obra de arte. A possibilidade de reproduzir infinitamente uma obra, como desde o início dos processos de cópia com a xilogravura, passando pela fotografia, chegando até o cinema, torna a ideia de cópia ultrapassada. A reprodutibilidade seria o fim da arte aurática, do culto ao objeto único e da autenticidade: “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma”. (BENJAMIN, 1996, p.171)

³ Podemos entender por “virtudes prussianas” o cânone adquirido pela ética protestante calvinista e as virtudes do Iluminismo. Em termos cotidianos, se traduziriam em valores como pontualidade, honestidade, empenho, coragem, determinação, lealdade, dedicação, entre outras.

Desde jovem, por ter uma constituição física pouco robusta, foi sujeito a vários tratamentos médicos que o privaram de contatos sociais. Aschenbach aprendeu desde cedo o significado da palavra “disciplina” e incorporou-a naturalmente com uma parte inerente a sua vida. A novela é uma crítica à ética da burguesia. O escritor Aschenbach, autor de um trabalho sobre o rei prussiano Frederico, o Grande, tem a palavra “perseverança” como seu lema de vida. Para ele, “atitude” é ferramenta essencial para a existência. Essa atitude da sociedade convencional contribui para que ele não se renda à arte anárquica. A partir de seu nome faz-se visível sua posição aristocrática, através da preposição alemã “von”, que indica origem nobre. É um homem dedicado a sua arte, disciplinado ao extremo.

Gustav von Aschenbach, ou von Aschenbach, como era oficialmente seu nome desde seu quinquagésimo aniversário, fizera um longo passeio sozinho, de sua residência na *Prinzregentenstrasse*, em Munique, numa tarde primaveril de 19..., que, durante meses mostrara ao nosso continente uma figura anunciadora de conflitos. Sobreexcitado pelo difícil e perigoso trabalho das horas matinais, que exigia, justamente agora, extrema cautela, prudência energia e precisão da vontade, o literato não conseguira deter o movimento do mecanismo produtivo no seu interior, aquele *inotus animi continuus*, no qual, de acordo com Cícero, consiste a natureza da eloquência; tampouco conseguira detê-lo depois do almoço, não encontrando o sono reparador, que lhe era tão necessário durante o dia, quando suas forças se desgastavam. (MANN, 1971, p.89)

O primeiro capítulo é importante para a função interpretativa da novela e narra o passeio de Gustav von Aschenbach, que sai de casa na esperança de ganhar um novo élan para sua produção escrita. No cemitério, ele conhece um andarilho. É um homem de aspecto

estranho e misterioso⁴ que sai de uma capela mortuária. Por alguma analogia de ideias do momento, resolve viajar no verão, para o sul, de modo que decide ir a Veneza. O cemitério surge claramente como um dos primeiros indícios de morte e decadência como o *Leitmotiv* da novela, que também se revela, especialmente, através do cansaço de Aschenbach, do tempo e atmosfera lúgubres: “Era o princípio de maio e, depois de semanas úmidas e frias, aparecera um falso verão” (MANN, 1971, p.89). A arquitetura bizantina da capela mortuária é mais uma referência à morte. Ela representa antecipadamente a cultura clássica que permeia o resto da novela e encarna a antecipação da Basílica de São Marcos em Veneza. A capela também pode ser lida como um ícone da arquitetura ao levarmos em conta a questão da forma na arte. A referência à Antiguidade se une à questão da beleza na arte clássica. A capela funerária carrega o símbolo duplo: sua função interna representa a morte e sua função externa diz respeito à beleza e à aparência.

Aschenbach mostra desde início seu caráter saturnino⁵ e, segundo o narrador, ainda na passagem no cemitério

Ficou cômico de uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de vago desassossego, um desejo juvenil e sedento para a distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou há tanto tempo desacostumado e desaprendido, que ele, com as mãos nas costas e o olhar para o chão, parou cativado, para examinar a natureza e o objetivo da emoção. (MANN, 1971, p.92)

Não podemos esquecer que o olhar vago, voltado para o chão é uma característica marcante do saturnino, melancólico. O homem

⁴ Aschenbach é um servo da morte e por ela é acompanhado durante toda a narrativa. O desconhecido no cemitério, com sua bengala encostada obliquamente no chão, sua muleta inclinada, as pernas cruzadas sobre o quadril e os dentes visíveis são uma referência à morte.

⁵ Como regente da melancolia encontramos o planeta Saturno, considerado o planeta da melancolia.

do cemitério é apenas o primeiro de vários outros personagens que povoam a novela como um anúncio da morte, que se faz presente a partir do título. O funcionário do cemitério em Munique, o gondoleiro, o velho, o músico, entre outros, provocam em Aschenbach desconforto e representam o prelúdio de um iminente desastre, que passa pelo protagonista despercebido.

Já a caminho de Veneza Aschenbach vê um idoso acompanhado por um grupo de jovens, que se esforça para criar a ilusão da juventude com uma peruca, dentes falsos, maquiagem e trajes exuberantes, típicos da juventude, que podem ser lidos como traços de decadência. O escritor repudia com asco aquele homem

Mal, porém, Aschenbach o observara melhor, notou, com uma espécie de horror, que o jovem era falso. Era velho, não havia dúvida. Rugas rodeavam seus olhos e sua boca. O leve carmesim era rouge, o cabelo castanho sob o chapéu de palha com fita colorida era uma cabeleira, seu pescoço flácido e nervudo, seu bigodinho e a mosca no queixo eram pintados, sua dentadura amarela e completa, que mostrava rindo, um serviço barato de prótese, e suas mãos, com anéis brasões em ambos os indicadores, eram as de um ancião. (MANN, 1971, p.05)

Seu asco pelo velho é desencadeado pela falsa maquiagem e os artifícios que mascaram sua verdadeira idade, julgando-o decadente. O que tanto lhe incomoda será incorporado por ele mesmo algum tempo depois, já que Aschenbach, posteriormente no barbeiro, vale-se dos mesmos subterfúgios para maquiagem os efeitos do tempo em seu rosto. Para José Miguel Rasia, o velho com aparência juvenil é o contraponto entre o racional e a indisciplina ou a morte.

O falso jovem, desde o momento em que seus companheiros perceberam que o que estava representando ali era a velhice disfarçada em juventude, permanecera como metáfora da sexualidade indisciplinada e da morte. O falso jovem

seria, daí pra frente, o companheiro de viagem que não abandonaria Aschenbach. (RASIA, 2001, p.62)

Sua chegada a Veneza se mostra diferente do que ele havia esperado: a cidade lhe parece rodeada por uma atmosfera escura, deprimente, não obstante havia uma beleza milenar. Não é sua primeira visita, a última vez que ele teve que deixar a cidade, por não ter se sentido bem devido ao clima. Interessante é a atração que a cidade exerce em Aschenbach, através da atmosfera misteriosa. Ao chegar, depara-se com um dos símbolos da cidade: uma gôndola veneziana, outro argumento importante que se junta ao aspecto de decadência presente na novela. É interessante lembrar que o nome de Aschenbach traduzido para o português significa “rio de cinzas”. Temos assim a marca da obscuridade e do sombrio já em seu nome. Da morte vêm as cinzas.

A primeira grande má impressão de sua viagem a Veneza surge a partir de um estranho gondoleiro que não cumpre o percurso que lhe é exigido. Ele faz Aschenbach sentir-se impotente na gôndola; sujeito mesmo a ser assassinado pelo homem que parece ter más intenções. Interessante lembrar, que para Gustav von Aschenbach, a gôndola é um meio de transporte cuja forma lhe sugere imediatamente à imagem de um caixão.

Como um símbolo de Veneza, a gôndola remete-nos, dessa forma, à morte. As gôndolas nos apontam, portanto, para a morte de Aschenbach e são lidas por nós como um símbolo de decadência.

Quem não teria de combater um ligeiro arrepio, um secreto medo e opressão quando, pela primeira vez ou depois de longo desábito, tivesse que subir para uma gôndola veneziana? A estranha embarcação de tempos baladescos, tradicionalmente inalterada e tão singularmente preta como entre todas as coisas só os são os ataúdes – cãibra, caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, lembra

mais ainda a própria morte, macas e execuções sombrias e a última silenciosa viagem; (MANN, 1971, p.109-110)

O sentido de decadência para as gôndolas funciona como um lembrete da ameaçadora morte que passeia pela cidade disfarçada pela doença; enquanto o povo ignorante aprecia a beleza de Veneza: “Whereas ships and boats generally represent a voyage through life, in Aschenbach’s case, the ship and the gondola do not carry him to the harbour of eternal life [...], but rather to the realm of the dead”. (EUCHNER, 2005, p.199)⁶

Veneza parece ser caracterizada por dois aspectos que estão unidos sob o signo da decadência: a doença que está sempre presente, e o outro, a opacidade da cidade que existe em virtude da arquitetura característica. Anatol Rosenfeld, grande estudioso da obra de Thomas Mann analisa o tema em seu livro *Thomas Mann* em um capítulo especial intitulado: *A doença na obra de Thomas Mann*. Para ele, Thomas Mann compartilha as grandes influências de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, tendo com eles em comum a predileção por temas como a decadência, a doença, o sofrimento e a morte. A presença de tais motivos em *Morte em Veneza*, também pode ser encontrada em outras obras do autor alemão como em *Doutor Fausto* (1947)⁷,

⁶ “Considerando que os navios e barcos geralmente representam uma viagem através da vida, no caso de Aschenbach, o navio e a gôndola não irão levá-lo ao porto da vida eterna (...), mas sim para o reino dos mortos” (tradução livre). Pode-se fazer aqui uma referência a barca de Caronte, figura mitológica do mundo inferior grego ou Hades, que transportava os recém-mortos na sua barca através do Aqueronte, até o local no Hades que lhes era destinado.

⁷ Um dos símbolos da modernidade, Fausto é um poema que relata a história do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, que o corrompe ao lhe mostrar as maravilhas da técnica e do progresso. A escolha deste entre outros aspectos fazem de Thomas Mann um legítimo representante da modernidade, assim como Baudelaire, o autor das *Flores do mal* citado por Benjamin em seu livro *A modernidade e os modernos*: “A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói” (BENJAMIN, 2000, p.7), ou seja, o herói da modernidade.

cujo protagonista, o músico Adrian Leverkühn padece em virtude da sífilis. A doença também se revela significativamente através do romance de formação *A montanha mágica* (1924). Nele, Mann constrói a história do jovem engenheiro Hans Castorp que, ao visitar o primo Joachim Ziemssen num sanatório destinado ao tratamento de doenças respiratórias, acaba ficando doente e permanece lá. Segundo Anatol Rosenfeld:

A atmosfera da deterioração e putrefação, fixada de modo magnífico na novela *Morte em Veneza*, era, aliás, um dos temas prediletos na época da publicação dessa obra. Não resta a menor dúvida de que nos livros de Mann se percebe uma simpatia acentuada pela doença, pelo caos, pela morte – equilibrada, contudo, pela ordem e pela vida. A doença tem, na obra de Mann, um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal afastado da vida e oposto a ela. (ROSENFELD, 1994, p.149)

A doença ameaçadora em *A Morte em Veneza* se faz pressentir através do mau cheiro que a cidade exala e que se propaga através do sirocco. A cólera só se faz presente através do cheiro, ela é invisível. O olfato de Aschenbach a capta, mas não consegue interpretar de forma racional: “Quando Aschenbach abriu sua janela, acreditou sentir o cheiro podre da laguna (MANN, 1971, p.118). Veneza é uma cidade ambígua “*eine Mischung von Glanz und Sorditüt*”⁸ (REED, 1983, p.153). Essa ambiguidade seduz Aschenbach, que se deixa levar por seus labirintos, perde-se neles e tira sua máscara, pois na cidade do carnaval europeu, onde as pessoas põem suas máscaras, os alemães tiram as suas⁹:

⁸ Um mistura de brilho e sordidez (tradução livre).

⁹ A Itália costuma ser o país escolhido por intelectuais alemães que, à procura de novas experiências, entregam-se à ensolarada Itália, livres das amarras da severa cultura alemã. Podemos citar os nomes de Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Arthur Schopenhauer e Goethe, entre outros.

Isto era Veneza, a bela, adúladora e suspeita – esta cidade meio conto de fadas, meio armadilha para forasteiros, em cujo ar pútrido a arte outrora pululara luxuriosamente, e que inspirava sons aos músicos, que embalavam e arrumavam, solícitos. Ao aventureiro parecia que os seus olhos bebiam semelhante exuberância, que os seus ouvidos eram cortejados por tais melodias; lembrou-se também de que a cidade estava doente e o ocultava por ganância. (MANN, 1971, p.149)

A novela é construída sobre um contexto de referências à mitologia grega. A paixão amalgamada por imagens da mitologia grega dissolve lentamente a racionalidade de Aschenbach

E, do êxtase do mar e do brilho do sol, formou-se no seu íntimo um lindo quadro. Era o velho plátano perto dos muros de Atenas – era aquele sagrado sombreado lugar, cheio do perfume das flores do agnocasáto, enfeitado por ex-votos e dádivas piedosas em homenagem às ninfas e ao Aquelôo. (MANN, 1971, p.137)

Para entender essa relação da cultura grega com a narrativa bem como com sua relação com a modernidade, nos valem de Friedrich Nietzsche e seu estudo sobre a tragédia grega. Ele estabelece a diferença entre o apolíneo e o dionisiaco em seu primeiro livro *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*, escrito em 1871. Nietzsche aponta para a tragédia grega como o auge da perfeição cultural grega, após ter juntado a embriaguez dionisiaca e a forma apolínea. Depois desse apogeu, temos o declínio da cultura grega que se deu através da entrada do racionalismo crescente. Apolo é apresentado por Nietzsche como o deus do sonho, das formas, das regras, das medidas, dos limites individuais. O apolíneo é a aparência, a individualidade, o jogo das figuras bem delineadas. Ele é a representação da força da imagem, da metáfora, isto é, da dissimulação. Apolo incorpora também o equilíbrio, a moderação

dos sentidos. Dioniso, por sua vez, é apresentado como o gênio ou impulso do exagero, da fruição da vida, da embriaguez extática, do sentido místico que existe no mundo, da libertação dos instintos. É o deus do vinho, da dança, da música para quem as representações das tragédias eram dedicadas. Para o autor de *Ecce Homo* (1908), Apolo não é o contrário de Dionísio, mas sim um complemento, em que um é uma parte distinta do outro. Nietzsche vê essas duas forças num constante combate, mas que se fundem.

De acordo com a mitologia, Apolo é o deus do dia, revela-se através do sol. Zeus, seu pai, era o céu de onde nos vem a luz, e sua mãe. Apolo é o ser absoluto da luz é o deus que aquece a terra, é considerado o deus da poesia e da *intelligentia*. Como deus da música, Apolo tornou-se, conseqüentemente, o deus da dança. A serenidade apolínea representa para o homem grego o símbolo da perfeição espiritual.

Dionísio por sua vez simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente, pois se trata de um deus que preside a liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, daqueles que se entregam à dança e à música. Pune aqueles que, insolentemente, desprezam seu culto. De acordo com Fernanda Gontijo,

Retirar Apolo ou Dionísio da tragédia significa condenar-lhe ao acaso. Sem Apolo ela perde seu caráter mimético - ilusório e deixa de ser arte, pois sem a medida apolínea ela retorna ao seu estado primitivo de ritual Dionisiaco, no qual os instintos vitais eram vivamente celebrados. Por outro lado, sem Dionísio (e sem música) a tragédia perde seu vigor e deixa de ser uma expressão da vida, pois torna-se expressão da forma, da métrica e, conseqüentemente, da supremacia da razão, o que, para Nietzsche, faz com que a tragédia perca seu *status* de arte. (GONTIJO, 2006, p.6)

Nietzsche afirma que a relação conflituosa entre Apolo e Dionísio será de criação, pois a eterna luta entre eles cria sempre coisas novas, eis o ponto no qual a arte se insere. Segundo o filósofo alemão, só a arte é capaz de levar o homem ao encontro do seu nirvana. Dessa forma, o apolíneo e o dionisiaco são avaliados como saídas estéticas.

Aschenbach surge como um mero mortal que segue seu destino cruel entre os deuses Apolo e Dionísio. Ao dedicar-se a Apolo, o deus da razão, ele negou o poder de Dionísio, o deus da irracionalidade e da paixão. Sua arte era apolínea, baseada na harmonia, disciplina, que possibilitam aos estetas da forma e do conteúdo a ascensão ao mundo do ideal de perfeição grega. Segundo a leitura de Nietzsche, a arte precisa de ambas as forças para sua completude. Em Aschenbach vemos a falta da embriaguez orgiaca do deus Dionísio. O deus da dança parece ter enviado Aschenbach a Veneza com a intenção de destruí-lo, de castigá-lo, pois "Aschenbach não amava o prazer". (MANN, 1971, p.134)

Já em seu hotel, Gustav von Aschenbach observa durante o jantar uma família aristocrática de estrangeiros em uma mesa próxima. Entre eles há um adolescente em traje de marinheiro. Aschenbach, atônito, encanta-se por sua beleza. Na quinquagésima primavera do artista, o escritor conhece o poder de Eros, descobre no jovem seu objeto de desejo, fica obcecado por ele.

Sua ida em direção ao mar pode ser lida como uma busca por sua relação primitiva consigo e livre da modernidade e de sua disciplina iluminista; ao optar pelo mar em vez do campo e ter conhecido Tadzio, sabia que sua escolha tinha sido bem sucedida, pois em Veneza ele encontrara o objeto que o satisfazia.

Se fizermos uma leitura freudiana sobre o princípio do prazer, podemos afirmar que ele seria a satisfação imediata do desejo. Tal desejo leva o indivíduo a buscar o prazer e evitar a dor. O princípio de prazer opõe-se ao princípio de realidade, o qual se caracteriza pelo adiamento da satisfação. Em relação à novela temos que

A narrativa, nesse ponto, deixa clara a relação entre Aschenbach e o princípio do prazer, enunciado por Freud em 1920. Neste texto Freud completa sua teoria das pulsões, abandona as pulsões parciais e estabelece a dualidade pulsional: Pulsão de Vida e Pulsão de Morte. O princípio do prazer se põe a serviço da pulsão de morte, não reconhecendo nenhum obstáculo à satisfação. Como contraponto a esse princípio, Freud estabelece o princípio da realidade, que tem como função barrar o excesso de prazer, que poderá levar à morte. (RASIA, 2001, p.67)

O encontro com Tadzio não se baseia somente em puro voyeurismo conformado, de um artista que se contenta com sua obra acabada, mas representa, na obra, o encontro com a pulsão de morte. Possuir Eros, satisfazer a pulsão, significa uma entrega a Thânatos. Para Aschenbach, Tadzio é a representação de vitalidade, de rejuvenescimento, pois ele lhe devolve a jovialidade presa na razão; processo desenvolvido através de uma identificação narcísica do escritor: “Encontrar Tadzio é superar o horror da morte, identificado no falso jovem, por um lado, e, por outro, recriar, pela via narcísica, a possibilidade de outra morte, representada pela paixão devotada ao amado” (RASIA, 2001, p.68). Aschenbach deseja Tadzio de tal maneira que a pulsão consegue triunfar sobre a razão. Tadzio representa o objeto passivo graças à perspectiva narrativa, ao modo de enunciar do narrador.

O sol que ilumina a cidade como símbolo da razão (o sol ilumina, esclarece) é ao mesmo tempo o elemento paradoxal que alegra a alma e confunde os sentidos¹⁰ ao lado do deus Apolo:

¹⁰ Lembremos aqui do personagem do escritor Albert Camus, Meursault, do livro *O estrangeiro*. Meursault em um episódio na praia e, em um delírio induzido pelo calor e pela luz forte do sol, mata um árabe. Posteriormente, essa seria sua defesa no tribunal ao afirmar que o sol o teria incomodado ao ponto de cometer o assassinato.

Não estava escrito que o sol desviava nossa atenção do intelectual para as coisas sensuais? Dizem que ele atordoa e encanta o intelecto e a memória de tal maneira, que a alma, de alegria, esquece completamente sua verdadeira condição e, com espantada admiração, fica presa no mais belo dos objetos banhados pelo sol e só com o auxílio de um corpo ela consegue elevar-se para uma contemplação ainda mais alta. (MANN, 1971, p.137)

Tadzio pode ser lido também como esse sol que encanta e ao mesmo tempo confunde os sentidos do artista alemão. O jovem polonês é uma espécie de Lúcifer: um anjo banido do céu, ou aquele que porta a luz. Tadzio parece-nos corresponder à explanação de Giorgio Agamben sobre o fantasma de Eros, os demônios do meridiano. Gustav von Aschenbach perde-se em momentos acidiosos através da perturbadora figura de Tadzio: “a acídia é o vertiginoso e o assustado retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus” (AGAMBEN, 2007, p.24). Tadzio é a luz que é razão, mas ao mesmo tempo cega e confunde os sentidos. O menino também carrega consigo, não obstante sua beleza, o signo da decadência:

“Beleza faz ser pudico”, pensou Aschenbach, e refletiu penetrado, porque notara que os dentes de Tadzio não eram muito bons: um tanto pontudos e pálidos, sem aquele esmalte da saúde e de singular transparência que têm, às vezes, os dos anêmicos. “ele é muito delicado, ele é doentio”, pensou Aschenbach. (MANN, 1971, p.125)

Dessa forma, a descrição de Tadzio parece-nos aproximar a de Veneza, que leva consigo o signo paradoxal da beleza e da decadência ao mesmo tempo. Segundo Vera Lúcia Borges, “Tadzio é assim, paradoxalmente angelical e voluptuoso, é de uma imagem assexuada e inspira desejos sexuais adormecidos, instiga desejos de vida e causa morte” (BORGES, 1999, p.102). Thomas Mann considerava o belo duvidoso. A adoração de um corpo puro da imagem de Deus

é problemática. Ele não acreditava que o homem pudesse capturar em si a forma da glória divina.

A beleza de Tadzio consegue até mesmo distrair Aschenbach de seu trabalho; o que antes tinha sido a maior prioridade da sua vida, agora passa a ser secundário. Prova maior de que Tadzio exerce uma força superior sobre o escritor. Tadzio parece ser uma das faces do deus Dionísio que o afasta de Apolo e o leva para um mundo desconhecido.

O tempo constantemente úmido começa a afetar a saúde de Aschenbach, ele decide, então, deixar Veneza mais cedo do que o planejado. Na manhã de sua partida, vê Tadzio mais uma vez e um sentimento mais forte que sua decisão apodera-se dele. Quando chega à estação, descobre ter tido problemas com sua bagagem; parece irritado, mas sente uma alegria exagerada, que ele mesmo não sabia explicar conscientemente; decide ficar em Veneza e esperar por sua bagagem perdida. Retorna ao hotel extasiado.

Com o passar de sua estadia em Veneza, o interesse de Aschenbach pelo pequeno Narciso torna-se uma necessidade vital. Presta atenção em seus passos constantemente e o segue secretamente em torno de Veneza. Em determinada ocasião, o menino lhe dirige um sorriso charmoso, pueril, ambíguo. Olhando-o, Aschenbach pensa nele como um Narciso sorrindo em sua própria reflexão. Desconcertado, apressa-se, e, no jardim vazio, sussurra: “Eu te amo!” (MANN, 1971, 145).

Em outro episódio há o saltimbanco de aparência lúgubre e miserável, em contraste com a alegria fingida das melodias vulgares que canta e que desagradam Aschenbach. Também podemos associar o músico à doença e a decadência, ao lado de seu mau cheiro¹¹. Podemos notar que o cheiro representa o anúncio do mal que se

¹¹ Como o diabo que se faz perceptível através do seu cheiro forte de enxofre.

espalha. Sua aparência peculiar suscita em Aschenbach a ideia de sua possível origem em Nápoles, onde a cólera encontrou seu ponto de partida na Itália.

Mas o que propriamente fez o solitário concentrar sua atenção nele foi a observação de que a figura suspeita parecia trazer também sua própria atmosfera suspeita. Pois todas as vezes que o estribilho entrava, o cantor empreendia, sob caretas e saudações, agitando as mãos, uma grotesca volta ao redor, que o levava às mediações de Aschenbach, e, sempre que isto acontecia, exalava de suas roupas, de seu corpo, uma nuvem do cheiro forte de ácido fênico, para o terraço. (MANN, 1971, p.154-155)

Através de seu discurso, o cantor ilude Aschenbach sobre a doença que já se espalhara por toda a cidade. Desvirtuando-o, destarte, de uma possível saída de Veneza. Ao ser indagado por Aschenbach sobre as medidas de limpeza feitas pela polícia responde: “O senhor graceja! Um mal? Esta agora! Uma medida preventiva, compreende, meu senhor?” (MANN, 1971, p.156). Esse é outro emissário da morte. São três aparições da morte, emissários de Dionísio, como três badaladas de um sino trágico, o prelúdio do fim da existência de Aschenbach.

Aschenbach começa a se preocupar com o seu envelhecimento facial e corporal. Em uma tentativa de parecer mais atraente, ele visita a barbearia do hotel quase diariamente, onde o barbeiro finalmente consegue convencê-lo a ter seu cabelo tingido e seu rosto pintado para parecer mais jovem. O resultado é uma aproximação bastante próxima com o homem velho a bordo do navio que tinha causado tanto asco nele. Até mesmo o detalhe da gravata vermelha aproxima de Aschenbach aquele que outrora fora visto por ele como um ser decadente. Maquiado e com tintura para cobrir os cabelos brancos continua a seguir Tadzio pela cidade. Essa cena representa o pacto decisivo entre Aschenbach e sua queda.

A novela inicia-se por seu título com a palavra “morte” e finda, com o triunfo da pulsão com a palavra “morte”: “E, ainda no mesmo dia, um mundo respeitosa e comovido recebeu a notícia de sua morte” (MANN, 1971, p.172). A morte de Aschenbach é o poder da rebelião romântica de Dionísio contra a regra da mente iluminada de Apolo em um decadente, mostrando a desintegração do burguês na sociedade. Em nome de Eros.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A arte na era da reprodutibilidade técnica. Magia e técnica Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 2000.

BORGES, Vera Lúcia de Souza. Dissertação de mestrado. *Ana em Veneza: Uma trilha literária da modernidade à pós-modernidade*. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Outubro de 1999.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: Dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

EUCHNER, Maria. “Life, Longing und Liebestod: Richard Wagner in Thomas Mann’s ‘Tristan’ and ‘Tod in Venedig’”. In: *The Germanic Review*, 2005.

GONTIJO, F. B. “O Apolíneo e o Dionísíaco como manifestações da arte e vida”. In: *Existência e Arte*. Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II, 2006.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo, Editora Abril, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

RASIA, José. "Morte em Veneza: desejo e interdição". In: *Revista Letras*, Curitiba, n.º. 55, Editora da UFPR, 2001.

REED, Terence James. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München/Wien, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

Entre Cartas – A Amizade (Literária) entre Fernando Sabino e Clarice Lispector

Francine Rojas*
Edgar César Nolasco**

Resumo: O presente trabalho propõe o estudo do livro *Cartas perto do coração*: dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação (2001), tendo como objetivo geral, em um primeiro momento, o debate crítico acerca do gênero epistolar na Literatura, bem como o panorama das pesquisas realizadas sobre o mesmo atualmente. Para o cumprimento de tal objetivo, a base teórica utilizada será o livro *Ora (Direis) puxar conversa* (2006) do autor Silviano Santiago; em um segundo momento, a proposta tem um objetivo mais específico, quando refere-se à questão da Amizade Literária, assunto pertinente à corrente de Crítica Biográfica, a qual será o aparato teórico que permeará todo o artigo. O estudo sobre a temática de amizade literária faz-se necessária, haja vista que tal é perceptível durante todo o livro, como também está atrelada ao processo de criação literária tanto de Fernando Sabino quanto de Clarice Lispector. O fato que comprova essa afirmação são as sugestões que Fernando Sabino enviou por carta a Lispector, quando esta pediu sugestões para o seu livro *A maçã no Escuro* (1961) e o comentário que a escritora fez sobre o livro *O Encontro Marcado* (1956) de Sabino.

Palavras-chave: Sabino; Crítica Biográfica; Cartas

Abstract: This paper proposes the study of the book *Letters near the heart*, two young writers together before the mystery of creation (2001), with the overall goal, at first, critical debate about the epistolary genre in literature, as well as overview of the research done on it today. In fulfillment of this goal, the theoretical basis used is the book *Why (You say) conversation* (2006) the

* Graduanda, UFMS

** Professor Adjunto da UFMS

author Silviano Santiago, in a second stage, the proposal has a more specific goal, as concerns the issue of Literary Friendship, a pertinent subject in current biographical criticism, which is the theoretical apparatus that will permeate the entire article. The study on the subject of literary friendship is necessary, given that it is noticeable throughout the book, and is linked to the process of literary creation as both Fernando Sabino and Clarice Lispector. The fact that proves this statement are the suggestions that Fernando Sabino sent a letter to Lispector, when asked for suggestions for his book *The Apple in the Dark* (1961) and the comment the writer made about the book *The Hot Date* (1956) Sabino

Keywords: Sabino; Letters, Biographical Criticism

Introdução

O livro *Cartas perto do coração* (SABINO, LISPECTOR, 2001) contém as cartas trocadas entre Fernando Sabino e Clarice Lispector no período de 1946 - 1969 (durante esse tempo ocorreram interrupções nas trocas de correspondência). Em 1944, Sabino (um jovem escritor de 20 anos em início de carreira) recebera um exemplar do livro *Perto do coração Selvagem* com uma dedicatória, “A Fernando Tavares Sabino, homenagem sincera de Clarice Lispector” (1944), de Lispector. Ambos até então não se conheciam, situação que mudou com a intervenção de um amigo em comum, Rubem Braga, que apresentou os dois escritores. A partir de então, deu-se início a um longo e expressivo período de amizade que não somente foi retratado nas cartas que trocaram, como também durante os encontros presenciais que tiveram.

É importante ressaltar que a amizade entre Sabino e Lispector, de certo modo, vai além da significação popularmente conhecida desse conceito, uma vez que nas palavras do próprio Sabino:

Tocávamos idéias sobre tudo. Submetíamos nossos trabalhos um ao outro. Juntos reformulávamos nossos valores e descobríamos o mundo, ébrios de mocidade. Era mais do que paixão pela Literatura, ou de um pelo outro,

não formulada, que unia dois jovens ‘ perto do coração selvagem da vida’: o que transparece em nossas cartas é uma espécie de pacto secreto entre nós dois, solidários ante o enigma que o futuro reservava para o nosso destino de escritores. (SABINO, 2001, p. 8).

Os dois escritores fizeram uso diversas vezes das epístolas bem como da amizade entre ambos, a fim de trocarem sugestões e elogios acerca de suas respectivas criações artísticas, sendo esta consideração comprovada pela citação anterior, desse modo pretende-se mostrar que por conta da tese de Amizade, houve contribuição na produção literária. Com o propósito de compreender tal proposta, segue a resposta de Sabino quanto ao livro *Laços de família*:

A imitação da Rosa é obra prima. A mensagem também. A criança e o professor também. Os devaneios da galeguinha! O feliz aniversário tambemzíssimo. E o crime do professor de matemática, me lembro que um dia você me mandou este conto, mas ele não era assim, ele não podia ser tão bom como agora. E os outros dois – a menina ruiva e os obedientes – também são bons, ainda que nem tanto como os outros. Mas você fez oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil. (SABINO, 2001, p. 125).

Não foram somente as obras da ficcionista Clarice Lispector que foram de um certo modo “avaliadas”. Sabino igualmente pedia sugestões para as suas produções. Na época de lançamento de um de seus livros que mais ganharam notoriedade, o romance *O Encontro Marcado* (lançado em 1956), Lispector assim se exprime:

Seu livro me espantou. Comecei lendo suas frases cortantes, que você por assim dizer não comenta e que parece ter a intenção de não dizer nada mais do que dizem, comecei sem saber aonde elas iriam dar. Perguntei-me de início aonde você pretendia levar o leitor e se levar. O que me espantou é que – não sei em que momento nem como – me

vi inesperadamente dentro do livro, entendendo o que você queria, experimentando tudo, embora não soubesse ainda até onde você iria e vivendo com a velocidade de staccato com que o livro é escrito, esse modo de quem fala com a garganta seca. (LIPECTOR, 1957, *apud* SABINO, 2001, p. 186).

De acordo com o exposto na passagem, acredita-se que esta reforça o conceito de amizade literária, relação esta existente entre Fernando Sabino e Clarice Lispector, assim como no estudo sobre em que medida os “conselhos” e as “sugestões” de ambas as partes foram adotadas e aplicadas nas obras produzidas ao longo do período em que trocaram cartas, logo reforçando a necessidade de se estudar o gênero epistolar, através do qual é possível a reconstrução do momento histórico e político no Brasil.

1. O estudo de Cartas e a relação com a Literatura

O gênero ‘carta’ não é literatura, é algo à margem da literatura... Porque literatura é uma atitude – é a nossa atitude diante desse monstro chamado Público, para o qual o respeito humano nos manda mentir com elegância, arte, pronomes no lugar e sem um só verbo que discorde do sujeito. (LOBATO, 1955, p.17 *apud* PEREIRA, 2010, p. 3).

A visão acerca do estudo sobre o gênero epistolar, tal como exposto pela epígrafe, é considerado a margem da literatura, isso porque de acordo com Eneida Maria de Souza (2011):

A separação operada pela crítica textual entre autor e obra, biografia e literatura, história e escrita considerava como critério valorativo a autonomia do texto frente ao contexto de sua produção, excluindo-se aí os documentos pessoais do escritor, como a troca de correspondências mantida com seus pares. (SOUZA, *Janelas Indiscretas*, p.161).

Em contraponto a exclusão de documentos pessoais, os quais auxiliam em uma melhor leitura do texto, torna-se necessário tanto uma remontagem histórica do gênero quanto a reconstrução do momento histórico, na qual é visível uma intensa atividade que começa desde a antiguidade (com ênfase na Literatura Latina), através de autores como Horácio, Varrão, Plínio, Ovídio, Sêneca e Cícero, passando O Novo Testamento da Bíblia, as epístolas de São Paulo, e a época Renascentista, na qual ocorreu uma considerável expansão do gênero. Como consequência da crença anteriormente mencionada, o crescimento do estudo (no século XX) que tem como *corpus* a epístola é tímido.

Entretanto a situação de entrave parece estar mudando, pois de acordo com Guimarães e Oliveira (2010):

A escrita de cartas tem sido constante objeto de estudo para inúmeras pesquisas relacionadas à literatura. Vistas sob o ponto de vista literário, as correspondências mantidas entre famosos escritores nacionais revelam mais do que simples fatos biográficos. Elas servem como matéria prima para análises voltadas não somente aos estudos autobiográficos... mas também oferecem subsídios únicos para aqueles que se dedicam aos estudos sobre criação literária. (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Tem-se então a concepção de carta como uma espécie de laboratório, ou seja, um espaço de criação, dentro do qual o objeto passará por duas fases, a primeira é logicamente a sua produção (no caso de Lispector e Sabino, a produção de um texto literário), para depois ocorrer a segunda etapa que é a submissão do objeto a outras pessoas, nesse momento, acontece uma espécie de troca (no âmbito da criação literária), haja visto que tanto o remetente quanto o destinatário constroem um relacionamento, ou em outras palavras, um diálogo que os permitem emitir opiniões.

Em contraponto para com a visão de Monteiro Lobato acerca do gênero ‘carta’, há o benefício de se entender que o estudo das missivas trocadas entre (no caso) escritores traria, ou seja, um ganho seria o enriquecimento do debate crítico sobre a criação literária, um outro ganho é explicitado por Silviano Santiago em *Ora (Direis) Puxar Conversa!* (2006): “Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas de escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários do século 20.”.

Torna-se necessário ressaltar que segundo SOUZA (2011): “As confissões pessoais expressas na correspondência não se restringem a revelar segredos ou a apontar desavenças e dissabores entre os missivistas/personagens”, com o propósito de efetuar uma melhor explanação, poderemos citar casos de escritores brasileiros que fizeram uso do gênero epistolar, como: Fernando Sabino / Clarice Lispector, Mario de Andrade/ Fernando Sabino, Monteiro Lobato/ Godofredo Rangel, Carlos Drummond de Andrade/ Mário de Andrade e em nível internacional, Anton Tchecov e Maximo Gorki.

De acordo com um enfoque exemplar mais específico, Sabino e Lispector formam uma dupla (remetente e destinatário, vale lembrar que essa situação alterna-se conforme ocorrem as trocas de cartas). Contudo, a dupla: remetente e destinatário sofre a adição de mais um sujeito, o leitor exterior, ou seja, a pessoa que ao ler as cartas viola a intimidade que as missivas pressupõem. Nas palavras de Silviano Santiago sobre o ato de invadir a privacidade:

Ao invadir a intimidade da letra epistolar, estamos sendo, antes de tudo, transgressores. Contemplado por convenção jurídica, o limite entre o privado e o público, no tocante à socialidade proporcionada pelo serviço de correios & telégrafos, é lei clara na cultura do Ocidente. A correspondência é inviolável. Às vezes a linha de

demarcação pode ser abolida pelo gesto estabonado de um terceiro. (SANTIAGO, 2006, p. 61).

Nas cartas de Clarice Lispector que se dirigem tanto para as irmãs e colegas de profissão, porém, mais em particular para Fernando Sabino é visível que a autora faz do espaço epistolar um espaço de desabafo, no qual explana todo o sentimento de solidão, isolamento, exílio, que faz com que Lispector, conforme explica MULLER (2008): “[...] depare-se com uma imagem que não é mais a de viajante, mas a de uma mulher exilada que trocava o mundo pela segurança da terra firme sob os pés.”. Esses sentimentos de exílio e solidão são provenientes dos 16 anos que morou fora do Brasil, durante esse tempo teve que acompanhar o marido diplomata em viagens ao redor do mundo, passando por países como Suíça, Estados Unidos, Itália, França. Em uma carta datada de 21 de Abril de 1946, fica mais claro o sentimento de saudade expresso por Lispector:

O jeito é olhar Berna da janela e fechar a boca com força. Berna é linda e calma, vida cara e gente feia; com a falta de carne, com o peixe, queijo, leite, gente neutra, termino mesmo dando um grito e comendo o primeiro boi de alma doente que eu encontrar; falta demônio na cidade...Depois que chorei bastante no avião fiquei cheia de Saudade, Amizade, Amor, Esperança, Tristeza, Vontade de Trabalhar... (LISPECTOR, 1946 *apud* SABINO, 2001, p. 9 – 10.).

Por fim, em âmbito nacional, as pesquisas sobre as missivas entre escritores tem crescido, embora não de modo considerado ideal, pode-se citar algumas universidades que desenvolveram / desenvolvem pesquisas sobre o tema: UNICAMP, UFMG e UNIMONTES.

2. Amizade (Literária) de Sabino e Lispector

É curioso como seu livro e o meu tem a mesma raiz. Talvez você não ache isso ou sintá. Eu acho. Só que o seu termina

com uma luz mais aberta – o encontro marcado se realiza. Cada vez que penso no livro – e tenho vivido com ele nesses últimos dias – gosto mais... A verdade, Fernando, é que depois desse livro, ainda sou mais sua amiga. Mas a verdade também é que, se não tivesse gostado tanto, também seria. (LISPECTOR, 2001, p. 186 – 188).

Tal como exposto pela epígrafe, a questão da amizade (literária) entre os escritores Fernando Sabino e Clarice Lispector deixa claro que não se trata tão somente de uma relação baseada no conceito de amizade derivado do senso comum, mas também diz respeito à amizade entre intelectuais e em que grau esta influenciou as respectivas produções literárias.

É necessário explicar que a concepção de amizade aqui exposta é aquela desvinculada do fraternalismo, haja visto que de acordo com Ortega (2000) “A relação de amizade é sempre interpretada em termos familiares; é no fundo, uma forma de parentesco”. Ainda na esteira de Ortega (2000):

Uma nova noção de amizade iria contra o ideal clássico (aristotélico-ciceroniano) da amizade, entendida como igualdade e concordância, pois no amigo, não devemos procurar uma adesão incondicional, mas uma incitação, um desafio para nos transformarmos. Tratar-se-ia de sermos capazes de viver uma amizade cheia de contradições e tensões, que permitisse um determinado agonismo e que não pretendesse anular as diferenças (ORTEGA, *Para uma Política da Amizade – Arendt, Derrida, Foucault*, p. 81).

É perceptível que ao mesmo tempo em que se correspondiam, Sabino e Lispector trocavam conselhos e comentários acerca das produções literárias, não somente de ambos, mas como também de outros literatos da época, tais como: Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino (amigos de longa data de Fernando Sabino). Portanto, observa-se que os dois trocavam missivas de acordo com seus inte-

resses, mesmo que de forma inconsciente, reforçando dessa forma o proposto por Ortega no livro *Para Uma Política da Amizade – Arendt, Derrida e Foucault* (2000) de que: “Falar de amizade é falar de pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização.” e o proposto por Bessa-Oliveira (2009):

[...] discutiremos o conceito de amizade como, *grosso modo*, um fio condutor de mão dupla, ou seja, uma forma de troca de favores, de interesses, onde o amigo “interessado” se relaciona com o outro a fim de obter algum tipo de “proveito” da relação, mesmo que este proveito seja sem a intenção propriamente dita. (BESSA-OLIVEIRA, 2009, p. 2).

Essa mencionada troca de favores é comprovada não apenas pela leitura das cartas do livro *Cartas perto do coração: dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação*, mas igualmente pela leitura de *Cartas na mesa*, sendo este o livro que reúne as missivas trocadas entre os chamados “quatro mineiros do apocalipse”, os já citados Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Otto Lara Resende.

A carta enviada por Lispector a Sabino no dia 08 de janeiro de 1957 comprova a questão de troca de favores, haja visto que a escritora tece um comentário acerca do livro *O Encontro Marcado* (1956):

O RITMO do livro é muito bonito. E a historia é subjetiva sem a pieguice do subjetivo. O livro todo parece filmado em luz de rua. Por isso às vezes dá a impressão desconcertante da falta absoluta de literatura – e então se sente que este é o mundo até sofisticado da literatura. O estratagema é quase uma ausência de estratagema. (LISPECTOR, orelha do livro *O Encontro Marcado*, 1957).

Li seu poema de novo, para falar nele, Hélio. É realmente muito bom, como já disse noutra carta (que não enviei). Acho que você está conseguindo uma concisão, uma condensação poética, menos espalhado, menos lirismo, menos amargura,

mais seco, até no ritmo... Fico satisfeito de ver que você está se libertando do que eu achava o seu maior defeito: certo tom grandiloqüente, tom maior- você agora está tocando em tom menor, percebeu? E justamente os versos em tom maior (“junto marcharemos”, “vamos todos juntos triturar areia”) me parecem de menos bom gosto, pouco expressivos, ao lado de versos como “mão dos sem repouso”, “e um pingar de horas, lento, sem remédio”, “juntos mataremos o riso, a água, a flor” - e todo o fim que é uma beleza, na minha modestíssima opinião. Sobretudo mande mais, que isso nos aproxima, dá a impressão que estou aí, conversando com vocês na celeste, naquela confusão, todo mundo falando. (SABINO, *Cartas na mesa*, p. 18).

Mas, se por um lado (levando-se em conta a amizade de Sabino e Lispector) ambos elogiavam as criações literárias de um e de outro, por outra vertente, observa-se que a relação entre os dois nem sempre foi tão calma, comprovação de tal fato é quando Clarice enviou para Sabino o livro *A maçã no escuro* (1961), conforme já mencionado no início do artigo, pedindo ao amigo algumas sugestões de melhoria, ao que Sabino respondeu, algum tempo depois, constatando que a amiga aderiu a todas as sugestões sem um aparente questionamento, confessa para ela: “Fiquei constrangido de você ter aceito todas as minhas sugestões, ao pé da letra, sem maior discussão. Fiz as correções, mas, francamente, também não precisava de tamanha violência...” (SABINO, 2001, p. 191). A citação personifica o fato explanado por Ortega (2000) de que “Às vezes é tão importante discordar dos amigos quanto concordar com eles...” e de que:

A relação de amizade poderia desenvolver uma sensibilidade para as diferenças de opinião e de gostos. Somente essa distância, esse agonismo, essa disposição a nos deixarmos questionar em nossas crenças e idéias, a modificarmos nossas opiniões através do relacionamento com o amigo, constituem a base de uma amizade para além da

reciprocidade, do parentesco, da incorporação do outro. (ORTEGA, *Para uma política da Amizade – Arendt, Derrida, Foucault*, p. 82).

Referências

BESSA-OLIVEIRA, Marco Antônio. *Guimarães Rosa e Clarice Lispector: Para uma estética das Amizades literárias*. Disponível em: [HTTP://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n10/edicao/vol10/artigos/07.pdf](http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n10/edicao/vol10/artigos/07.pdf). Acessado em: 18 setembro de 2011.

GUIMARÃES, A. R.; OLIVEIRA, I. V. *Cartas perto do coração: Clarice Lispector e Fernando Sabino e o Arquivar de suas vidas*. Disponível em: < http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/CARTAS_PERTO_DO_CORACAO_CLARICE_LISPECTOR_E_FERNANDO_SABINO_E_O_ARQUI_VAR_DE_SUAS_VIDAS%5B1%5D.pdf>. Acessado em: 15 de setembro de 2011.

MULLER, Fernanda. *Correspondências de Clarice Lispector: da remetente à escritora de Literatura*. Disponível em: < http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N3_32.pdf>. Acessado em: 07 de Julho de 2011.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da Amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Conexões, 2000.

PEREIRA, M. T. G. *Cartas: ainda e sempre alternativas para leitura na era da internet*. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IICILLIJ/7/MariaTeresaGoncalvesPereira.pdf>>. Acessado em: 15 de setembro de 2011.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração: Dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Cartas na mesa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTIAGO, Silvano. *Ora (Direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas Indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Normas da Revista:

A Revista **Rascunhos Culturais** aceita textos inéditos sob forma de artigos e, eventualmente, traduções, entrevistas, resenhas, ensaios, resumos de livros e ficção de interesse para os estudos das ciências humanas, especialmente os que abrangem as pesquisas em torno das áreas de Letras, História e Educação. Os textos são submetidos a parecer *ad hoc* do Conselho Científico e devem atender às seguintes exigências:

I. Formatação:

1. Extensão: 8 a 15 laudas, considerando dentro desse limite todas as partes do artigo;
2. Fonte: Times New Roman, tamanho 12;
3. Espaço entrelinhas: 1,5;
4. Formato da página: A4;
5. Margens: 3 cm (esquerda e superior), 2cm (direita e inferior) com recuo de 1 cm em início de parágrafo;
6. Alinhamento do parágrafo: Justificado;
7. Título centralizado, palavras em maiúsculas e em negrito (um espaço em branco depois);
8. Nome do autor(a), obedecendo maiúsculas e minúsculas conforme necessário. Colocar em nota de rodapé (na primeira página) informações sobre o autor (a), tais como: Instituição – SIGLA (Universidade a que esta filiado) do proponente, titulação e e-mail (esse último, apenas se o autor quiser que seja divulgado na revista) em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim. Não precisam ser enviados em arquivo separado;
9. **Resumo:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito). Texto de no mínimo 80 e no máximo 200 palavras que explicita a proposta delimitada de discussão vinculada ao tema geral proposto, digitado em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos ou parágrafos (um espaço em branco);
10. **Palavras-chave:** (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), 3 a 5 palavras-chave digitadas em espaço simples, Times New Roman, tamanho 12, sem adentramentos, que direcionem para a área específica do artigo (um espaço em branco);

11. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira (espanhol, inglês, francês ou italiano), seguindo as mesmas regras usadas para o resumo e palavras-chave em português;

12. Subtítulos (se houver): (escrito em maiúsculas e minúsculas conforme necessário e negrito), com recuo de 1 cm em início de parágrafo;

13. Tipo de arquivo: Word for Windows (extensão doc);

14. Nome do arquivo: Artigo_NomedoArtigo (Exemplo: Artigo_Das imagens e tintas)

15. Páginas não numeradas;

16. Uso de itálico para destacar palavras e expressões em língua estrangeira (evitar expressões sublinhadas ou em caixa alta);

I.II. Ordem das partes dos artigos:

1. Título;

2. Resumo e palavras-chave em português;

3. Resumo e palavras-chave em língua estrangeira;

4. Corpo do artigo;

5. Subtítulo;

5. Referências;

6. As notas explicativas, se houver, devem aparecer na mesma página da indicação, em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço 1, alinhamento justificado, numeradas a partir de 1, usando-se para tal fim o recurso automático do Word para criação de notas de fim.

7. Anexo(s), se houver.

II. Obras citadas (válido para artigos, monografias e dissertações):

1. Citações com menos de 3 linhas: dentro do corpo do texto, entre aspas duplas, sem uso de itálico;

2. Citações com mais de 3 linhas: destacadas do texto, com recuo de 2 cm com relação à margem do texto em que não há parágrafo, sem aspas, fonte Times New Roman tamanho 11, espaço 1,0, alinhamento justificado.

3. Em ambos os casos, o autor deve ser citado ao final da citação, entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação. Ex: (SILVA, 1987). Quando for necessário, a especificação da(s)

página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”
Ex: (SILVA, 1987, p.100). Se o nome do autor estiver citado dentro do texto, pode-se apenas indicar a data e a página (se necessário), entre parênteses.
Ex: “Silva (1987) assinala que etc...” As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento. Ex: (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula. Ex: (SILVA; SOARES; SOUZA, 2000). Quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de “et al”. Ex: (SILVA et al., 2000).

4. As referências, limitadas aos trabalhos efetivamente citados no texto, deverão obedecer às normas mais recentes da ABNT. A título de exemplificação, reproduz-se a seguir o padrão a ser adotado para citação de livro, capítulo de livro, artigo e obra acessada via Internet:

Livro: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do Livro. Tradução (Quando necessário). Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Exemplo:

BAKHHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998 (1978).

Capítulo de livro:

SOBRENOME DO AUTOR DO CAPÍTULO, Nome do autor do capítulo. “Título do Capítulo”. In SOBRENOME DO AUTOR/EDITOR DO LIVRO, Nome do autor/editor do livro. Título do Livro. Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário). Número das páginas, precedidos de “p.”
Exemplo:

HALL, Stuart. “The Question of Cultural Identity”. In HALL, S., HELD, D. e McGREW, T. (eds). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 274-325.

Artigo publicado em periódico:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. “Título do artigo”. In Nome do Periódico. Local de publicação: Editora ou entidade responsável pela publicação, volume ou número, ano de publicação (ano da publicação original, quando necessário). Números inicial e final das páginas do artigo, precedidos de “p.”
Exemplo:

LANGER, Eliana Rosa. "A estrutura do livro *Esaiás*". In *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, n. 3, 1999, p. 95-106.

Obra acessada via Internet:

SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. "Título do artigo" ou Título do Livro. Disponível em: endereço da página. Acesso em: data do último acesso (Ano da publicação original, quando necessário). Números das páginas inicial e final (se houver), precedidos de "p." Exemplo:

OLIVEIRA, Bernardo B. C. "Leitura irônica do texto urbano. Apontamentos sobre uma frase de Walter Benjamin, à luz de Poe e Auster".

Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/14/cap06.pdf>>. Acesso em: 22 Fev 2008 (2004). p. 79-89.

Observação: 1) deve-se pular uma linha antes e depois no caso de **citações recuadas** e de **subtítulo**. 2) usar as mesmas exigências da citação em recuo para a construção da **epígrafe**. 3) Não pular linha na **página de referências**.

Originais formatados fora das normas serão automaticamente descartados.

*. Conceitos teóricos, ideias e adequação vocabular e linguística são de responsabilidade dos autores.

* Os autores dos trabalhos aceitos para publicação receberão dois exemplares do número da *Rascunhos Culturais* em que seu texto estiver publicado.

Os originais devem ser enviados em arquivo anexado à mensagem de e-mail para o endereço eletrônico revistarascunhos@gmail.com

Contato (67) 3291 0210/0202 Professora Geovana Quinalha de Oliveira