

CACILDA BONFIM | DOUGLAS DE SOUSA | MARIA ARACY BONFIM (ORGS.)

CAVA SEM ALARME

périplos de pesquisas e
estudos nas ciências
literárias



Editora
Uema

CACILDA BONFIM | DOUGLAS DE SOUSA | MARIA ARACY BONFIM (ORGS.)

CAVA SEM ALARME

périplos de pesquisas e
estudos nas ciências
literárias

Copyright © 2024 by: Cacilda Bonfim; Douglas de Sousa; Maria Aracy Bonfim

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Gleyce Guedes

EDITOR RESPONSÁVEL

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Cesar Pires de Assis

Denise Maia Pereira

Fabíola Hesketh de Oliveira

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa

Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa

C376 Cava sem alarme: périplos de pesquisas e estudos nas ciências literárias /
Organizadores: Cacilda Bonfim; Douglas de Sousa; Maria Aracy Bonfim.
— São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão, 2024.
300p. ; 23 cm.

E-book.

ISBN 978-85-8227-512-2.

1.Teoria literária. I. Bonfim, Cacilda (org.). II. Sousa, Douglas de (org.). III.
Bonfim, Maria Aracy (org.).

CDD 808

Índice para catálogo sistemático: Teoria literária 808
Bibliotecária responsável: Nayra Fontinele Feijão - CRB 1249

Sumário

7 Apresentação: o labirinto onde nos encontramos

11 Da voz ao livro, do livro a voz: memórias e práticas literárias de uma contadora de histórias e escritora de livros para a infância
Márcia Evelim de Carvalho

35 A flecha ancestral na mata de Oxóssi: por uma “literatura- terreiro”
Paulo Petronilio Petrot

83 Filosofia e literatura: jornada acadêmica de *philia*, significações e enigmas
Cacilda Bonfim

101 Desafios e potencialidades da pesquisa colaborativa com foco na literatura piauiense
Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa
Elenice Maria Nery

120 Pesquisa, relato e afeto: dois lados do espelho no *Grifo* ~ estudos literários
Maria Aracy Bonfim
Luciana Gonçalves Barros

145 Os estudos literários no mundo pós-pandemia: por uma crítica holística

Wanderson Lima

161 Pensar o objeto literário e a função do crítico: curtas ideias

Douglas De Sousa

173 A crítica pelos críticos contemporâneos

Herasmo Braga

200 “Escrevo porque sou submisso ao irremediável”: estudo da metaficção e da arquitetura narrativa em *não tive nenhum prazer em conhecê-los*, de Evandro Affonso Ferreira

Luís Henrique Pereira da Silva

Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

230 Pressupostos da teoria de Wolfgang Iser: leitor implícito e espaços vazios

Marcus Vinicius Sousa Correia

Emanoel Cesar Pires de Assis

256 A pesquisa e/ou escrita literária feminina: corpo, gesto e dimensão ética

Linda Maria de Jesus Bertolino

Joanna da Silva

283 Narrar-se travesti: considerações sobre autoria travesti e representatividade

Jhonisael Pereira Silva

298 Do manusear da pena ao poetar como fenômeno: análise da condição da mulher na poesia de Luiza Amélia de Queiroz

Arissandra Andreia dos Santos

Josenildo Campos Brussio

Maria Aracy Bonfim

322 Reflexões sobre a pesquisa em Letras: perspectivas comparatistas decoloniais latino-americanas e relações interdisciplinares

Cristian Javier Lopez

Solange Santana Guimarães Morais

347 Cantando um galope na beira do mar: imagens poéticas nas cantigas de cantoria de viola nordestina

Peterson Jacob dos Santos Meili

Josenildo Campos Brussio

366 Sobre os (as) autores (as)

Apresentação: o labirinto onde nos encontramos

Áporo

[Carlos Drummond de Andrade]

**Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.**

**Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?**

**Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:**

**em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.**

Na obra “*Cava sem alarme*”: *périplos de pesquisas e estudos nas ciências literárias*, a diversidade das vozes e experiências de pesquisadores é central. O livro reúne textos que transitam entre o acadêmico e o pessoal, promovendo reflexões sobre a ciência da literatura e os percursos de vida de seus autores. A obra se inspira no poema *Áporo*, de Carlos Drummond de Andrade, em que o inseto cava incessantemente, sem alarde. Essa metáfora da escavação persistente reflete o trabalho dos pesquisadores que, muitas vezes solitários, desvendam os mistérios literários em meio aos seus próprios labirintos pessoais e profissionais.

O livro é uma jornada por meio dos desafios, prazeres e complexidades enfrentados por estudiosos da literatura, que se colocam tanto como leitores atentos do mundo quanto como criadores de novas formas de conhecimento. Como o poema de Drummond sugere, essas investigações, embora solitárias, revelam uma conexão profunda com o outro e com a realidade ao redor.

Cada texto aqui é, ao mesmo tempo, um reflexo da formação acadêmica e uma confissão de vida. A coletânea faz com que as vozes desses autores ressoem além das páginas, ecoando nas redes sociais e em outros meios, como uma convocação para que o conhecimento seja compartilhado e popularizado.

Assim como o inseto que cava incessantemente, os pesquisadores literários aqui representados exploram suas áreas de interesse com dedicação e sem alarde, contribuindo para o cenário contemporâneo das Letras. O leitor é convidado a participar desse

processo, mergulhando nas narrativas e compartilhando essas reflexões no vasto universo da leitura.

Pesquisar, às vezes, é uma tarefa solitária. No entanto, os textos desta obra revelam que esse isolamento é habitado por perguntas, desafios e descobertas que merecem ser compartilhados. Ao expor o fruto do trabalho árduo de escavação e investigação, os autores se apresentam como cavadores de significados, explorando os labirintos da literatura e da vida.

A coletânea abrange relatos que vão além do âmbito acadêmico, trazendo à tona histórias de vida, percursos e perspectivas de trabalho. Os pesquisadores, ao falarem de si, mostram como suas experiências pessoais influenciam suas investigações. Essa imbricação entre o “eu” e o objeto de estudo enriquece as reflexões sobre o cenário contemporâneo das Letras, revelando como a prática acadêmica e a vida se entrelaçam de maneira indissociável.

Os leitores são, assim, convidados a imergir em textos que provocam e instigam, que ecoam tanto vozes acadêmicas quanto existenciais. Ao longo desta obra, será possível refletir sobre os caminhos percorridos pelos autores, suas dificuldades e conquistas, sempre com a interrogação central em mente: quais são os labirintos que nos desafiam hoje?

Os textos dialogam entre si, proporcionando uma rica diversidade de olhares sobre o exercício de ser pesquisador e educador. São, em última análise, textos de vida, que trazem à tona as interfaces entre o saber e o sentir, desafiando-nos a pensar não

só as Letras, mas também o lugar que ocupamos no mundo. Portanto, ao final desta leitura, esperamos descobrir que, ainda que cavemos em silêncio, fazemos parte de uma comunidade maior, conectada pelas palavras e pelos saberes que compartilhamos.

Desejamos uma boa leitura!

Dos Organizadores:

Cacilda Bonfim
Douglas de Sousa
Maria Aracy Bonfim

**Da voz ao livro, do
livro a voz: memórias
e práticas literárias de
uma contadora de
histórias e escritora
de livros para a
infância**

Márcia Evelim de Carvalho

1 Primeiros encontros com os livros literários: de territórios mágicos e encantados a mediadora da leitura

Neste relato procuro mesclar memórias, experiências e práticas literárias adquiridas ao longo da minha caminhada profissional como professora, contadora de histórias e mais recentemente escritora de livros para a infância.

Para iniciar, convido o (a) leitor (a) deste texto a visitar algumas memórias da minha infância referentes a meus primeiros encontros com os livros literários. Fui criada num ambiente de pessoas que souberam valorizar o objeto livro. Meus pais sempre tiveram a preocupação de alimentar o universo literário dos filhos e filhas, mesmo diante das dificuldades. Guardo em minhas lembranças a imagem daqueles vendedores ambulantes de livros, que batiam de porta em porta, já que, naquela época (há quase 60 anos) não havia livrarias na cidade de Teresina. Eu ficava maravilhada com aquelas imensas bolsas que eles carregavam, de onde saíam as mais fantásticas histórias. Os livros comprados por meus pais eram colocados numa estante da nossa casa, lugar estratégico, de fácil acesso, sem saber, minha primeira biblioteca. Eram, na maioria, enciclopédias coloridas, que traziam em seu interior histórias para crianças, como a coleção de capa dura, de cor vermelha, intitulada, *O mundo da criança*, para citar somente uma. Nas páginas desses livros, eu e meus irmãos viajávamos por territórios mágicos e encantados e alimentávamos nossa imaginação e fantasia.

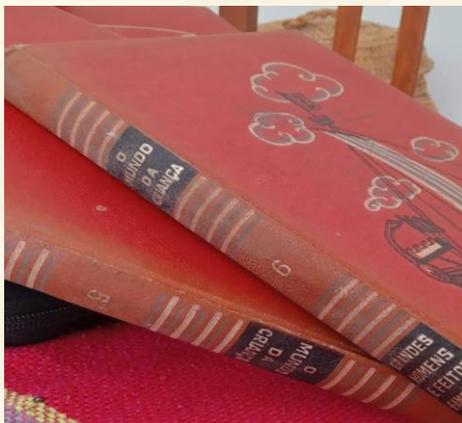


Imagem 01 - Coleção *O Mundo da Criança*. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O gosto pelos livros e pela leitura adquirido na infância foi repassado para minhas filhas, primeiras ouvintes das histórias contadas por mim. Na década de 80 criei a *Livraria e Clube de Incentivo à Leitura Crie e Conte*, aqui em Teresina, onde desenvolvia atividades com crianças. Infelizmente o investimento teve curta duração. Com o término da Livraria resolvi ficar com todo o estoque de livros literários e montar uma biblioteca de casa, que ganhou o sugestivo nome de *MANALADATA*, formado pela primeira sílaba do meu nome e das minhas quatro filhas: Naia, Lara, Ada e Tauana.



Imagem 02: Clube de Incentivo à Leitura Crie e Conte. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A MANALADATA foi o nosso laboratório de formar leitores, lugar de criação e experimentação, onde iniciei a prática de dar vida as narrativas e exerci com maestria a arte de ser mãe. Também nessa época investi num personagem chamado Bruxa-Fada para animação de festas de aniversário com contação de histórias, músicas e brincadeiras a partir das histórias.



Imagem 03: Personagem Bruxa-Fada. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Depois vieram os trabalhos nas bibliotecas dos Colégios Notre Dame, Diocesano e Diocesano Infantil e com eles a idealização e coordenação dos projetos *Biblioteca de Trabalho*, *Biblioteca Barco da Leitura* e *Biblioteca Círculo do Livro* respectivamente, bibliotecas temáticas em que exerci atividades como animadora da leitura e contadora de histórias com crianças da Educação Infantil ao Ensino Fundamental.



Imagem 04: Biblioteca *Barco da Leitura*, no Colégio Diocesano. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em 1996, criei o *Grupo Cafundó de Contadores de Histórias*, juntamente com Anna Miranda, Cecília Mendes, Enes Gomes, Susana Gomes, Adriana Araújo e Garibaldi Ramos, profissionais da palavra. O grupo existe até os dias de hoje, embora com mudanças de alguns integrantes e em um novo formato.

Nesse trilhar de quase 40 anos tenho procurado, cada vez mais, fortalecer o meu papel como contadora de histórias e mediadora da leitura com o propósito de fisgar e cativar leitores. Não aquele modelo de leitor pragmático, comum na maioria de nossas escolas, que tem permitido saber sobre literatura ao invés do ler literatura, mas leitores literários simbólicos, já que, todos os meus projetos têm seguido a linha de criar possibilidades para proporcionar aos ouvintes o contato direto com a leitura literária por prazer, como práticas de contato efetivo e afetivo com o texto

literário, com destaque para o projeto *Pescadores de Leitores*¹, realizado com crianças do litoral do Piauí e o *Histórias Andantes*², em que os livros eram levados para as praças de Teresina num carrinho de picolé, dentre outros.

2. Contação de histórias e criação de imagens mentais: narração performática e leitura em voz alta

Quem já ouviu boas histórias na infância, contadas por uma mãe, pai, tia, tio ou avós, nos terreiros das casas, em noites de luar ou no aconchego de suas casas? Falar em contação de histórias, remete a todos aqueles que nos antecederam, num tempo em que a oralidade era considerada o principal meio de comunicação, aqueles que detinham a força da palavra poética, sejam os griôs africanos, os menestréis, os trovadores, considerados contadores de histórias tradicionais ou os mestres dos saberes, os cordelistas e

¹Sobre o Projeto *Pescadores de Leitores* ver: CARVALHO, Márcia Evelim de. *Pescadores de Leitores: amigos dos livros e das histórias*. In: CARVALHO, Diógenes B. A. de et al. *Literatura, contemporaneidade e ensino*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 2016. 61-78 pp.

²Sobre Projeto *Histórias Andantes* ver: CARVALHO, Márcia Evelin de. *Corpo-livro-corpo: as histórias que andam de praça em praça*. In: CARVALHO, Diógenes B. A. de; VERARDI, Fabiane; SÁ, Paula Fabrícia Fontinele de. (Orgs.). *Quando se lê a literatura infantil e juvenil, o que se lê? Como se lê?*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Bonecker, 2019. 73-80 pp.

repentistas, artistas populares, que se interessam e valorizam a palavra viva e usam somente a palavra bem dita para narrarem suas histórias, faladas ou cantadas.

Mas há também os contadores de histórias contemporâneos, que se profissionalizam, fazem cursos para aprender técnicas de como contar histórias, que usam fantasias e adereços para ajudar na visualização de imagens mentais no público ouvinte (Busatto, 2004). Eles estão não só nas escolas como em outros espaços não escolares transformando o que fazem em práticas de letramento literário, abrindo caminhos de descobertas, seja através da contação de contos da tradição oral ou mesmo de contos oralizados, que se encontram nos livros.

O contador de histórias pode ser descrito como aquele que se preocupa em salvaguardar as histórias da tradição oral ou em “acordar” a história adormecida nas páginas de um livro, muitas vezes parado na estante de uma biblioteca, de uma livraria ou de um armário de casa. Quando se fala em contar histórias, na maioria das vezes, associamos ao trabalho exercido por um (a) professor (a) mediador (a) da leitura na escola. Poucas vezes pensamos nessa prática como uma arte que envolve muito mais do que a intenção pedagógica, envolve o corpo e a alma.

Aqui preciso esclarecer melhor de que contador de histórias estou falando e de como faço a palavra literária chegar até o ouvinte. Destaco neste relato duas modalidades de contar histórias que realizo com mais frequência em minha prática literária, enquanto contadora de histórias e mediadora da leitura (sem ter a

pretensão de menosprezar as outras modalidades, como o contar histórias dramatizadas, em teatro de fantoches, etc): 1. a contação de histórias em viva voz, de boca, de corpo inteiro, com o rosto, performática ou simplesmente oralizada (sem a presença do livro físico no ato da enunciação) e 2. a contação de histórias lida num livro em voz alta por um mediador (sem necessariamente ser mostrada as ilustrações que acompanha o texto verbal, mas com a atenção voltada para a voz).

Diferente do que se pensa, em qualquer uma das duas modalidades, se for feita uma boa mediação, o ouvinte vai ser convidado a viver um tempo performático e criar imagens visuais ou mentais da história ouvida. É nesse tempo performático que acontecem as transgressões (o tempo que tudo cria), um tempo ficcional que deve ser de criações, de traduções, de preenchimento do não dito, e que é enriquecido pelo ritmo das palavras ditas, pela musicalidade, pelas pequenas pausas e pela linguagem corporal, elementos que compõem a matéria-prima do contador de histórias (Duane, 1985).

Além dos elementos citados anteriormente, junta-se ao texto literário elementos externos que são responsáveis por uma maior recepção do público, como por exemplo, os fantoches, adereços e instrumentos musicais. O importante é que a palavra poética seja ressignificada, entre de um jeito e saia de outro.



Imagem 05: O uso de fantoches na contação de histórias em performance.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Cada um desses elementos atuando juntos possibilitam a criação de imagens mentais. As palavras precisam ser revestidas de melodia, de musicalidade. As pequenas pausas na narração permitem ao ouvinte um tempo para construir suas imagens calmamente, permitem o saborear das palavras. O silêncio, expresso pelas pausas, tem um código próprio, apoiado na linguagem corporal, já que, contar histórias implica a atitude de estar presente por inteiro (Ribeiro, 2006).

Para falar em criação de imagens mentais precisamos entender que contar histórias não é a mesma coisa que representar ou dramatizar uma história. Contar histórias não é teatro, embora o contador de histórias faça uso de algumas técnicas teatrais. No teatro tudo já é dado, na contação não. O ouvinte precisa ser conduzido pela voz do contador, que é ao mesmo tempo narrador e personagem, a fim de visualizar as cenas da história, personagens,

cenários, situações, segundo seus referenciais (Busatto, 2004). Nada contra o contador de histórias utilizar um adereço ou fantasia para contar, mas não em excesso, para que o ouvinte possa visualizar as imagens mentais da história e não receber tudo pronto.

Abro um espaço neste relato para trazer os três tipos de imagens mentais que o texto literário pode suscitar no ouvinte durante a contação, segundo Busatto (2004), seja ele contado oralmente ou lido em voz alta num livro: imagens verbais, imagens sonoras e imagens corporais.

As imagens verbais são aquelas descrições, expressões e frases de impacto oferecidas pelo texto, que não podem ser excluídas da narrativa. Elas podem estar nas metáforas e simbologias trazidas pelo texto e funcionam como palavra-imagem. Devemos ter cuidado com as adaptações sem credibilidade que tiram toda a substância da história na intenção de simplificar e sintetizar o texto. Quanto mais queremos que o texto literário ensine, mais o aproximamos do didático e o distanciamos da obra de arte. Quando conto histórias oralizadas tenho o cuidado de não deixar de dizer essas frases que fazem toda a diferença na escuta e que podem ser detectadas pelo contador no estudo da história.

As imagens sonoras são as onomatopeias, os sons que podem estar dentro da narrativa ou ser introduzidos pelo contador, podendo ser dito a viva voz, através de um instrumento musical ou de outro objeto que imite o som desejado. As músicas e pequenas melodias que se juntam ao texto literário também são consideradas grandes aliadas e motivadoras de imagens sonoras. Muitas histórias,

quando lidas em voz alta, deixam dicas explícitas ou implícitas que podem sugerir sons (onomatopeias) ou melodias para o contar.

Por fim, as imagens corporais são os movimentos feitos pelo contador de histórias, que se traduzem numa imagem, “[...] aquele gesto, aquela forma corporal que melhor traduz determinada passagem da história, e que evoca uma imagem clara” (Busatto, 2004, p. 57). O importante é que o movimento acrescente algo à história, e que seja usado com moderação e sem exagero. Em minha prática costumo utilizar alguns adereços que ajudam na formação de imagens corporais como o uso de um bastão ou varinha, de um lenço na mão etc. As imagens corporais também podem ser usadas na história contada em voz alta, lida num livro, mesmo que seja em menor proporção, através de expressões faciais ou gestos feitos com uma das mãos.

O contador de histórias deve ficar atento aos pequenos detalhes da narrativa, que podem ser aproveitados para a criação de imagens ao narrar. Ao selecionar a história para contar costumo escolher aquela que seja do meu agrado, sinto o texto e suas intenções, visualizo as cenas mentalmente e procuro descobrir as diversas formas de explorar as imagens verbais, sonoras e corporais que ela sugere.

Além do estudo da história em si, também penso em possibilidades que o texto literário possui para promover a

“interação participativa”³ do ouvinte. Quando conto histórias oralizadas ou lidas em voz alta em um livro utilizo uma técnica que denominei de mediação performática. Numa mediação performática são associados ao texto narrado elementos do próprio corpo e elementos externos, que se juntam ao espaço-tempo-literário para criar uma ambiência performática e ritualística, no antes-durante-depois da leitura.

3.De contadora de histórias a escritora de livros para a infância: personagem negro positivado na literatura infantil

Sempre tive admiração por histórias da tradição oral africana, histórias que são ricas em ensinamentos, enigmas, simbologias, metáforas, justamente por permitirem uma maior visualização de imagens. Soma-se a isso o fato de a maioria delas trazerem o personagem negro como protagonista da história, o que contribui para potencializar pertencimentos, diminuir desigualdades raciais e valorizar uma educação multicultural.

Em 2010 criei o *Baú África-Brasil*⁴, recurso utilizado em minha pesquisa de mestrado intitulada *Tradição oral e literatura: laços de*

³ Adoto o termo interação participativa da autora Maria Alexandre de Oliveira (1996) quando se refere ao desdobramento e intensificação do processo de interação inicial do público com a obra literária.

⁴ O Baú África-Brasil contém um acervo diversificado de literatura africana e afro-brasileira para a infância, com personagens negros como protagonistas das

matriz cultural africana em crianças brincantes dos Conguinhos, cidade de Oeiras (PI)⁵, pesquisa que mais tarde incentivou a escrita do meu mais novo livro literário para a infância, *Menino do Congo* (2022), dedicado a essas crianças.

Na procura por histórias para compor o *Baú* constatei a escassez de histórias infantis com personagens negros ressignificados positivamente, o que influenciou toda a minha produção literária, a fim de suprir esta lacuna. Alia-se a esse propósito a necessidade de dar visibilidade a cultura africana e a marcas de africanidades no povo brasileiro, elementos também presentes em meus livros.



Imagem 06: Baú África-Brasil. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

histórias, além de adereços, bonecos, instrumentos musicais, DVD's, mapa da África e alguns livros informativos.

⁵ Pesquisa realizada entre os anos de 2010 e 2012 através do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí.

Em 2015 fui convidada por Leonardo Dias, editor da editora Nova Aliança (PI), para transformar em livro *O Boi do Piauí* (2015; 2021), uma história que escrevi adaptada da cultura popular e que já narrava na oralidade há algum tempo. Nascia assim meu primeiro livro literário para a infância.

O livro *O Boi do Piauí* é dedicado a profissionais piauienses, pesquisadores e apaixonados pela manifestação cultural do Bumba-meu-Boi, em especial: Cecília Mendes, Zé Rodrigues, Normando Silveira, Vagner Ribeiro, Élio Ferreira e Alcides Valeriano. Com ilustrações de LuRebordosa e Danilo Grilo o livro traz a cena o Piauí do tempo da colonização, evidenciando a presença do branco, do negro e do indígena que participam do enredo, readaptados à estrutura de poder vigente a época, de forma harmoniosa.

A narrativa é escrita em linguagem coloquial, própria da oralidade, em que podemos observar a existência de palavras e expressões populares e regionais como por exemplo a expressão “mortinho da Silva” e o verbo “arear”:

O enredo é intercalado por melodias da tradição oral da dança do Bumba-meu-boi, cantadas pelo povo. Em 2021 o livro ganhou sua segunda edição, acrescido de um QR Code na contracapa, onde se pode ouvir estas canções interpretadas por mim e por minha filha mais nova, Tauana Queiroz, cantora, compositora e percussionista (também integrante do Grupo Cafundó de Contadores de Histórias).



Imagem 07: Capas dos livros literários *O Boi do Piauí* e *O Segredo da Chita Voadora*, de minha autoria. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em 2017 escrevi *O Segredo da Chita Voadora*, pela mesma editora Nova Aliança (PI), com ilustrações de Angela Rego e prefácio do renomado autor e ilustrador nacional e internacional, André Neves. Trata-se de um conto de fadas contemporâneo, uma história de amor e encantamento, que se passa em pleno sertão nordestino, envolvendo uma bela mulher negra de nome Abayomi (“encontro precioso” em yorubá), que se vê envolta em uma trama de amor e mistério e tem como mote inicial um retalho do tecido chita, trazido pelo vento.

Junto com o livro o leitor leva de brinde uma mini bonequinha de pano, feita somente com nós, utilizando a técnica de bonecas Abayomis. Segundo a tradição essas bonecas foram criadas por mães escravizadas, durante a travessia forçada pelo atlântico, quando rasgavam suas próprias roupas para fazer essas bonequinhas e entreter suas crianças.

O livro já foi objeto de análise de artigo apresentado pela Profa. Dra. Daíse Cardoso, em disciplina cursada em seu doutoramento em Letras pela UnB, em 2018, com o título, *Memória e Cultura: uma análise de O Segredo da Chita Voadora, de Márcia Evelin*, de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), como o da aluna Nívia Maria Monteiro Caland, do curso de Moda da Uninovafapi, com o título *Coleção Petálas de Chita (2018)* e da aluna Emanuely Conceição Silva Teles, do curso de Letras da UEMA de São Luís, com o título *A metáfora do tecido e a representação feminina afrodescendente em O Segredo da Chita Voadora (2020)*. A obra também consta no *Guia de Práticas Antirracistas com a Literatura Infantil (2021)*, resultado da dissertação de Mestrado Profissional em Ensino de Línguas, da aluna Sâmia Machado Reis da Conceição, pela Universidade Federal do Pampa. Um livro que enaltece a beleza da mulher negra e do tecido chita, que atravessou o oceano e hoje caracteriza o povo e a cultura brasileira.

A Flor do Pequeno Príncipezinho (2019) é o título do meu terceiro livro literário para a infância, também editado pela Nova Aliança (PI) com ilustrações de Angela Rego. A história é inspirada no clássico livro *O Pequeno Príncipe* do escritor francês Antoine de Saint Exúpery e se vale de elementos existentes na obra original que a inspirou em diálogo com as percepções que passei a ter desses elementos, como a presença do deserto do Saara e da árvore baobá, que remetem o leitor ao continente africano.

A Flor do Pequeno Príncipezinho conta a história do reencontro do Pequeno Príncipe com sua Flor. A trama se inicia com o nascimento da Flor, personagem aparentemente secundário na

história original e se finda com a descoberta, pelo Pequeno Príncipe, não só da origem de sua Flor, como também de sua própria ancestralidade (momento de surpresa na obra).

Como proposta de interação participativa do leitor com essa obra realizo uma Instalação Literária, com o objetivo de oportunizar os leitores a adentrarem num espaço organizado com a ambiência da história *O Pequeno Príncipe* e ouvirem a narrativa contada em partes, em cada ponto-parada. O percurso é finalizado no encontro com a obra *A Flor do Pequeno Principezinho*, de minha autoria. A experiência permite a vivência da intertextualidade existente entre as duas obras.



Imagem 08: Capas dos livros literários *A Flor do Pequeno Principezinho*, *Ágata e a Saúde da Mulher* e *Sou Mulher Negra do Quilombo, Sim Senhor!* Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Ainda em 2019 lancei os livros *Sou mulher negra do quilombo, sim senhor!*, pela EdUEMA, em coautoria com a Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, resultado de uma pesquisa realizada com narrativas de mulheres da comunidade quilombola Santo Antônio

dos Pretos (MA) e *Ágata e a saúde da mulher*, pela Editora Nova Aliança (PI), em coautoria com o Dr. Luís Ayrton Santos Jr. ambos ilustrados por Thaynara Oliveira.

Em março de 2022 lancei meu sexto livro literário para a infância, *Menino do Congo*, com ilustrações de Aline Guimarães, com o selo Nova Aliança (PI). A obra retrata a Dança dos Congos da cidade de Oeiras (PI), manifestação cultural afro-brasileira, um auto-dramático-religioso de origem banto-católica, em que os brincantes cantam, dançam e dramatizam, um ritual-louvação a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, revelando o sincretismo religioso brasileiro.

Em *Menino do Congo* o ritual do Congado é descrito em forma de prosa poética e tem como fio condutor da narrativa um menino brincante dos Congos de Oeiras (PI) que permeia cada cena da história, salta de página em página e nos convida a não o perder de vista e a viver com ele a descoberta de ser um congueiro e ter a missão de passar esses ensinamentos para as novas gerações. O livro também traz um QR Code para a escuta das melodias entoadas pelos congueiros no ritual.

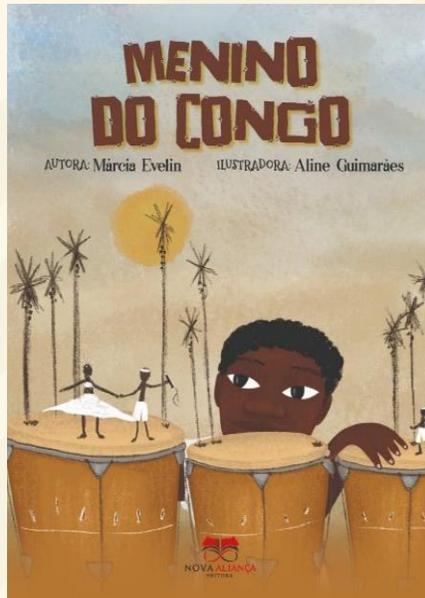


Imagem 09: Capa do livro literário, *Menino do Congo*, de minha autoria. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Defendo a ideia de que meus livros são para todas as idades. Adoto a perspectiva de Nogueira (2018) quando parte do pressuposto de que a infância é um conceito polissêmico e que infanciarizar “é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida” (2018, p. 627), conceito que pode se estender até a velhice. São livros em que há um forte predomínio da musicalidade, do encantamento, do elemento mágico, favorecendo a interação participativa do leitor, o gosto e prazer pela leitura e principalmente a necessidade de fazer a palavra poética voltar à oralidade.

4. Considerações finais: constatações e reflexões

Finalizo este relato tecendo algumas constatações e reflexões que considero de grande importância, observadas em minha trajetória como contadora de histórias, mediadora da leitura e escritora de livros para crianças.

A primeira delas diz respeito ao fato de que somos *homo narrans*, ou seja, narramos constantemente, cotidianamente, o que colabora com o desenvolvimento do ofício de contador de histórias em cada um, basta quisermos desenvolver e/ou aperfeiçoar essa habilidade.

Uma outra constatação refere-se ao modo de contar cada história, o que é descoberto quando se tem um novo olhar para a literatura infantil, um “olhar de descoberta” (Goés, 2003), quando se pensa nos elementos que devem ser introduzidos nela para promover uma maior visualização de imagens mentais no público ouvinte.

Esses elementos em conjunto contribuem para a performance do contador de histórias e a criação daquele tempo suspenso e único, entre a palavra falada e o ouvinte (seja oralizada ou lida em voz alta num livro). É nesse tempo que tudo pode acontecer, um tempo rico de significação e sentido, um tempo de silêncio produtivo, tempo ficcional da imaginação, que a verdadeira experiência estética acontece, nesse “dar a ler” (Larrosa, 2011), uma experiência transformadora, através da escuta do texto literário.

Escrever literatura para a infância com personagens negros e elementos da cultura africana tem contribuído para a construção de

outras formas de educar, em que estas referências identitárias sejam positivadas. Não só a linguagem verbal (o texto em si), como também a linguagem visual (ilustrações) e todo o projeto gráfico de meus livros, se constituem como livro objeto novo (Goés, 2003), numa multiplicidade de códigos em que o leitor-ouvinte pode reconhecer valores a partir de identidades estéticas, políticas, religiosas, filosóficas e culturais.

Não posso deixar de dizer que toda a minha prática como contadora de histórias e escritora de livros para a infância está atravessada pelo exemplo de outros contadores e contadoras de histórias, que cruzaram meu caminho e me inspiraram, especialmente: Bia Bedran, Cecília Mendes, Benita Prieto, Lúcia Fidalgo, Celso Cisto, Eliana Yunes, Roberto Carlos Ramos, Anna Miranda, Marly Amarilha, Regina Machado, Cléo Busatto, Gislayne Matos, Jonas Ribeiro, Gilka Girardello, Luciano Moraes, Francisco Gregório, Sunny e tantos outros.

Aproveito para lembrar ao leitor(a) deste relato da necessidade de defendermos o tempo performático da narração de histórias, que infelizmente tem sido engolido pela correria e a falta de tempo dos dias atuais, menosprezado e banido de nossas vidas e de nossas práticas literárias e educativas, repetitivas, técnicas e pouco criativas. Precisamos voltar a criar vínculos para salvaguardar o belo (Chulan, 2019) e a literatura para a infância pode ser uma das possibilidades.

Enfim, em tom de manifesto, declaro: conto e escrevo histórias para reencantar o mundo e sei que ando na contramão do

frenetismo tecnológico, embora tenha consciência de que também preciso desse ciberespaço. Procuo trazer de volta a escuta, o contador de histórias tradicional na contemporaneidade, encarno a sabedoria dos griôs e griottes ressignificando-os. A palavra poética me move, me impulsiona, me transforma, a cada novo livro que nasce com a ideia de objeto inacabado, que possibilita o aflorar da subjetividade do leitor nas muitas brechas que possuem, uma diversidade de sentidos e interpretações. Espero assim harmonizar meu viver, abrindo uma clareira de luz. Com certeza contando, lendo e criando histórias nos tornaremos seres humanos mais felizes. Portanto, conte, leia e crie muitas histórias, sempre!

Referências

BYUNG-CHUL HAN. *A salvação do belo*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2019.

BUSATTO, Cléo. *Contar e Encantar: pequenos segredos da narrativa*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2004.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *O Boi do Piauí*. 1ª. ed. Teresina (PI): Nova Aliança Editora, 2015/2021. 48p.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *O Segredo da Chita Voadora*. Teresina (PI): Nova Aliança Editora, 2017. 36p.

CARVALHO, Márcia Evelin de. *A flor do Pequeno Príncipezinho*. Teresina (PI): Nova Aliança Editora, 2019. 39p.

CARVALHO, Márcia Evelin de.; SANTOS JUNIOR, L. A. . *Ágata e a saúde da mulher*. Teresina (PI): Nova Aliança Editora, 2019. 40p.

CARVALHO, Márcia Evelin de.; SANTOS, Silvana M. Pantoja dos. *Sou mulher negra do quilombo, sim senhor!* São Luís: EDUEMA, 2019. 30p.

CARVALHO, Marcia Evelin de. *Menino do Congo*. Teresina (PI): Nova Aliança Editora, 2022. 48p.

DUANE, Hutchinson. *Storytelling Tips*. Lincoln, Foundation Books, Cap. 2, 1985.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. In: *Reflexão e Ação*, 19(2), 2011, pp. 04-27.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. In: *Childhood & Philosophy*. Rio de Janeiro, v. 14, n.31, set.-dez. 2018, pp.625-644.

OLIVEIRA, Maria Alexandre de. *Leitura Prazer: Interação participativa da criança com a literatura infantil na escola*. São Paulo: Paulinas, 1996.

RIBEIRO, Jonas. *Ouvidos Dourados: a arte de ouvir as histórias (...para depois contá-las...)*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2006.

**A flecha ancestral na
mata de Oxóssi: por uma
“literatura- terreiro”**

Paulo Petronilio Petrot



A voz ancestral

A voz ancestral que fala em meu ouvido e me faz entrar em profundo devir e em transe é a voz de Oxóssi. A voz que vem como pássaro que canta em meus ouvidos, me traz a leveza no corpo e me faz dançar. Oxóssi é o ancestral -caçador -dançarino que urge em mim e me faz cavalgar ao som do *agueré*, o ritmo que dança o caçador. Esse caçador que me faz lançar a cada dia uma nova flecha

¹ Eu, em transe de Oxóssi, na minha obrigação de 7 anos no Candomblé. Nos terreiros de candomblé, se alcança a “maioridade” quando se encerra o ciclo de 7 anos. Essa foto faz parte do meu arquivo pessoal e foi feita pela Ogã do terreiro de Mãe Jane de Omolu, Alan Pereira.

contra esse tempo que nos bestializou e nos silenciou. Esse caçador que me faz entrar em matas obscuras para compreender a mim mesmo a partir da ancestralidade que povoa a minha corporeidade, pois é esse fio da ancestralidade que me permite continuar [r]existindo. Foi esse canto poético que me ensinou Márcia Kambeba, a voz originária da mata, ao mostrar o forte vínculo que os povos originários criam com a natureza: “Saber escutar e respeitar os anciões, ouvir por horas o canto dos pássaros para poder imitar seu assobio” (Kambeba, 2020, p.25). Por fim, em meu devir-Oxóssi, me tornei cavalo de santo.

Oxóssi é o devir-onça, o devir-criança, o devir-animal que salta em mim e me permite a loucura e é a partir dessa loucura que afirmo novas éticas e novas estéticas da existência “odara”. “Odara” é bom, é belo, é bonito. *Odara* é delicadeza, é a sensibilidade que o caçador tem na ponta dos pés. Saúdo Oxóssi, ancestral, dono do meu *ori* (cabeça) e todos os *oris* que se envolvem, que são envolvidos e lambuzados por essa narrativa. Não pretendo falar de Oxóssi, mas pretendo ser envolvido por ele, num transe, numa dança, numa pura afirmação da vida. Como um caçador, medido, estrategista, lançador de dados, me permito o movimento, o deslocamento, o nomadismo, mas também o caçador que permite se perder na mata de si mesmo, à loucura, à embriaguez, pois é essa loucura que nos permite criar e reinventar novas possibilidades de vida.

Evoco esse dançarino Oxóssi, pois o dia que eu perder esse legislador dançarino em mim, perderei o sentido da vida como acontecimento. Então é Oxóssi que faz do meu corpo um

acontecimento, isto é, ele “acontece” em mim, como um evento que faz com que eu perceba que sou sempre inédito no mundo. Essa plasticidade que se funda a partir de uma ética-estética da existência emerge do arco de Oxóssi, seu *ofá* que me ensina que aprender é pegar uma flecha lançada por alguém e devolvê-la de outra maneira. Esse é o maior aprendizado que vem da mata, mas está também nas ruas, pois Oxóssi é andarilho, nômade, errante.

Oxóssi me assinala a poética da pele e do movimento, pois ensina-nos uma estética que se abre para os cinco sentidos. O caçador precisa estar atento a todos os sinais. Oxóssi é um signo que vem de fora e rouba a minha paz. É a poesia do arco e flecha que provoca em mim uma espécie de transfusão cósmica, de exaltação nervosa. Traduz a dobra do meu corpo e revela os avessos de mim mesmo. A mata emite signos para o caçador. O caçador entra em devir-floresta e precisa entender como essa floresta-mundo funciona. Oxóssi é devir-vegetal, mineral, devir-água. Oxóssi é o ancestral que traz a sabedoria e os ensinamentos da mata. Juntamente com Ossanhe, Oxóssi nos ensina os saberes da floresta, das plantas, da cura, da terra. Oxóssi me ensina e trocar a confiança pela desconfiança, pois atrás da mata da existência tem sempre uma surpresa a caminho. Ele arrisca o seu corpo e risca uma nova existência todos os dias. O caçador se nutre da ética da coragem, mesmo quando há o medo.

A mata é uma mata, independente se é dia ou noite. Ela tem seus mistérios, como o mar. Estar na mata é sempre um existir à deriva. A mata pede sabedoria ancestral, intuição e coragem. A mata pede silêncio. Em uma frase: a mata é o lugar do saber ancestral. É

esse saber que nos une com os povos originários quando entendemos que a floresta é o nome do mundo, como pensou a pensadora Ursula K. Le Guin (2020). Sabedorias como essas foram trazidas pelos povos originários e foram ensinadas por Davi Kopenawa (2020), pois ele nos mostrou que as florestas estão vivas e que nas mãos dos homens brancos estão sempre em perigo.

Diz ele “Você não vê o sopro dela, mas a floresta respira” (Kopenawa, 2020, p.30). É animada com esse exercício de sensibilidade e pactuada com a ideia acerca dos saberes da floresta, que Márcia Kambema ensina-os que “é preciso silenciar para ouvir as vozes da floresta ecoando em nossa alma, tornando-nos sensíveis para entender cada movimento, cada cor e o canto dos pássaros e animais” (Kambema, 2020, p.18). É preciso estar em silêncio, pedir agô (licença) à mata para escutá-la com os olhos, com a boca. Os sons da floresta não são ouvidos apenas com o ouvido, pois o silêncio da mata é carregado de falatório por ter uma complexidade de vidas que a compõe. A mata é repleta de signos. O que se aprende dela? É preciso ser sensível aos signos da mata para extrair seus sulcos a partir de seu surpreendente pluralismo.

Oxóssi, como signo da floresta, instaura uma poética dos pés, aquela mesma que a dançarina aprende para ter a leveza necessária e poder voar. Como disse Leda Martins (2021), “No corpo o tempo bailarina”. É o tempo ancestral de Oxóssi com o arco e a flecha na mão, desterritorializando tempo e espaço. O tempo necessário que o caçador necessita para acolher em si seus silêncios e suas intuições para não errar a flecha. Seu disparo guarda em si múltiplos tempos: tempo de espera, pois ele está à espera de um animal que está à

espreita. O tempo de chegada na mata, o tempo da escuta do silêncio. O tempo da mata que age na lei do mansinho e que domina todos os outros tempos.

O tempo em que se “perde tempo” na mata para se redescobrir no âmago do tempo perdido. O tempo do encontro com a caça. O tempo frustrado de não ver a caça. A vida marcada pelo “tempo em espera”. Um tempo nutrido na paciência, na quietude e na calma, pois pode ser que a caça chega logo e pode ser que nunca chega. O tempo do caçador é um tempo também trágico. A mata nunca está parada. Ela é movimento, intensidade, devir. A mata não se apresenta da mesma forma todos os dias e nem da mesma forma para todos. A mata é acontecimento e por isso ela é sempre inédita no mundo. O caçador é uma vida em espera.

O caçador observa, guarda o tempo em si, recolhe seu corpo e lança seu olhar no animal onde o reconhece, pois o caçador somente existe nesse devir-animal, estranho a si mesmo, mas que no fundo é ele mesmo. O caçador se vê animal, pois seu corpo é uma toca, uma armadilha. O caçador se vê animal e nessa mata, todos estão num mesmo plano de existência. Oxóssi é uma parte da mata que vejo e a outra parte, só mistério. Essa primeira parte é Oxóssi, a outra, ninguém. Sigamos! Okê arô!

Ora, a imagem que abre esse texto diz muito sobre mim, a minha vida e as minhas encruzilhadas ancestrais. Foi quando completei a “maioridade” no candomblé. É dessa escrita encarnada, marcada pela subjetividade, pelo que me passa e me atravessa é que trata esse texto. Portanto, é um texto carregado de emoção, pois abomino tudo o que é puramente intelectual. Acredito que o que

vivo deve ao mesmo tempo servir de grão para o moinho analítico, pois penso que a experiência não é meramente o que passa, mas o que nos passa, o que nos atravessa e nos afeta.

Digo mais: a experiência grávida de conhecimento e reflexão é uma experiência completa. No entanto, vou começar este ensaio como aprendi com os mais velhos no Candomblé, pedindo *agô* (licença) a todos os Orixás, cumprimentando os mais velhos tanto do Terreiro quanto da Academia e mostrando, acima de tudo, que o Terreiro tem uma voz. E a mesma emerge da ancestralidade afro-diaspórica, pois Oxóssi é o dono do meu *ori* (cabeça). É a partir desse ancestral que me vejo, me reconheço e me fortaleço.

Mais de dez anos se passaram depois que lancei a minha Tese de Doutorado na Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sobre a minha experiência iniciática no candomblé em 2009 e muita coisa mudou de lá para cá. Inclusive tem aumentado os estudos sobre candomblé visto pelo próprio povo do santo, os que tiveram uma experiência de proximidade com os rituais e segredos, portanto iniciática, a “voz de dentro” e isso tem alargado olhares, possibilidades e forjado teorias e epistemologias a partir de dentro. Uma delas é o que tenho acompanhado e me atravessado acerca da “Literatura-terreiro”, que é uma categoria epistêmica extremamente sofisticada ou, por que não, um conceito forjado pelo pensador “odara” Henrique Freitas (2016), professor de Literatura da Universidade Federal da Bahia, autor do livro *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Nesse caso, ensina-nos:

Nessa literatura-terreiro proverbial, uma dimensão ética, estética negro-diaspórica e de diálogo com uma produção literária canônica se encruzilham, desafiando os oris a incorporarem outros paradigmas ao som de alujás, opanijés e outros rit(m)os, enquanto os atabaques-palavras dobram na repetição, na incisão letra a letra no texto produzido desde o corpo como afrorrizomas (FREITAS, 2016, p.81).

Segundo Henrique Freitas, Mãe Stella de Oxóssi nos brinda com o seu adjá-palavra, evocando assim, uma crítica literária que emerge das epistemologias dos terreiros e com isso coloca em xeque uma certa tradição literária hegemônica ao incorporar outros paradigmas atravessados pelos sons dos atabaques-palavras, reintroduzindo novas *arkhés* ou, o que ele chama brilhantemente de “plataforma epistemológica”. O que quero dizer é que vários estudos têm tensionado, questionado e pensado epistemologias outras que não essas vistas pelo crivo do ocidente imperial.

Dito de outro modo, tem aumentado a literatura da encruzilhada, tanto a produção literária quanto teórico-epistemológica, emergindo assim, uma certa epistemologia nagô a partir dos mitos, da oralidade, das performances e saberes vividos nos terreiros, rasurando a subjetivação branca, cristã e ocidental.

Portanto, o terreiro, mais que um espaço em que se dramatiza a performa a cultura sagrada dos orixás, se transformou em espaço de cultura e pensamento, em que novas éticas e novas estéticas da existência são evocadas, pensadas e questionadas, nos permitindo assim, um novo rumo na crítica o que eu chamaria de “crítica nagô”, uma crítica a toque de atabaques, fazendo uma breve referência a Muniz Sodré, já que foi quem pavimentou esse caminho em seu

Pensar nagô ao trazer uma *filosofia a toque de atabaques*. Nesse sentido, podemos pensar que temos todos os elementos necessários para propormos uma nova virada de chave analítica a partir dos saberes ancestrais e as encruzilhadas se transformam numa potente linha de força.

Digo isso por que os terreiros são essas encruzadas que temos usado para pensar e descolonizar o pensamento eurocentrado, e como um modo de dar uma giro epistêmico e inventar novas fagulhas criativas a partir de nossos múltiplos processos de subjetivação, isto é, a partir das “giras” dos orixás, como tem feito, por exemplo o admirável intelectual, ensaísta, crítico e poeta Edmilson Pereira de Almeida ao pensar o logos de Exu e a criação poética em seu livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: Análise de uma estética de base afro-diaspórica na literatura brasileira*. Dentro dessa tradição, venho me empenhando em descolonizar a estética e “desmonizar” exu, como fiz o artigo “Poética de exu: o mais alegre dos trágicos”, publicado em 2023 pela Revista Artes da Cena, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFG. Nesse artigo trago Exu como poética do trágico, da alegria e da afirmação da vida. Tento aí dar uma outra interpretação a ele, pelo viés do drama, do teatro, “dionisíaco”.

Desse modo, o complexo universo dos orixás tem nos permitido pensar poéticas nagô que colocam em xeque a dialética, o discurso autorizado, a crítica hermenêutica, estruturalista e marxista. Tem nos feito performar uma nova crítica que emerge das encruzilhadas não somente como lugar de resistência, mas de espaço onde os saberes subjugados e subalternizados possam

anunciar e enunciar seus lugares de fala. Portanto, farei brevemente aqui do relato de aprendizagem dessa pesquisa e atualizado sob o signo da pele, a partir de uma escrita encarnada, seguido de duas noções complexas carentes de serem mais problematizadas: literatura-terreiro e literatura-quilombo.

Terreiro e academia: duas faces da mesma moeda

Escrever só tem potência quando a escrita é capaz de afetar outros corpos e subjetividades. Quando a escrita vem da carne, isto é, a escrita encarnada, incorporada, orgânica, passa a ter uma força. O orixá está na pele e é nela que evoco a ancestralidade. É através da pele e no corpo que posso, com os pés no chão, comunicar com a ancestralidade. Foi a ancestral Conceição Evaristo (1996) que nos permitiu entender a potência da escrevivência, pois para ela, escrever acontece “inscre-vivendo-se” pela memória da pele, isto é, somente sou a capaz de evocar a ancestralidade por que tenho uma memória cravada na carne, na pele. Ao ter a consciência de meu corpo, aprendi a escrever sobre os saberes dos terreiros a partir da afrografias da memória, lembrando aqui nossa ancestral Leda Martins. Nessa memória da pele, está Oxóssi. Assim podemos reconstruir a ideia de poética. Nesse meu relato, trago uma memória feliz, uma vez que Oxóssi se traduz sob o signo da alegria.

O que farei aqui é um pequeno relato colhido a partir da longa convivência com o Povo-do-Santo, onde fui educado no coração do Axé, na humildade e na hierarquia do Candomblé. É um testemunho, a gestão de uma vida, o aprendizado que poderia também se

chamar “escrita de si como rito de passagem”, pois a mata de Oxóssi foi a minha grande professora e pude extrair dela aprendizados ancestrais. Aprendizados que surgiram da convivência entre o Terreiro e a Academia.

São territórios que se cruzam, pois são marcados pela hierarquia, onde as mães de santo, as mais velhas nos ensinam os saberes ancestrais e ao mesmo tempo, passamos por um processo de iniciação. O professor, nas universidades nos iniciam nos rituais das “epistemes” e os pais de santo nos iniciam nos rituais sagrados dos orixás. Ali, a nossa cabeça “come”, pois alimentamos a nossa ancestralidade e na Universidade não é diferente, pois os conhecimentos, as epistemologias nos alimentam também. Se alimentar de tal fonte teórica de um determinado orientador, é experimentar o seu “axé”, sua força teórica. É “beber da cuia”, do “axé” daquele professor.

E quando defendemos as teses e dissertações, é o dia em que “damos o nome” publicamente, isto é, tornamos públicos a nossa “identidade” do pesquisador ou da pesquisadora. Daí precisa de um “padrinho”, alguém que possamos confiar o segredo que é falado em seu ouvido. O mesmo acontece, de certo modo, na Academia, pois a “banca” é escolhida para ser a “madrinha” ou “padrinho” a quem serão confiados os segredos e a intimidade daquela cabeça, daquele axé. E o dia de “dar o nome” é o dia da defesa pública. Terreiro e academia são duas faces da mesma moeda. Costumo dizer, lembrando um antigo ritual africano, que a mãe de santo, para iniciar um filho, ele o lança numa mata escura com uma vela apagada na mão (sem levar meios para acendê-la) e ele precisa voltar com a

vela acesa e com o nome de seu espírito protetor. Esse talvez seja o maior desafio na relação orientador e orientando: enfrentar a mata obscura e complexa do conhecimento.

Terreiro e Academia são territórios que precisam ser alimentados. Por isso, nós, professores, nunca paramos de estudar, de pesquisar e de orientar, pois nosso “ori” necessita comer, se alimentar, se fortalecer. E quando se passam sete anos, o noviço alcança a maioridade, ele se transforma em *egbomin* (o mais velho), mas continua fazendo parte daquele axé. Na Universidade, mesmo quando alcança a maioridade que é o doutorado, o orientando continua fazendo parte daquela linha de pesquisa, sendo o “filho de santo” mais velho daquele orientador (pai de santo), daquela linha de pesquisa, que seria a “linha” da Umbanda ou Candomblé ou Nação, ou casa de santo, o “axé”.

Cada pai de santo tem o seu axé individual que é transmitido oralmente. Cada professor tem sua linha teórica e epistemológica individual que cruza, de certo modo, com outras linhas. Nós, nas Universidades trabalhamos a partir de linhas de pesquisas e elas são marcadas por disputas de poder/saber. Os terreiros também têm suas disputas e quizilas. Quando geralmente um filho de santo muda de pai de santo, isto é, de terreiro, ele precisa aprender novos códigos e signos pertencentes àquela nova casa. Geralmente alguns pais de santo se sentem traídos pelo filho que o abandonou e pelo terreiro que o acolheu. E às vezes surge um certo conflito entre terreiros e pais de santo.

Na academia não é diferente, pois quando um orientando muda de orientador, ele precisa aprender a etiqueta daquele outro

orientador, às vezes aumenta a guerra, pois existem disputas teóricas, atravessadas por relações de poder e muita vaidade. Mudar de orientador ou de linha de pesquisa significa correr novos riscos e estar disposto a mudar todo jogo teórico e epistemológico, pois é uma nova “cuia”, um novo processo iniciático. Muda todo o jogo e assim como o jogo de búzios, a Universidade não deixa de ser esse espaço em que se aprende a jogar, aliás onde tem poder, tem disputa. Alguns orientadores levam essas disputas, que as vezes se traduzem picuinhas acadêmicas, brigas ou quizilas para vida toda a ponto de percebermos alguns falarem mal dos outros, a “xoxação”, a fofoca a “indaka” a língua de *afôfô*, isto é, o que fala demais.

Mas é importante entender que a linhas somente existem por que fazem parte da grande Universidade, que não deixa de ser um terreiro, espaço que dinamiza o conhecimento, faz e movimenta as cabeças. Os terreiros, com suas linhas, “axés”, nações, tambor, Jurema, candomblé, seja lá qual nome for, se cruzam, se aproximam, se distanciam e possuem suas especificidades. Nesse caso, tive a “banca do terreiro” e sendo de dentro, tive que aprender a falar dos segredos e ao mesmo tempo respeitar as práticas rituais e manter alguns guardados. Por um outro lado, a “banca da academia” exigia de mim algumas etiquetas. Nesse caso, tive muitas contas a prestar para ambos os espaços que são, inclusive, marcados por complexos rituais.

Desde o ritual de “dar o nome”, até o santo rodar a cabeça, o caminho a ser percorrido é longo. Após rodar a cabeça com aquela energia, aquele axé teórico, a cabeça será “feita” catulada, marcada e terá aquele axé por toda vida. Daí meu chamam “Paulo de Oxóssi,

sou Akueran”, Mae Stella de Oxóssi, Kayodé”. Trata-se de uma identidade pessoal, pois é a “minha” tese, a “minha” linha de força e essa linha que será passada e alimentada outras cabeças tanto nos terreiros quanto na academia. São identidades que nos marcam e assim passamos a sermos vistos em ambas as comunidades.

Aquele professor estuda Derrida, portanto, derridiano, o outro estuda Foucault, é foucaultiano e o outro estuda Deleuze, é deleuziano e assim vai. São máscaras que identificam esses corpos nesses espaços e que, involuntariamente, ao assumirem essas posições de poder, compram brigas e disputas. Em ambos os espaços existem complexos processos de iniciação, pois ambos “fazem a cabeça”. Ser feito por determinado pai de santo ou ser feito, iniciado por determinado orientador significa ser marcado ritualisticamente por aquele axé, aqueles saberes, daquela linha.

Mais uma vez: terreiro e academia são duas faces da mesma moeda. Poder, saber e hierarquias estão em ambas. Não à toa que no momento da defesa, existe uma ordem de quem primeiro fala, o noviço, o pesquisador-orientado “solta a voz”, como uma espécie de *kelê* que fica em seu pescoço, sua cabeça é trazida para roda e apresentada publicamente àquela comunidade e logo ficará conhecido como “mestre” ou “doutora” em tal área. Logo em seguida o convidado externo àquela “terreiro-academia” é convidado a falar e impregnar no corpo do outro seu “axé” em forma de crítica ou arguição, até chegar ao arguidor de “dentro”. São os “padrinhos” acadêmicos.

Em ambos os espaços existe o padrão clássico de liminaridade e morte, como um processo de iniciação “pedagógica”. Por isso,

vejo-me a todo instante como os antropólogos e iniciados proposto por DaMatta (1987:151), onde, “Antropólogos e iniciados atualizam um padrão clássico de <morte>, <liminaridade> e <ressurreição> social num novo papel, tudo de acordo com a fórmula clássica dos ritos de transição e passagem”. Assim, o processo de iniciação pedagógica, como um rito de passagem, exige também um jogo de estranhamento ao que é familiar, foi o que a “banca” de academia me exigia como uma pessoa de dentro.

Vejo-me sempre diante dos ritos de passagens. Assim, “vale dizer, de modo artesanal e paciente, dependendo essencialmente de humores, temperamentos, fobias e todos os outros ingredientes das pessoas e do contato humano. ” (DaMatta, 1987, p.56). De qualquer forma, o diálogo que estabeleço é com a Academia. Ela não abre mão do distanciamento, do “desprendimento”, ou estranhamento ao que me é familiar, pois enfrentar os “Meus Demônios”, é enfrentar a escrita em um exercício de alteridade para criar o meu caminho (*odu*) e estabelecer um fecundo e vital diálogo com a Academia.

Carrego na alma e no coração o sentimento que se transfigura em um contorno antropológico e filosófico que testemunha, acima de tudo, a minha vida, pois, lembrando Edgar Morin, “minha vida intelectual é inseparável de minha vida (...) não sou daqueles que tem uma carreira, mas dos que têm uma vida. (Morin, 2003, p. 9). No entanto, é a gestão de minha vida que está em jogo, pois a longa convivência com o Povo- do- Santo me faz a cada dia olhar para mim mesmo e buscar uma compreensão antropológica, performática, pedagógica, ontológica, estética, ética e existencial sobre o

conviver, o viver com a complexidade que é tecida junto no movimento, no devir e na fluidez dessa Comunidade Religiosa (Egbé).

Lembro-me mais uma vez de Roberto DaMatta (1987) que nos mostrou a importância de “chegar no fundo do poço de sua própria cultura”. Assim, tento decifrar o “Outro” para tentar compreender a mim mesmo em toda essa performance que foi mais que uma experiência antropológica. Foi espiritual, filosófica, iniciática, metafísica, ontológica e, acima de tudo, estética, pois experimentei no sentido mais amplo dessa palavra das camadas mais sagradas e profundas do Axé. Essa é a minha maior fonte inspiradora, pois “bebi” do Axé.

No entanto, me sinto privilegiado por transitar entre esses dois mundos que é o Terreiro e a Academia. Mundos que deságuam no vasto mundo, lembrando o poeta Drummond, cheio de preconceitos que enfrentei na pele por fazer parte de uma religião e de uma cultura em que sempre fizeram esforços para nos calar, mas que hoje, passa a ganhar uma voz que vem do Terreiro para a Academia. Uma voz que sempre foi perseguida que é a do afrodescendente.

Pactuo com Monique Augras quando disse: “Depois de um século de discurso de cientistas sociais, geralmente bem intencionados, mas, de qualquer maneira, estranhos ao campo, **chegou a hora de o terreiro fazer ouvir sua própria voz.**” (Augras, 2000, p.58-grifos meus). Essa voz veio, de certa forma, de dentro do Terreiro. É o caso de Mãe Stella de Oxóssi do *Ilê Opô Afonjá* que faz, em seu livro *Meu tempo é agora* (1993) uma descrição da

organização e do funcionamento do seu Terreiro. Uma outra obra é *Caroço de dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá (2008) que nos mostra que a sabedoria vem é dos mais velhos. Um outro olhar é o da antropóloga Gisèle Cossard (2008) que nos revelou vários contos tradicionais que são pedagógicos por virem, de certa forma, de “dentro”, pois a autora experimentou o sagrado no Candomblé e assumiu isso. Atualmente Cossard abandonou a Academia e se transformou em uma sacerdotisa. Enfim, aos poucos temos visto que as vozes “de dentro” começam a se revelar e essas mulheres antigas muito têm a ensinar tanto para os mais novos que entram nos Terreiros, quanto para a Academia sobre a sua cultura religiosa.

Monique Augras (2000) reconhece que é mais do que necessário que o Terreiro faça valer sua voz, pois o Terreiro como espaço de transmutação, de transfiguração pedagógica e política, se faz nessa tentativa constante de escuta ao “outro” uma vez que o “nativo” tem muito a nos passar em termos de convivência e expressão vital. No entanto, a fala do “nativo” tem sua importância na medida em que ela ensina, pois tem um tom pedagógico ao nos ensinar as coisas de seu mundo que são complexas. Assim, o processo de escrita sobre a importância do nativo em fazer um relato etnográfico da sua cultura me fez enfrentar a todo instante essas complexidades. Isso se dá, acima de tudo, pelo preconceito que o nativo enfrenta na Academia por viver nessa encruzilhada epistemológica. Tais complexidades se dão nesse momento de estranhamento do familiar proposto por DaMatta (1987).

Vejo-me como o Orixá Ogum, deus dos caminhos, com a espada na mão, tentando fazer uma guerra com a escrita, uma luta

permanente comigo, contra mim mesmo e criar o meu próprio caminho. Driblar os clichês, pensar o impensado, ouvir “ao meu redor os primeiros burburinhos” (Malinowski, 1984:21), da vida na tribo, lançar-me nas redes do caçador, no mar de Iemanjá, nas matas de Oxóssi, entregar-me à escuta do Outro, dos atabaques, ao som do *jexá*, do *aguerê*. Como um caçador, deparo-me nas matas obscuras do pensamento e nas encruzilhadas do imaginário. Enfim, são essas redes que tenho em mãos, pois como nos ensinou Malinowski (1984) é necessário ser um “caçador ativo e atento” e, como sou de Oxóssi, é esse espírito que me domina, me transfigura e me faz ir à “toca de mais difícil acesso” da vida na comunidade-terreiro.

E fica comigo a responsabilidade de fazer um “relato honesto” dos dados que consegui colher em campo. Relato que é acompanhado de emoção e de afeto que foi tecido junto com a Comunidade-candomblé. Imagino que o olhar do nativo diante de sua cultura deve servir de “acompanhamento à reflexão, favoreça a ruminação, face ao mundo misterioso e circundante” (Maffesoli, 2005, p.13). Dessa forma, proponho o ato de reflexão e ruminação acerva da filosofia nativa do Candomblé.

Ao trazer *Nova luz sobre a antropologia*, Geertz (2001) aponta a necessidade do “pensamento como ato moral”. Isso implica que devemos “encontrar amigos entre os informantes e informantes entre os amigos”, pois em campo, “devemos aprender a viver e pensar ao mesmo tempo”. Assim, “a ética profissional repousa na ética pessoal e dela extrai sua força”. Dessa maneira, devemos aprender a viver, a com viver com pessoas de sentimento, de

subjetividade, sem desrespeitar os códigos e o modo-de-ser do “Outro”, pois é preciso acolhê-lo em sua complexidade. É assim que me vejo desafiando essas questões que estão na minha pele, na minha alma, no meu coração, no meu *Ori* (cabeça).

O processo de escrita sobre o Candomblé me reportou várias vezes à noção de “oriversaria”, falada por Vagner Gonçalves da Silva que é a “arte de dominar uma linguagem específica aberta a múltiplos reflexos num jogo de sombra e luz” (Silva, 2006, p.135). Nesse jogo, tento dominar uma técnica, uma arte e criar meu próprio caminho. Dar voz ao Terreiro é dominar essa linguagem afro-brasileira, abrir para essa alteridade, deixar o “santo baixar”. Santo da escrita que também dança e tem afeto. Deixar ser afetado pelas linguagens dos deuses e pelos múltiplos signos que o Terreiro emite.

Como se entregássemos a essa dança dos deuses e fôssemos capazes de, com uma vela na mão, deixar algo “se mostrar” como é em si mesmo. Inventar esse mundo munido de *ecodidé*, *efum*, *auage*, *osun*, *obi* e *orobô* e tudo que necessita para iniciar alguém no Terreiro de Candomblé. Deixar os búzios falarem por si só. O Jogo de Búzios não deixa de ser o jogo da escrita, os múltiplos jogos com a palavra. Embaralhar para confundir e confundir para pensar. Assim penso a escritura sobre uma comunidade tão complexa como o Candomblé: como um jogo permanente, pois é esse jogo o começo de tudo. É jogando os búzios que os Pais de Santo conseguem manter um diálogo, a comunicação entre o *Orun* e o *Aiyê*, entre os deuses e os homens.

Nesses ritos de passagens, transporto-me a todo instante a essa tentativa de ler e decifrar a Cosmologia Yorubá; pois “fazer

etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamentos modelados” (Geertz, 1989, p. 7). No entanto, Clifford Geertz, ao apontar a etnografia como uma descrição densa, nos faz compreender a necessidade de fazermos uma leitura interpretativa do mundo, enfrentando os “tiques nervosos” e as “piscadelas” que ele nos emite.

Quando reporto a mim mesmo perguntando pelo mundo dos deuses, falar deles, escrever sobre eles, é preciso ir à “roça de santo”² “roçar” com o Povo- do- Santo e ir ao seu encontro desarmado de toda ferramenta e estar - junto com esse panteão dos deuses. Assim, contornar e retornar a “Casa de Santo” é um desafio sempre de quem, ao olhar de fora, o dentro se mostra e, nesse mostrar se escondendo ou nesse esconder se mostrando, a escrita se ergue e o odu vai se criando. Como um escritor tecelão, vou escrevendo às avessas e, nessa dança com a linguagem, a tribo do Candomblé vai se metamorfoseando e uma paisagem trágica e

² Roça no Candomblé é sinônimo de Terreiro. Também pode significar “Casa de Santo” ou Ilê Axé (Casa das Forças) Egbé é um termo mais amplo, pois significa Comunidade Religiosa. No Candomblé, a expressão “Barracão” é também muito usada. Nos Terreiros de Umbanda, geralmente a expressão usada é “Centro”. Alguns são designados por nomes de “entidades” ou Orixás como, por exemplo, “Centro Caboclo Pena Branca” ou “Centro Pai Joaquim”. De certa forma, o nome do Terreiro é uma homenagem ao “guia” protetor da “Casa” que é o protetor ou o Orixá “dono” da cabeça do Pai ou Mãe de Santo do Terreiro.

dionisíaca se ergue na desordem, no caos, na intensidade, no imaginário poético e na vida.

Quando Ogum dança no Terreiro, tem certo momento que ele cata as armas no chão para guerrear. Esse é o momento da escrita nativa: procurar nossas armas, ir à luta, à caça como Oxóssi, o Deus da caça fez, ao pegar seu *ofá* e ir às matas. Mas escrever é também desarmar-se. Às vezes queremos deixar as “armas conceituais” e deixar a escrita se mostrar como reflexo da própria cultura, pois é ela que nos interessa.

Na mata de Oxóssi

No século 21, nosso arco e flecha
são a educação e a literatura.
Marcia Kambeba

Através da flecha lançada por Oxóssi percebi que o que o rei de Keto me ensinava a lançar novas flechas no espaço e devolvê-las de outro modo. Como um caçador que necessita pisar com leveza na terra para não espantar a caça, ele precisa garantir o sustento da humanidade. Oxóssi é renovação, capacidade de mudança e transmutação. Oxóssi é um caçador e, como tal, se revela em seu surpreendente nomadismo. Foi assim que me ensinou Marcia Kambeba:

No contexto da educação indígena, seguir as pegadas dos animais, andar na mata sem estalar as folhas, conhecer as armadilhas da natureza, suas ervas medicinais, além de

aprender a extrair tintas para a pintura de objetos pessoais, a fazer arte com sementes e fibras da mata são formas de manter uma relação de dependência com a natureza. (KAMBEBA, 2020, p.25)

Oxóssi é o meu orixá originário, pois tem marcas de caboclo-índio. É o mestre que me ensina a entrar nas matas sem fazer barulho, me ensina as suas armadilhas, as ervas e um contato mais próximo com a natureza. Foi o que nos ensinou Mãe Stella: “O caçador, além de nômade era profundo conhecedor das matas e dos seus segredos e, portanto, aquele que sempre descobria o lugar ideal para estabelecer ou fundar uma nova aldeia, o que lhe conferia a posição de Onilê-dono da terra” (Santos, 2020, p.48). Sob o signo de um aventureiro que não tem morada fixa, Oxóssi desperta o nômade que tem em todos nós ao nos fazer experimentar a errância e nos fazer ver o mundo em seu dinamismo afro-rizomático, negando, por sua vez, todo sedentarismo do pensamento e toda clausura fincada na ilha da consciência.

Daí a proximidade de Oxóssi com Ogum, Exu e todos os orixás do tempo, entregues à mundanidade, pois são orixás que desobedecem a casa fixa do ser, do império “ontológico” e expande a consciência criadora rumo ao devir. Daí o fato de Oxóssi está relacionado à loucura, à criação e à reinvenção da vida. É esse espírito nômade que nos permite criar e fazer do pensamento algo movediço, plástico e dinâmico. Oxóssi, nesse sentido, inaugura um novo paradigma ético-estético, uma estética “odara”, movido pelo móbil da alegria, da invenção e da afirmação da vida. O fundamento

da filosofia da flecha de Oxóssi, é o móbil da alegria. Para ser alegre é preciso experimentar a errância, o nomadismo, a desobediência. E Oxóssi tem tudo que nos permite a essa criação: a terra, a natureza, o ar, a guerra, a luta, a caça, o fogo, a alegria, fundamento primeiro da leveza e da afirmação da vida.

Não à toa que Mãe Stella afirma que Oxóssi é o “caçador de alegrias”, pois a alegria além de ser uma força revolucionária, ela tem o poder de nos reintroduzir a cada instante no devir da vida, fazendo dela (da própria vida) um acontecimento. Nesse sentido, Oxóssi, sob o signo da alegria, é o que nos transporta e nos transforma, nos impulsiona para dentro e para fora de nós mesmos.

Como nos mostrou Mãe Stella, Oxóssi se revela sob o signo do nomadismo e com isso nos faz desterritorializar e reterritorializar a vida a todo instante, pois ele está “em toda e nenhuma parte”. Oxóssi é signo em rotação, nômade, errante. Não aceita a fixidez e lida com o provisório, aspira o movimento, o devir. Um dos grandes ensinamentos sobre Oxóssi aprendi da nossa ancestral yalorixá Mãe Stella de Oxóssi:

É interessante observar que Oxóssi é uma divindade de caça e do caçador, pois protege os animais da morte, especialmente quando esta não decorre da luta pela sobrevivência. Também protege o caçador, favorecendo-o com animais e afastando-o dos perigos da mata (SANTOS, 2020, p.52).

Oxóssi, também é considerado Odé, (o caçador) e “Ogum ensinou Oxóssi a caçar, a abrir os caminhos pela floresta” (Prandi, 2001, p.112). Foi Oxóssi o esposo de Oxum e teve com ela Logunedé.

Sua dança imita a perseguição do animal na mata com um pé fazendo movimento para frente e para traz, pois é assim que um caçador entra na mata, de forma sutil para não espantar a caça. Sua principal dança é o *aguerê*. Em certo momento do ritual Oxóssi dança com o *ofá* (arco e flecha) na mão erguido e depois ele rasteja no chão, rola, como se tivesse atacando o animal. Ele usa na mão um rabo de cavalo (*iruquerê*) para espantar os espíritos maus da floresta.

Diz um antigo mito que Oxóssi foi um dia à mata e foi mordido por abelha. Ele começou a se chicotear. Quando ele dança, ele se bate com o chicote que pode ser feito de rabo de cavalo ou de tiras de couro. Esclarece-nos Mae Stella:

Se considerarmos o fato do caçador ser o dono da terra, o fundador da tribo, provedor de alimentos, defensor, legislador, médico, feiticeiro e tudo o mais que ele exprime, compreenderemos a associação existente entre o *orisá* Oxóssi e a abelha, cuja organização social da colméia é considerada como o mais completo protótipo da primeira forma de sociedade da história. Assim como o caçador, a abelha é o símbolo da interação entre os reinos animal e vegetal, sendo o mel o mais puro produto da natureza orgânica oriundo da interação entre esses dois reinos. A colméia é, a um só tempo, uma aldeia e uma comunidade secreta. Devido ao seu ferrão e a sua disposição em defender a colméia, as abelhas são tidas como bravas guerreiras, vivem em colônias formadas por várias colméias, é quando ocorre a enxameação; um grupo parte da colônia original para formar uma nova colônia (SANTOS, 2020, p. 48).

Como ensina-nos Mãe Stella, Oxóssi, sendo o caçador e dono da terra, provedor de alimentos é o que nos ensina a organização social, e sob o signo da abelha nos mostra o símbolo da interação entre todos os reinos. Oxóssi, com sua inteligência, sensibilidade, estratégia e capacidade de organização, nos mobiliza para pensarmos a sociedade a partir da “enxameação” social.

O *ethos* de Oxóssi se direciona aos múltiplos processos de sociabilidades e nos permite, através da palavra, novas formas de organização social. É Oxóssi que nos permite, a partir de uma colônia, de uma nação, nos conectarmos e nos fundirmos a novas colônias e nos convida a agregar novos quilombos, novas linguagens. Por isso o mel é quizília (proibição) de Oxóssi. Oxóssi é o Deus da Nação Keto e toda Casa de Keto deve ter, em homenagem a ele, um par de chifres (Arô) na parede, de uma forma visível, pois é o signo do caçador e símbolo da Nação keto. Quanto à dança de Oxóssi, esclarece-nos Mãe Stella:

O ponto culminante do culto ao orixá Odé ocorre justamente na hora da caçada. Os orisá, incorporados nos seus filhos, revivem integralmente todo drama da caçada. Não se trata de uma encenação teatral. Naquele momento o Orisá não está simulando uma caçada numa mata imaginária. Ele está realmente caçando as tristezas, as angústias, as decepções, as doenças, todas as coisas negativas que fazem parte da vida de cada um dos membros da assistência. No entanto, os efeitos dessa caçada serão sempre proporcionais aos merecimentos de cada um. Durante a caçada, há um determinado momento em que Odé está dançando e vai a rua por três vezes, ao se cantar: *wara wara tafa Ioní. Wara wara tafa Odé*” (Santos, 2020, p.53).

Segundo Mãe Stella, a caçada é o momento áureo de Oxóssi, pois permite que seus filhos vivam o drama da caçada, não em uma mata imaginária, teatralizada. Oxóssi caça no sentido amplo do termo, onde caça as tristezas, decepções e toda negatividade do mundo. Sua caçada assinala uma performance onde ele mostra que está retirando todas as mazelas do terreiro para a rua, em um gesto de cura, de limpeza espiritual. Não à toa que Oxóssi, assim como lansã, carrega na mão o iruxim, feito de rabo de cavalo para espantar os espíritos negativos.

Ora, enquanto Ogum representa um certo impulso para a guerra, ou para a destruição criativa, Oxóssi traz uma certa consciência e poder de realização a partir de uma certo dinamismo e nomadismo que lhe é próprio, pois Oxóssi, em seu devir-caçador, é o realizador da vida enquanto caça. Oxóssi vai atrás em busca de harmonia com a natureza e traz a caça e recebe de todos o seu valor. Oxóssi representa a esperteza e ao mesmo tempo o lado estrategista de quem, ao entrar na mata, deve entrar com cuidados para não espantar a caça. Saímos para caçar, saímos para sermos caçados. O mundo é a complexa mata que promove os encontros e desencontros entre os homens. Somos todos caçadores na medida em que sentimos a necessidade de nos jogarmos no mundo da vida para extrair dele o seu alimento e trazeremos a fartura para a nossa mesa.

O terreiro é cheio de signos e símbolos e cada símbolo tem uma forma pedagógica de nos ensinar a política do significado da

cultura afro-brasileira. Tem uma dança de Oxóssi em que ele empina o *Ofá* para o alto e, rapidamente ele corre até os atabaques, corta na frente deles, como se estivesse atacando o animal e dá uns pulos para o alto. Oxóssi é um dos Orixás mais cultuados no Brasil, pois é ele o rei da Nação Keto e, como essa é a mais difundida, Oxóssi é um dos mais lembrados até mesmo por ser o Deus da colheita, da fartura e da prosperidade. Geralmente os Filhos desse Orixá são carinhosos e sensíveis. Sua cor é o azul turquesa. Mas às vezes revela seu lado caçador, inquieto. São pessoas que não ficam paradas.

Eles sentem a necessidade de “ir à caça”. Geralmente saem de casa cedo e mudam muito revelando um comportamento nômade, andarilho e, com isso, tem dificuldade de se fixar pois está sempre em transformação. Gostam do novo, do desconhecido, como se estivesse sempre buscando novas matas, novas caças. Seu “assentamento” é dentro de uma vasilha de barro (alguidar) com os elementos da caça e do caçador que são dentes de animais, chifres (arô), berrante, bola de boi e outros adornos rústicos. A performance de Oxóssi se dá no momento em que persegue o animal, caça-o e o leva para a mais funda toca. Sua saudação: Okê arô!

Fui iniciado no candomblé como filho de Oxóssi, o caçador, dono das matas, da terra, da colheita, da prosperidade. Este ensaio é fruto é fruto da minha encruzilhada literária como pesquisador e performer-candomblecista. Compartilhei ao mesmo tempo de duas visões e duas cosmovisões, ora convivendo com os terreiros, experimentando a fé, percorrendo os espaços sagrados da religião, sua intimidade, ora convivendo com a academia, com as

epistemologias. Lugares aparentemente divergentes, mas que se encontram em vários sentidos.

São espaços hierarquicamente constituídos, ritualisticamente definidos e marcados por aprendizados que se dão em múltiplas relações de saberes e poderes. Ambos os espaços compartilham de *ethos* e visões de mundos parecidos. São espaços que afrontam e enfrentam a encruzilhada. São espaços dinâmicos que procuram “fazer a cabeça” de cada pessoa, iniciá-la e aprontá-la para o grande e complexo terreiro que é o mundo.

Este ensaio também é uma forma de dizer que é possível que o nativo dialogue com a academia de forma complexa, criativa e expressiva. É uma forma de dizer que a voz de dentro não quer mais ser silenciada. Trata-se de um ato de coragem. Como viver, já bem nos ensinou Guimarães Rosa, que a vida pede da gente muita coragem. Coragem essa que todo nativo precisa ter para se assumir enquanto porta voz de “sua” cultura na academia que é muito cheia de si, de materialismos e científicidades. Trata-se de anos de convivência com o povo de santo.

Toda essa convivência faz parte dessa encruzilhada entre o ser nativo, praticar uma religião, ser “cavalo de santo” e ao mesmo tempo compartilhar das *epistemes* da academia. As sabedorias dos terreiros e da academia andam lado a lado. Não se trata meramente de uma pesquisa participante. Mais que isso, foi iniciática, pois fui tomado, incorporado pelo santo. Tive “assentado” na minha cabeça toda uma Filosofia ancestral que foi aos poucos fazendo de mim um adepto, um filho de santo e depois me tornei um *ebomi*, um de

“maior”, ao ficar mais velho na religião e alcançar o mais alto posto hierárquico.

Temos um grande impasse uma vez que surgem estigmas por parecer confuso e não muito aceitável nos moldes da academia uma pessoa praticar religião e ao mesmo tempo fazer ciência. Como “cavalo” de Oxóssi, performatizo os traços e a visão de mundo da cultura afro-brasileira. Performatizo porque dramatizo um *ethos* e uma visão de mundo que é yorubana. Performatizo porque sou performer da cultura afro-brasileira e me sinto, a um só tempo, transportado e transformado quando volto aos terreiros e à academia. Performatizo porque sentimento e subjetividade não se separam.

Como Oxóssi é caçador, ele me transporta para várias matas obscuras do pensamento. Oxóssi me cavalga e me joga na encruzilhada. Intensifica-se uma forte briga de galos. Com Exu eu tive que pactuar para tornar esse lugar que é encruzilhada, um entre-lugar possível e fecundo de diálogo, de abertura, de conflito, de confronto e de invenção de novas possibilidades de vida.

Acredito que a literatura se transforma em lugares de fricções, de fusões e de encontros. É essa própria encruzilhada que nos faz pensar a literatura, a partir das performances dos Orixás, suas dramaturgias e ao mesmo tempo nos faz pensar e problematizar a performance de quem vive e convive com a intolerância e o preconceito: ser homossexual, pobre, ser de santo, “macumbeiro” negro e muitos outros *ebós* que acompanham meu *ori*. A academia

me ajudou por um lado a organizar e sistematizar melhor a percepção e a leitura, desde dentro que sempre fui fazendo dos terreiros de candomblés. Algumas epistemologias foram se impondo na medida em que eu ia problematizando e fazendo do terreiro uma forma de pensamento.

Essa Filosofia nagô, vinda dos terreiros e vista a partir do nativo que deixa ser afetado pelas *epistemes*, é um tipo de olhar sensível que vem despertando o interesse do povo do santo em dialogar com a academia. Como sabemos, vários pesquisadores que se ocuparam em estudar os terreiros criaram estratégias de aproximação para pesquisarem e a maior delas é a iniciação, pois trata-se de uma religião cheia de “rituais de delicadeza”, que guarda segredos (*awo*) e para conhecê-los é preciso conquistar dia a dia a confiança dos pais de santo. Desse modo, a iniciação se transforma basicamente numa palavra de ordem. Daí a expressão “obrigação”.

Fazer ou dar a obrigação implica em criar um elo com o terreiro e um compromisso com o axé, com o segredo, com o sagrado, com a nação, com a família espiritual. Dar obrigação e fazer o santo é condição de possibilidade para se legitimar como filho de santo. Daí o pontapé dado por Roger Bastide que se transformou em basicamente um clássico de referência necessária na literatura afro-brasileira. Esse pontapé exigiu que o pesquisador tivesse uma relação íntima e iniciática com os segredos do candomblé.

O livro que mais despertou a minha curiosidade como pesquisador foi *O antropólogo e sua magia*, do antropólogo Vagner

Gonçalves, pois trata-se de um livro que problematiza essa relação do pesquisador com o pesquisado, com o campo. Neste livro Vagner Gonçalves teve uma estreita relação com antropólogos e outros intelectuais que tiveram ou não uma relação até certo ponto iniciática no candomblé como Roger Bastide, Rita Segato, José Jorge de Carvalho, Juana dos Santos, Júlio Braga, Rita Amaral, Muniz Sodré e outros. Além daqueles que resolveram assumir a vida religiosa no terreiro no processo de pesquisa ou após, como é o caso de Júlio Braga e a francesa Gisèle Cossard.

Não devemos esquecer também da singular relação que Ruth Landes teve ao deparar com suas pesquisas de campo, quando compreendeu a força das mulheres negras no candomblé e o mecanismo de funcionamento interno dos cultos. *A Cidade das mulheres* carrega uma força e ao mesmo tempo uma expressão etnográfica em forma de relato que mostra o encontro e a identificação da pesquisadora norte-americana com a cultura afro-brasileira e como este contato afetou diretamente a vida e a visão de mundo dessa mulher antropóloga.

Desse modo, a experiência de Ruth Landes (1967) nos força a pensar que a relação com a alteridade, com a cultura do outro, leva o pesquisador a colocar em xeque e pensar a sua própria cultura. Assim, podemos perceber que é extremamente complexa e delicada a relação que o pesquisador estabelece com o campo e existem várias estratégias que o mesmo pode utilizar para ter uma relação de proximidade com a alteridade. Mas o interessante também é sabermos que a subjetividade estará presente em todas

as dimensões: em campo e nas escolhas teóricas. O pesquisador em campo está tomado por uma complexa rede subjetiva. Como Ruth Landes chega a dizer em vários momentos que chegou a pagar aos nativos por algumas informações recebidas no trabalho de campo. Isso nos mostra que a relação entre o pesquisador e o campo é uma relação delicada, que perpassa uma complexidade política, ética e que implica a negociação entre o pesquisador e o “nativo”.

No meu caso, evidentemente, cheguei a morar no terreiro que fui iniciado por ter passado por várias crises pessoais, mas não estava na academia e nem havia ainda sido afetado pela *episteme* desse universo. No entanto, a minha relação era apenas de um crente que partilhava a fé nos terreiros. O terreiro me acolheu como um *abiã*, uma pessoa apenas interessada em ter um lugar para morar e sabia que ali teria muito trabalho: passar, engomar, lavar as imensas anáguas, deixar as roupas sempre brancas, o trabalho árduo e interminável da cozinha, as idas e vindas do mato para despachar algum *ebó* com o povo do santo.

Ao verem a minha agilidade e rapidez nos afazeres domésticos, a mãe de santo foi percebendo como seria importante a minha figura no terreiro e foi se apressando em colocar na minha cabeça a necessidade de fazer o santo. Desse modo, fui ganhando a confiança do povo do santo, fui entrando em sua intimidade e quando percebi já estava raspando a cabeça e me iniciando no *candomblé*. Isso foi depois de mais ou menos dois anos morando no Terreiro. A mãe de santo costumava dizer que eu deveria fazer o santo para não ter problema de cabeça por ser filho de Oxóssi, já

que ouvia dizer sempre que filho de Oxóssi era perturbado e às vezes até ficava louco.

A “Literatura-terreiro” ou a minha benção, irmão!

Ora, o conceito Literatura-terreiro vem abrindo caminhos para nos encorajarmos a pensarmos outros signos que povoam os terreiros. É possível, inclusive, pensarmos a partir da literatura-quilombo e evocar outras vozes ancestrais na literatura. É uma forma correta de reparação diante do epistemicídio literário e do memoricídio (apagamento e morte da memória) do povo do santo. Mais que isso, é uma forma de trazer a oralidade para a roda literária. Peço *agô* e benção (motumbá) ao irmão Henrique Freitas por abrir novos caminhos e encruzilhadas do pensamento e do imaginário. Mas é válido lembrar:

A literatura-terreiro não é especificamente a literatura feita no terreiro ou sobre ele, mas a produção que deriva desse território constituindo-se como poderosa plataforma epistemológica de onde agora olhamos os estudos literários brasileiros para reivindicar não a mera inclusão de obras e autores negros, mas que essas epistemologias divergentes, bem como suas clivagens interseccionais com raça, gênero, sexualidade e outras diferenças, sejam de fato consideradas na forma como a ordem do conhecimento delinea o campo (Freitas, 2021p93-4).

Diante disso, Freitas esclarece-nos que a literatura-terreiro deriva desse complexo *yorubá*, da filosofia *nagô*, isto é, dos terreiros, embora não seja especificamente feita no e sobre o terreiro. A literatura-terreiro, segundo ele, se constrói como uma “plataforma epistemológica” para nos olharmos e nos re(ori)entarmos nos estudos literários brasileiros e a partir daí trazermos os problemas que povoam as diferenças para apontarmos epistemologias outras a partir do texto literário. A literatura-terreiro reorienta-nos pela circularidade, pelo *axé* e nos permiti uma espécie de “iniciação literária”, pensando novas giras e *xires* epistemológicos, nos servindo- de novos *ebós* de palavras:

A literatura-terreiro é aquela ainda que se orienta pela circularidade, pelo *axé*, pelo princípio comunitário de corresponsabilidade e cuidado mútuo presente no *ubuntu* e que, na sua dimensão extrema, faz do ato da leitura uma *iniciação literária*, indo desde as línguas africanas rituais (*yorubá*, *fon*, *kimbundu* e o *kinkomgo*) e do *pretoguês* brasileiro até às experiências quânticas de um espaço-tempo que confronta a fixidez de um ser-estar cronológico no mundo (Freitas, 2021, p.94).

Desse modo, compreender a complexidade da literatura-terreiro exige um deslocamento circular uma tentativa de tensionar e colocar em xeque essa crítica hegemônica, branca, para propormos uma crítica em *pretoguês*, nos dizeres de Lélia Gonzalez. No entanto, é impossível falar da minha experiência com a literatura e com os terreiros sem assentar e aprofundar a ideia de “literatura-terreiro”. A leitura que faço é fincada com os pés a partir da

“literatura-terreiro” (Freitas, 2006), de uma tradição de leitores e pesquisadores brasileiros que olham o mito de Exu e suas encruzilhadas a partir de “dentro”, uma vez que temos, há décadas, uma vasta produção do povo do santo que tem se ocupado em escrever e produzir literatura a partir o pensamento nagô e ampliado a “cosmopercepção” *yorubá*.

Desse modo, a maneira que temos de borrar e criar fissuras no discurso hegemônico e autorizado é trazer a força da “literatura-terreiro” que emerge da encruzilhada, pois lembrando Henrique Freitas: “A literatura-terreiro é aquela ainda que está na encruzilhada conceitual que permeia a teoria” (Freitas, 2006, p.56). Com isso, ao tentar tensionar a mimese forjada pelo ocidente, ensina-nos:

A encruzilhada, no exercício crítico desta literatura-terreiro, torna-se o conceito-mor por meio do qual se tensiona a mimese, a dialética, o real, seja na literatura negro-brasileira, seja em algumas produções africanas elaboradas sob este viés ético-estético-ritual (Freitas, 2006, p.57).

Dito isso, podemos compreender que é essa literatura-terreiro que nos permite “exuzilhar” a crítica e rasurar esse construto ocidental, mimético e dialético. Se hoje falamos de uma crítica nagô, isso se deve aos saberes orais do povo de terreiro e a luta da militância que se construiu a partir das comunidades periféricas e do movimento de mulheres negras.

Aqui uma pergunta se impõe: como pensar exu a partir da literatura-terreiro? Dizer que exu é o signo ancestral na cosmopercepção yoruba na “literatura-terreiro” significa compreendermos que ele é o dono do corpo e que ele representa a pedra filosofal ancestral por excelência da anterioridade, o que abre caminhos e multiplica a vida. Desse modo, só é possível pensar uma literatura-terreiro por que existe um corpo. Ensina-nos o pensador que forjou essa complexidade conceitual “Literatura-terreiro”:

Sem corpo, não há literatura-terreiro, já que, na cosmovisão africana, ele congrega múltiplos significados, sendo a base da interação entre os seres. O corpo na literatura-terreiro se apresenta como ancestral, isto é, como uma anterioridade, já que ancestral nem sempre é o mais velho em termos etários (Freitas, 2011, p.184).

Dito, isso Henrique Freitas coloca-nos no coração da afro-diáspora e da ancestralidade, como bem mostrou o pensador Eduardo Oliveira (2012): “A Filosofia da Ancestralidade está na encruzilhada do pensamento contemporâneo” (Oliveira, 2012). Ensina-nos o pensador da literatura terreiro na encruzilhada com a ancestralidade:

Filosofia da ancestralidade é o título de um livro de Eduardo Oliveira fundamental para a discussão acerca da literatura-terreiro, pois ancestral não quer dizer mais antigo em termos etários, tem a ver com redes afrorizomáticas de epistemologias negras que vão do

corpo dissimulado da capoeira à filosofia africana, e o paradigma Exu é seu símbolo (Freitas, 2016, p.275-6).

A encruzilhada como espaço de reinvenção do mundo é também o espaço de reinvenção da cultura e de nós mesmos. Mais ainda: a encruzilhada é o lugar da criatividade em demasia onde tudo é possível, onde podemos potencializar a arte da mixagem a partir de um punhado do caos. Para além do sintagma e do paradigma, é o espaço do devir. É, em síntese, a boca que tudo devora. É na encruzilhada literária que o pensamento se potencializa e abre novos caminhos.

A literatura-terreiro é aquela que se produz historicamente no Brasil **desde o corpo negro** e orienta-se por princípios éticos, cosmogônicos e estéticos legados por saberes africanos, em especial dos povos bantu e yorubá, presentes de forma mais adensada nos territórios literários já anunciados, em especial nos terreiros (locais de culto às entidades africanas e afro-brasileiras e também de encontro comunitário. (...)(Freitas, 2021, p93).

Na Literatura-terreiro é importante dar o lugar que Exu merece, pois como bem advertiu Henrique Freitas: “A literatura-terreiro é aquela ainda que está na encruzilhada das literaturas — divergente, maloqueira, marginal, periférica e da litera-rua - gravitando, acima de tudo, por entre as experiências de uma militância artística do movimento negro e de uma literatura afro-brasileira (Freitas, 2011 p. 176). Dito de outro modo, a literatura-terreiro passa a ter força a partir da encruzilhada das literaturas em

suas diferenças e marginalidades e que perambulam por entre a militância do povo negro e da literatura afro-brasileira.

A literatura-terreiro é aquela que, dentro da cosmogonia africana e/ou afrobrasileira, explora a multimodalidade. Ante os grafocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo que orientam a constituição dos saberes tradicionais ocidentais, as experiências ex-cêntricas e descentradas de leitura e escrita na comunidade-terreiro e nas expressões que se orientam por sua lógica desconstruem a perspectiva monológica de produção de sentidos (Freitas, 2011, p.175).

A literatura-terreiro, segundo Henrique Freitas, explora a multimodalidade, a afro-perspectiva, a multiplicidade e não se fecha a um logocentrismo, mas nos faz experimentar o excêntrico, o descentramento tanto da vida quanto do pensamento e evoca múltiplos sentidos, desconstruindo assim a perspectiva una ou monológica da produção de sentidos.

Por isso, é preciso co-mover-se para lidar com a literatura-terreiro. Seu principal signo: Exu, entidade do panteão das religiões de matriz africana que não pode ser mapeada através das noções de bem e mal. Ele é confundido erroneamente no sistema de leitura dicotômico das religiões judaico-cristãs como diabo, e, justamente por seu ciframento tão sofisticado, ainda ininteligível para parte da crítica artístico-cultural ocidental, é reverenciado do famoso poema *Padê de Exu libertador*, de Abdias do Nascimento, ao epíteto com que assina Nelson Maca, Poeta Exu Encruzilhador

de Caminhos, e ainda na canção *Encruzilhada* do grupo Opanijé. Exu, além de Senhor dos Caminhos, Dono das encruzilhadas, é o princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura yorubá (Freitas, 2011, p 176).

Dito de outro modo, ao questionarmos exu sob o signo da ancestralidade e grande representante da literatura-terreiro, estamos questionando o seu principal signo, pois, segundo Freitas, além de ser o senhor dos caminhos, dono das encruzilhadas, é o princípio dinamizador do universo e da cosmovisão africana. Junto com essa categoria literatura-terreiro, forjamos uma outra categoria epistêmica que é tipicamente brasileira: literatura-quilombo. Eis a nossa próxima encruza.

Literatura-quilombo: repensando a nação

Uma outra literatura cresce a cada dia: a literatura-quilombo. A força das matas, o imaginário de um povo e a oralidade compõem um *ethos* e uma visão de mundo acerca da nossa brasilidade. Os Terreiros não deixam de ser dobras do quilombo ou uma forma complexa de quilombo e de resistência. Evoco aqui a nossa ancestral Beatriz Nascimento que, ao pensar o quilombo para além de um território físico e existencial, nos permite pensar a literatura-quilombo e, junto a ela, repensar a nação.

Durante os quatro séculos de escravidão nós vamos ver a atuação do negro brasileiro como um homem

participante de uma sociedade, embora negando as vezes ele mesmo, a sua origem racial. Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo. Como se nós só tivéssemos existido **dentro da nação** como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para a mineração. (Nascimento, 2018, p.328-grifos meus).

Beatriz Nascimento em basicamente toda sua escrita pensou a nação e o seu conceito revolucionário de quilombo. Estudar e pensar a nação é uma temática que nos atravessa por eras, mas a mesma tem sido pensada e problematizada pela branquitude, uma vez que, como já anunciou Aimé Césaire, a nação é um fenômeno burguês, europeu. Mas de lá para cá muita coisa mudou e com as críticas à burguesia e ao projeto de nação burguesa, a militância e a intelectualidade negra têm feito críticas a essa nação, ampliando-a e enegrecendo-a.

Portanto, existe uma tradição de quilombolas intelectuais no Brasil que nos dá possibilidades para pensar a noção de literatura-terreiro, como Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento, Clovis Moura, Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, somente para citar os que vieram primeiro. De certo modo, o que eles sempre fizeram foi nos permitir reescrever a nação a partir de nós mesmos. Foi a militância intelectual proposta por Beatriz Nascimento que pavimentou esse caminho ao mostrar a necessidade de fazermos uma história pelas nossas próprias mãos, isto é, “o negro visto por ele mesmo”. A literatura-quilombo nos permite repensar a nossa história que foi contada por pessoas brancas e ao fazerem isso, nos

desumanizaram e nos apagaram da nação. Aquilombar e enegrecer a nação implica em nos reposicionarmos no mundo, trazendo as nossas subjetividades, como ensinou Beatriz Nascimento:

Não podemos aceitar que a história do negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos etnográficos, sociológicos. Devemos fazer a nossa história, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os negando. Só assim poderemos nos entender e nos fazermos aceitar como somos, antes de mais nada, pretos, brasileiros, sem sermos confundidos com os americanos ou africanos, pois nossa história é outra, como é outra nossa problemática. Num país onde o conceito de raça está fundado na cor, quando um branco diz que é mais preto do que você, trata-se de manifestação racista bastante sofisticada e também bastante destruidora em termos individuais (Nascimento, 2021, p. 45-6).

Com essas sábias palavras a Quilombola e intelectual Beatriz Nascimento nos motiva a voltar para as “coisas nossas” e trazer o nosso quilombo a partir de nós mesmos. Para isso precisamos criar a nossa ética, a nossa estética, a nossa linguagem a partir de novas fagulhas criativas, trazendo nosso corpo, nossa memória-quilombo e a subjetividade para estilhaçar essa nação branca, europeia. A proposta política é que a nação seja vista também reescrita do ponto de vista do povo preto e refeita por mãos negras. Diz Beatriz Nascimento:

O quilombo é uma condição social, fundamentalmente uma condição social, quer dizer, ele não se esgota no militarismo, na guerra que foi feita em relação àquela

que ele reagiu, mas a estrutura do quilombo, o que realmente singulariza o quilombo, é que ele é um agrupamento de negros, que o negro empreende, que aceita o índio dentro dessa estrutura e que não foi aceito nunca dentro da sociedade brasileira, como ainda não é aceito até agora, essa... sabe? A aceitação da cultura negra, da cultura índia, como uma coisa brasileira, realmente, como uma coisa dominante, não é aceita (Nascimento, 2018, p.126).

Ora, para além do espaço geográfico e físico, o quilombo é uma condição social que não se resume a militância. É o que traduz o agrupamento de negros e que o faz aceitar os índios dentro dessa estrutura, como algo dominante, algo que nunca foi aceito pela branquitude imperial. Em *Discurso sobre o colonialismo* Aimé Césaire faz severas críticas não somente ao projeto de humanismo burguês, europeu, como faz críticas a essa nação burguesa: “Dos valores outrora inventados pela burguesia e que ela lançou mundo afora, um é o do homem e do humanismo- e vimos o que se tornou-, outro é o da nação. É um fato: a nação é um fenômeno burguês...”. Desse modo, Césaire mostra-nos que a burguesia inventou o humanismo e a nação. Ao fazer isso ele faz críticas à Europa:

O fato é que a civilização dita “europeia”, a civilização “ocidental”, tal como a moldaram dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver os dois principais problemas aos quais sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial; que essa Europa, submetida ao crivo da razão, assim como o crivo da “consciência”, mostra-se indefesa ao se justificar; e que ela cada vez mais se refugia em uma hipocrisia tão mais odiosa por ser cada vez menos capaz de iludir” (Césaire, 2022, p.161).

Ao fazer críticas a essa Europa que sempre se submeteu como modelo de civilização ocidental, moldado pelo mundo burguês, Césaire assume que foi ela que deu origem ao proletariado e ao colonialismo. Logo, foi ela a responsável pela matriz de todas as opressões: o racismo. A Europa sempre se submeteu ao crivo racionalidade, a dona da consciência. Por isso, diz Césaire: “A Europa é indefensável”.

Aonde quero chegar? À seguinte ideia: que ninguém coloniza inocentemente, que ninguém tampouco coloniza impunemente; que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização- portanto, a força- já é uma civilização enferma, uma civilização moralmente combalida, que, inapelavelmente, de consequência, de negação em negação, invoca o seu Hitler, isto é, o seu castigo (Césaire, 2022, p168).

Dito de outro modo, para Césaire a civilização que justifica a colonização é em si em civilização burguesa. Assim, o quilombo, como um projeto de nação, se faz literatura. E nessa estrutura literária o quilombo transforma-se em uma condição social, um agrupamento de negros, que faz questão de incluir os povos indígenas na cultura brasileira. Dito isso, quando falamos em literatura-quilombo estamos falando em reparação epistêmica, em memória, em justiça social. Estamos falando na importância de dar o lugar correto à oralidade no campo literário:

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação. Ele aparece, ele surge nos momentos de crise da nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o *continuum* dessa história. Por que Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história de povos dominados! (Nascimento, 2018, p.337).

Desse modo, Beatriz Nascimento reconhece não somente que o quilombo é memória que não acontece somente para os negros, mas para a nação e surge nos momentos de crises da nação. A Literatura-quilombo é uma literatura de inclusão de todos na nação brasileira.

Por fim, as categorias “literatura-terreiro” e “literatura-quilombo” não somente tornam legítimas a oralidade como traço da literatura afro-brasileira, como são formas sofisticadas de nos fazer acreditar em um processo de aquilombamento poético, ético-estético que emerge da epistemologia nagô, da potência dos atabaques e desdobra como texto literário. Nos faz acreditar, por fim, que é possível novos rumos na crítica literária. Okê, arô!

Referências

ACHECHE, Chinua. *A flecha de deus*. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Companhia das Letras, 2011.

AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: A identidade mítica em comunidade nagô*, Petrópolis, Vozes, 1983. 293p.

AUGRAS, Monique *O Terreiro na Academia*. In: *Faraimará, o caçador traz alegria: mãe Stella, 60 anos de iniciação*/Cléo Martins e Raul Lody (organizadores) Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros; como lalorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos; ilustrações de Raul Lody*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CÉSAIRE, Aimé. *A tragédia do rei Christophe: discurso sobre colonialismo: discurso sobre a negritude*. Organização de José Fernando Peixoto de Azevedo. Tradução Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*-Rio de Janeiro, 1987.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação de Mestrado defendida na PUC/RIO em 1996.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques negros, 2016.

FREITAS, Henrique. *A literatura-terreiro na cena hip hop afro-baiana*. Número temático: Literatura, cultura e memória negra. A Cor das Letras - UEFS, n.12, 2011.

FREITAS, Henrique. *A literatura-terreiro yorubá e Bantu*. Intelectualidades negras. RBMA-75, 2021.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Editora LTC 1989.

GEERTZ, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: editor Jorge Zahar, 2001.

GRAUNA, Graça. *Canto mestizo*. Recife, PE: Ed. da Aurora, 2023.

KAMBEBA, Marcia. *Saberes da floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta: a luta pelo futuro*; tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LE GUIN, Ursula K. *Floresta é o nome do mundo*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2020.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do Político: a tribalização do mundo*; tradução de Juremir Machado da Silva. - 3ª ed.- Porto Alegre. Sulina, 2005. 304 p.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos na Nova Guiné Melanésia*; prefácio de Sir James George Frazer; Tradução de Anton P. Carr e Lúcia Aparecida Cardieri Mendonça revista por Eunice Ribeiro Durham. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (os pensadores).

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar- poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORIN, Edgar. *Meus Demônios*; tradução de Leneide Duarte e Clarisse Meireles. -4ª ed.- Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola e intelectual: Possibilidades nos dias de destruição*. Maria Beatriz Nascimento. Diáspora Africana. Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras; Relações raciais, quilombolas e movimentos; organização de Alex Ratts-1 ed.- RJ: Zahar, 2021.*

PETROT, Petronilio Paulo. *Escrita de si, [r]existência e subjetividade*. Revista Araticum, Vol 24.2022

PETROT, Petronilio Paulo. *Performances na encruzilhada: estética e aprendizagem no candomblé*. São Paulo: Editora Paulinas, 2016.

PETROT, Petronilio Paulo. *Poética de Exu: o mais alegre dos trágicos*. Revista Arte da cena, 2023.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Entre orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afro-diaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. 2 ed. Brasília: Editora da universidade de Brasília, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto Etnográfico nas Pesquisas antropológicas sobre Religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.



**Filosofia e literatura:
jornada acadêmica de
philia, significações e
enigmas**

Cacilda Bonfim

No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas.

Jacques Derrida

Minha tese de doutoramento celebrou encontros. Dos livros na estante às conversas entre um e outro cafezinho, trocas de ideias, planos e roteiros de viagem – cotidiano compartilhado com Maria Aracy Bonfim¹, estudiosa de Osman Lins – o autor foi, aos poucos, se espraiando em minha vida.

Um brinde à amizade! Foi através dela que ampliei meu contato com Lins. Sendo da Filosofia, bem sei que o conceito grego de *philia* é, desde Platão, “a forma fundamental de toda comunidade humana que não seja puramente natural, mas sim, espiritual e ética” (Jaeger, 2001, p. 718). Aristóteles, por sua vez, observou em seu tratado *Ética a Nicômaco* (livros VIII e IX) que, ao contemplar tanto a dimensão existencial quanto o âmbito político – tema-chave de minha pesquisa –, a *philia* engendra uma relação autêntica entre os seres humanos, configurando-se como alicerce para suas vidas em comunidade. Além disso, o estagirita nos diz: “com amigos, as pessoas são mais capazes de pensar e agir” (Aristóteles, 2001, p. 153/1155a). Assim, inspirada por esse estímulo,

adentrei o mundo da obra de Osman Lins e, conseqüentemente, da Literatura.

Como fruto de meus estudos pessoais, participei de dois simpósios sobre Osman Lins: o III Encontro de Literatura Osmaniana, na Universidade de Brasília (UnB), e o XV Encontro Abralic, no Rio de Janeiro, realizados em junho e setembro de 2016, respectivamente. O entusiasmo com que meus trabalhos foram recebidos encorajou-me a cruzar a fronteira epistemológica de minha formação como graduada e mestre em Filosofia. Em 2018, ingressei no curso de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais da UnB.

Mais uma vez, os auspícios da amizade abriram meus caminhos, pois a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Hazin – segura, precisa, hábil, respeitosa e amável –, sumidade ímpar no que diz respeito à obra de Lins, foi uma bússola imprescindível para os rumos da minha pesquisa acadêmica e para o meu amadurecimento intelectual, profissional e pessoal. Em meio a certezas, dúvidas e angústias que atravessaram meu itinerário rumo ao doutoramento, suas portas sempre estiveram abertas para mim. Em cada passo que dei, contei com seu apoio, de tal modo que sua postura humana e educadora será, para mim, eternamente um exemplo de elegância e dignidade.

Compus a tese “A Degeneração Política no Romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins”, defendida em 2021 e embasada, essencialmente, nas teorias arendtianas sobre política,

promovendo assim mais encontros: Literatura e Filosofia, Osman Lins e Hannah Arendt (1906–1975).²

Vale ressaltar que a escolha desse alicerce teórico não tinha a intenção de desenvolver uma teorização sobre literatura com base na obra arendtiana. A análise do romance fundamentou-se em vários estudiosos e críticos da teoria literária. Todavia, o tratamento dos termos político-jurídicos abordados na pesquisa fluiu da Filosofia Política, com ênfase nos conceitos oriundos das reflexões de Hannah Arendt.

Minha atração pelas análises de Arendt remonta à graduação. Tanto a monografia de conclusão do curso de Filosofia/Licenciatura na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) quanto a dissertação de mestrado na Universidade de Brasília (UnB) tiveram a pensadora como suporte teórico. Portanto, decidi seguir no estudo de sua teoria também no doutorado em Literatura e Práticas Sociais da UnB. Deveria eu abandonar todo o aprendizado até então alcançado, moldando minha pesquisa à ânsia de acumular conhecimento de novas teorias, apenas com o propósito de ostentar uma postura presunçosa de erudição? Quis manter-me afastada da famosa e vulgarmente chamada conduta intelectualóide, que sempre desemboca em crises vexatórias de

² A expressão 'degeneração política' refere-se ao obscurecimento da atividade política, desde a Grécia, berço de seu nascedouro, até a contemporaneidade, como indicou Hannah Arendt em sua obra. Ela corresponde, portanto, a ações antipolíticas marcadas pela mesquinhez dos interesses privados, pela disseminação de propagandas enganosas e pela constante prática de violência.

“doutorite”. Assim, recorri mais uma vez a Arendt, reafirmando a deferência por sua teoria.

Quanto a Osman Lins e seu romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a pesquisa também trilhou a vereda da admiração e do *thaumazein* pela obra, sentimento sem o qual seria impossível filosofar ou fazer análises literárias de qualquer espécie. Foi especialmente significativo para mim conhecer sua filha caçula, Ângela, bem como sua neta, Viviane, além de ler anotações guardadas no arquivo pessoal de Lins (depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro), visitar sua cidade natal, Vitória de Santo Antão (PE), e percorrer as ruas de Recife e Olinda, imortalizadas na ficção que animou meu estudo.

Senti-me privilegiada, pois tenho consciência de que, quando as páginas de uma obra literária se abrem, um novo mundo se inicia. Isso significa dizer que a possibilidade de repensar conceitos e valores estabelecidos destranca-se tal qual uma porta, até então desconhecida, no saguão da existência humana. O desafio de transpor, ou não, o seu limiar é lançado ao leitor.

Não hesito em asseverar que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma obra de arte cujo fruir veio acompanhado de maravilhamento e perplexidade. Resumidamente, o livro apresenta o diário de um professor secundarista de História Natural, que, em meio a desabaços, dúvidas, revelações de acontecimentos pessoais, elucidações biográficas e registros de algumas notícias veiculadas nos jornais da época, empreende a análise de um romance fictício e não publicado, cuja autora – já falecida – Julia Marquês Enone, foi

alguém a quem amou. O diário, escrito entre 1974 e 1975, configurase, portanto, como um ensaio literário.

O romance escrito por Julia, cujo título é homônimo ao livro de Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, só se revela ao leitor à medida que é aludido ou transcrito pelo professor em sua análise. Ele narra a vida miserável de Maria de França, uma pernambucana que migra do interior para a capital e, em meio a crises de insanidade, realiza uma peregrinação infausta pelo então INPS – Instituto Nacional de Previdência Social –, buscando obter uma pensão temporária que sempre lhe é negada.

Dessa forma, além das questões referentes à degeneração política, encontrei-me às voltas com dilemas literários e existenciais que me levaram a um confronto comigo mesma. Lembro-me, por exemplo, de que, ao ler *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pela primeira vez, senti-me como uma criança diante de uma mágica fenomenal, completamente boquiaberta e eufórica. Aos poucos, com o estudo do próprio romance e suas inúmeras releituras, a criança foi crescendo, e percebi que ali não havia qualquer tipo de ilusionismo. Pelo contrário, estava diante de um livro de ficção que falava sobre ficção, em forma de ficção.

Prisioneira de um modo quase automático de me aproximar de um romance, sempre em busca de elementos lineares e estáveis, deparei-me como que no meio de um vendaval, que abalou todas as minhas certezas e me deixou em estado de reflexão, revisando as bases sobre as quais havia edificado várias de minhas convicções. Sei que essa experiência não é unicamente minha e se estende a

outros leitores e estudiosos deste romance, bem como poderá ocorrer com qualquer pessoa que se disponha a ler a obra soltando-se dos grilhões de uma interpretação superficial.

Todavia, na singularidade do que senti e compreendi por meio da obra, ousou dizer que se trata, do começo ao fim, de um romance filosófico, ainda que essa não fosse a intenção do autor. Filosófico, não no sentido de impor fundamentos dogmáticos às demais áreas do conhecimento — prática comum na Filosofia e, ao mesmo tempo, amplamente criticada ao longo de sua história —, mas como uma abertura para o mundo, como um ato que recoloca questões, confronta ideias, valoriza a alteridade, oportuniza novos caminhos de conhecimento e se opõe a qualquer discurso autoritário e opressor, que só aceita a validade das próprias crenças que dissemina.

Um dos constituintes mais significativos da narrativa é a transformação do professor em um espantalho, personagem do romance que ele analisa em seu diário. Esse processo de mutação está diretamente ligado ao amor do personagem e do próprio Lins pela literatura romanesca – uma das mais significativas alegorias da obra. Transpondo o enfoque naturalista, o personagem passa de uma forma de composição a outra, deixando de ser “humano” no sentido corpóreo. O autor nos apresenta, assim, uma nova forma de compor personagens, diversa da usual e já consagrada, o que oportuniza ao leitor uma reflexão acerca de suas mutações e passagens ao longo da vida.

Reconhecer essa nova classe de personagem requer, igualmente, a aceitação de outros modos de análise e do próprio estudo da Literatura em nosso país. Por certo, essa não era a temática central de minha tese, mas o reconhecimento de tal dimensão perpassa questões filosóficas e, a meu ver, é indubitável em qualquer estudo que se debruce sobre as últimas composições narrativas de Osman Lins, a saber, *Nove, Novena, Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Vale a pena registrar também que a transmutação do professor em espantalho reflete, em grande medida, a própria escritura osmaniana em seus estágios de maturação, sendo, portanto, uma alegoria do próprio processo de escrita do autor, isto é, de seu modo de fazer literatura e de se posicionar no mundo. Assim, é possível observar em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não apenas uma inovação na composição de personagens, mas também na técnica que engendra o romance. Se, em um primeiro momento, a construção ficcional se fundamenta mimeticamente em uma perspectiva realista, isto é, de verossimilhança, que pressupõe a existência natural dos personagens (professor, Julia Enone, etc.), logo em seguida, rompe-se totalmente com essa perspectiva, e a transmutação do personagem soa no âmbito do fantástico.

É importante notar, contudo, que as duas vertentes não são apartadas nem excludentes. Somente aceitando a primeira, a mimética (aquilo que chamo de ‘o jogo do livro’), é possível aceitar a metamorfose do personagem. Em outras palavras, o romance finge seguir um viés de verossimilhança para, em seguida, violar essa estrutura, estilizando-a em mil pedaços.

O espantinho, ser inumano que ganha vida em um mundo diegético criado dentro de outro, também ficcional, encarna e anima um tipo de literatura que suspende o ilusionismo e se assume como fantástica e absurda, desafiando a imaginação do leitor empírico. Aliás, é precisamente para realçar a fantasia (o absurdo) e romper com a intenção de iludir o leitor que o romance se apoia no mundo imediato, assentando-se, inicialmente, em uma construção mimética, caso contrário esse “absurdo” não causaria o efeito desejado. Assim, como observado anteriormente, fica claro que Osman Lins escreve um livro de ficção que fala sobre ficção em forma de ficção, uma espécie de louvor à força imaginativa.

É nesse sentido (e não com uma conotação metafísica) que interpreto a transmutação do personagem como algo “sobrenatural”, isto é, que contesta o “natural”, próprio da estética realista. “A ficção não pode existir separada das outras realidades que encarna e que lhe dão vida” (Candido, 2004, p. 54). Em um lampejo, intuí que, ao final daquele romance de Lins, os personagens se dirigem para uma dimensão que os seres humanos podem sentir e acessar constantemente, mas que, no entanto, permanece sempre misteriosa e fascinante: o reino da pura imaginação criadora.

Impossível precisar, com exatidão, esse espaço no qual a imaginação é soberana e que, embora não tenha nome preciso ou localização material, é preta de realidade. Acessível a qualquer um, e não apenas ao filósofo, ao religioso, ao cientista ou ao letrado, essa região invisível e misteriosa irrompe no mundo sensível toda

vez que uma ficção nasce, ou que um personagem ou narrativa são refeitos, continuados, modificados ou aludidos.

Quantos Dom Quixotes existem? Com certeza, não somente o de Cervantes. Os personagens e suas narrativas podem sempre extrapolar as páginas dos livros em que foram criados, permanecendo assim, disponíveis em uma existência que guarda em si incontáveis representações. Uma vez no mundo, dele não partem mais. Revivem as mesmas histórias a cada momento em que o leitor reinicia o livro e ganham outras tantas vidas quando conclamados para novas aventuras.

Além disso, há que se considerar que:

A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso “saber tácito”, e com essa expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. É, entretanto, discutível se essa distinção, por certo, prática, entre textos ficcionais e não ficcionais pode ser estabelecida a partir da oposição usual (Iser, 2013, p. 31).

Logo, a contraposição – realidade/ficção – tão evidente ao senso comum, e que presume saber com exatidão o que é ficção e o que é realidade, parece duvidosa.

A delimitação do real é, por excelência, um problema filosófico que jamais encontrou solução homogênea e definitiva. Assim, também em termos de narrativas literárias, essa dicotomia se

apresenta como questionável. “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é a preparação de um imaginário” (Iser, 2013, p. 31).

Na flagrante tensão entre realidade e ficção, Wolfgang Iser esclarece ainda:

[...] **há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificada como realidade social**, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. **Estas realidades, por certo, diversas, não são ficções, nem tão pouco se transformam em tais** pelo fato de estarem na apresentação de textos ficcionais (Iser, 2013, p. 32) [grifo meu].

Osman Lins exorta a imaginação do leitor. Ao pesquisar como a degeneração política se constitui em um dos elementos geradores do romance, encontrei-me enredada nos limites entre realidade e ficção e deparei-me com a movediça época da infância, por meio de expressões na obra que remetem a um modo fabuloso de contar histórias.

Era uma vez um homem. Foi com um desejo, voltou com dois queijos; foi com dois pães, voltou com três irmãs; foi com três primas, voltou com quatro rimas; foi com quatro versos, voltou com cinco berços; foi com cinco canções para ninar criança, voltou com seis donas mais pretas do que brancas; e quando quis parar com esse varejo, levou tudo que tinha e só voltou com o desejo (Lins, 2005, p. 230)

Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato (Lins, 2005, p. 231)

A fala do espantalho, alegre e zombeteira, com expressões tiradas da literatura infantil, remete a uma época em que tudo era possível e o maravilhoso jamais soava como mentira. O tempo do leitor é conclamado. No ato da leitura, ele está no presente e, então, como em um passe de mágica, pela força do vocabulário empregado pelo autor, volta a seu próprio passado e sente, mais uma vez, a voz do incompreensível lhe chamando. O futuro diante de si está aberto em inúmeras possibilidades. É como se a própria imaginação dissesse: “Anda. Olha. Maravilha-te mais uma vez com as histórias que os homens podem gerar”.

Questionei-me: por que, para uma criança, ler que o príncipe virou pássaro e visitou sua amada na torre em que ela estava aprisionada não soa tão absurdo quanto para um adulto reconhecer, no livro que lê, que o protagonista se transformou em espantalho e se converteu no personagem do romance que lia?

A ilogicidade assombra, aterroriza. Neste livro multitemático, que também aborda a questão da insanidade, alguns personagens **falam loucura** e não **sobre** a loucura. O discurso babélico e desordenado simboliza o caos, o drama do desvario. A certa altura da narrativa, o professor faz menção a Anaximandro e sua explicação acerca da causa de raios e trovões (Cf.: Lins, 2005, p. 90). Ora, o filósofo pré-socrático também se valeu da imaginação para compor teorias e sabemos, hoje, que mesmo a posterior “comprovação” científica não está isenta de engano ou erro.

Frente às transitoriedades das respostas filosófico-científicas, a imaginação alcança perenidade, pois sua linguagem é poesia, não carece de demonstração lógico-racional e dirige-se à experimentação (vivência) de um sentimento. A *Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, compõe uma ode à literatura e à capacidade imaginativa dos seres humanos. Assim aponta o espantinho, desafiando a racionalidade:

É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o quê?, vamos, gente, guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida (Lins, 2005, pp. 161-162).

Nem tudo é possível compreender em termos inteligíveis. A fala do personagem é um enigma – e é precisamente por isso que encanta, comove e se perpetua, pois, como sinaliza o autor em uma entrevista: "Aquilo que pode ser dito claramente, expresso claramente, definitivamente, recusa o romance, recusa o poema" (Lins, 1979, p. 224).

Rompendo os cárceres, estilhaçando os limites, a ficção romanesca abre outra dimensão, na qual a imaginação viceja soberanamente, deixando em seus leitores, que aqui ficam, certo sentimento de "eternidade":

Não aquela de depois da morte, mas a única que existe, a nossa mesma, que em sua precariedade atravessa os séculos de história, essa mesma que nos une a todos, num só fio (ou num só barco), pois que somos tão somente a continuação dessa humanidade que singra o Mediterrâneo ou atravessa o Vale, algumas das vezes em direção ao Recífero (Hazin, 2016, p. 293).

Os confrontos filosófico-existenciais me tomaram de assalto durante a pesquisa e convidam à reflexão todo e qualquer leitor que não perpassa as páginas desatento. Todavia, não sejamos ingênuos diante de tantas invocações. A transmutação do personagem, apesar de sua fala, por vezes, ser alegre e festiva, dispensa uma imagem benfazeja e paradisíaca. O processo é de mutilação, dor, dúvida. Encerra o professor/espantalho, no auge de sua transmutação:

Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? No mundo acho, no mundo deixo. Alô! Eu acendo, eu ardo, eu queimo, eu torro. Sou o fogo de palha, o come-fogo, o fogo grego, a lagarta de fogo, não nego fogo. Seremos uma vez. De quem foi meu estrambólico chapéu? De um pobre morfético e surdo-mudo. Mas o que é isto que sai da minha boca? Sopro de vento ou vento, poeira voando, moscas, nuvens, papagaios de papel, pífanos, estrondo, mundo? Era uma vez um homem (...). **Para onde venho e de onde vamos? Onde estou e quem fui, hein, quem sou, eu, jogo espalhado e unido, pronto com cartas de vinte e sete baralhos, com pedras de vinte e sete dominós?** Senha e dica. Se minhas mãos são de algodão e de madapolão, posso ter um destino, traçado, missão? Perguntas de otos e de otas (...). Minha camisa parece casca de alho. E onde achaste, doutor, paletó tão escrotélico? (Lins, 2005, pp. 229-230) [grifo meu].

Indagações sobre existências, linguajar enigmático, expressões chulas. Pesquisando literatura, defrontei-me com filosofia; cavando filosofia, enredei-me em literatura.

Em termos de verdade/realidade, deve-se ter em vista que a existência do que é artisticamente engendrado pela ficção não é sinônimo de ilusão, irrealidade, mentira ou falsidade. Ainda que personagens e enredo não sejam tangíveis no âmbito do concreto, eles existem, são reais, afetam e são afetados pelo mundo empírico

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? **Como pode existir o que não existe?** No entanto, a

criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (Candido, 2004, p. 55) [grifo meu].

A literatura nos fala, portanto, de uma “outra” realidade, que, no entanto, também se manifesta no mundo. Literatura é fenômeno (Cf. Lins, 2005, p. 88). A *Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma forma estética na qual Osman Lins fala do mundo. Seu estilo, sobejamente rico em técnicas inovadoras de uso da linguagem e de recursos narrativos, compõe uma obra cuja fruição extrapola o âmbito poético ao inserir e encorajar vigorosas reflexões existenciais. Nesse contexto, o vocábulo 'mundo' não é empregado como sinônimo de Terra ou natureza, lugar onde os seres humanos se movem para suprir as necessidades da vida biológica, mas, conforme a perspectiva arendtiana, como espaço erigido por mãos humanas por meio das coisas que os homens criam e compartilham entre si, dando ao artifício humano estabilidade e solidez (Cf. Arendt, 2018, p. 64).

A partir de sua obra, Osman Lins revela autenticidade e posicionamento, e, dessa forma, seus escritos revestem-se de imortalidade. A *Rainha dos Cárceres da Grécia* transcende os anos setenta, época de feitura e publicação, e não se limita à conjuntura

do período que narra. Ao contrário, surpreende pela atualidade e se oferece como uma via de possibilidade para outras conexões entre o passado e o presente.

A degenerescência política, como era minha hipótese, mostrou-se entranhada no mundo diegético do romance. Injustiça, burocratização, abandono, perda, solidão, suicídio e loucura se emaranham com leitura, amor, zelo, dedicação e imaginação. Repleta de questionamentos sobre a crítica e a análise literária, em um amálgama temático que expõe as fístulas sociais de um período excruciante e vexatório da história nacional — a ditadura militar (1964-1985) —, a obra não se limita a ser mero objeto de fruição, mas assume, enquanto manifestação da arte literária, um claro posicionamento no mundo.

Desafiando aqueles que abrem suas páginas, o livro, obra-prima da literatura nacional, exorta o leitor a voltar-se para si mesmo, na luta por ser capaz de ler e dar sentido à sua existência, à arte, à vida em sociedade. Agir, mergulhar no mundo, posicionar-se.

Ao finalizar a tese e celebrar a conquista, carregava em mim um trajeto de *philia*. Leitor e escritor se reconheceram. Revelação. A partir dali, ecoará para sempre em mim um vislumbre de minhas próprias significações e enigmas.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo; revisão técnica e apresentação de Adriano Correia. 13. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 2001.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

HAZIN, Elizabeth. O Báçira. In: HAZIN, Elizabeth et al. (org.). *Quem sou? Sou eu quem eu retrato: páginas mimeografadas à margem de A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Brasília: Siglaviva, 2016. (Coleção Osman Lins, v. 2).

HEIDEGGER, Martin. *O que é a filosofia?* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2000. (Coleção Os Pensadores).

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

Desafios e potencialidades da pesquisa colaborativa com foco na literatura piauiense

**Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa
Elenice Maria Nery**

INTRODUÇÃO

A nossa pesquisa pela literatura piauiense remete a um trabalho de colaboração, uma vez que, até na academia, não escrevemos sozinhas. Somos orientadas, quer seja por ideias, informações, experiências ou até mesmo por sugestões de nossos professores orientadores e/ou nossos pares.

Diante disso, este relato de pesquisa aborda alguns pontos que envolvem os desafios e as potencialidades em pesquisar, em colaboração, obras em poesia, prosa e teatro piauienses que despertem o prazer da leitura literária em estudantes do Ensino Médio, etapa final da Educação Básica. Acreditamos que a interação seja um desses pontos, visto que ela age com um propósito em comum: facilitar a construção do conhecimento por meio da troca de experiências, ideias, opiniões e sugestões, acionando, assim, a prática da colaboração.

Os desafios da situação da colaboração, em nossa opinião, são a abertura às críticas, a atenção às sugestões, a observação às decisões que venham a propiciar o avanço de nossa escrita para um trabalho final: uma obra que venha auxiliar, além de sugerir aos professores do Ensino Médio uma forma de trabalhar a literatura de nosso Estado com os estudantes, ademais de dar visibilidade para alguns autores e suas obras que são desconhecidos do público.

É justamente aqui que a nossa colaboração ganha respaldo, já que pretendemos, com nossas experiências no Ensino Médio e na

Educação Superior, agregar um compilado ou guia de orientações exitosas aos professores do Ensino Médio, sugerindo fontes, conduzindo e estimulando a investigação para que possamos tirar conclusões diante de um universo de informações coletadas, e, então, prosseguirmos, avaliando essa escrita para que esta não se perca na dimensão de nosso espaço. Nossa ideia de colaboração é que possamos auxiliar e apontar sugestões de como trabalhar a leitura literária de forma prazerosa em sala de aula.

Destacamos, segundo Bortoni-Ricardo (apud Wittke, 2010, p. 3), que “o professor pode e deve associar sua prática diária docente com o exercício da pesquisa”, delineando, assim, “a nova identidade do profissional da educação: um professor pesquisador” (id., *ibid.*). Sob essa perspectiva, o professor poderia viabilizar a transformação do espaço da sala de aula “em um constante laboratório, onde, ao problematizar sua prática didático-pedagógica, o docente investiga os resultados obtidos, detectando os ajustes necessários para aperfeiçoar o processo que constitui o ensino e a aprendizagem, ao qual se propõe” (Bortoni-Ricardo apud Wittke, 2010, p. 3). E isso, seguindo esse viés, permite ao professor construir e reconstruir seu conhecimento, pois, ao interpretar “os efeitos de sua prática docente”, o professor “põe em prática o processo ação-reflexão-ação” (id., *ibid.*).

Sob essa ótica, este relato remete a uma experiência efetivada a partir de um conjunto de ações que nos despertaram para um maior interesse pela literatura piauiense. Inicialmente, fomos instigadas a ler e depois da ampliação de repertório – oportunizada pela diversidade de temas e gêneros lidos – sentimos a necessidade

de compartilhar saberes e trocar experiências com nossos pares (os professores de Língua Portuguesa que atuam na Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí). Por essa razão, potencializar a realização dessa iniciativa tornou-se primordial para nós como formadoras institucionais atuando na Secretaria de Estado da Educação do Piauí.

Decerto que, entre o surgimento da ideia inicial e a concretização desta, existe um percurso enorme a ser respeitado e, ademais, a compreensão de que há uma infinidade de insumos necessários à efetivação da proposta. Em razão disso, ainda não dispomos de evidências quanto à eficácia da ação – o que não nos exime da responsabilidade de continuar buscando perspectivas de ampliação do nosso olhar sobre o que, de fato, seria mais pertinente para uma abordagem com os professores da Educação Básica.

Com foco no ensino da literatura piauiense, a colaboração ganha relevo, pois, a partir disso, os professores podem ampliar seu campo de visão acerca do que poderia ser trabalhado no contexto da sala de aula. Para isso, a criação de espaços de formação, quer seja na escola quer seja em outros locais, permite uma integração entre pares – o que viabiliza a criação de ambientes propícios para a troca de experiências.

RELATO

Em nossas andanças, como formadoras institucionais da Secretaria de Estado da Educação do Piauí (SEDUC-PI), ao longo de nossa trajetória na Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí por todo o Estado, organizando e ministrando formação continuada e em serviço para os professores da Educação Básica, principalmente os de Linguagens do Ensino Médio, observamos suas inquietações quanto ao ensino da literatura piauiense dentro do novo Currículo do Ensino Médio do Piauí, implementado em 2022, e como despertar a leitura literária para o público estudantil.

O referido documento curricular orienta que, em relação à leitura do texto literário, devem ser introduzidos nas aulas de Língua Portuguesa, uma ampla possibilidade de gêneros e de autores, dentre os quais são referidos os de literatura piauiense, ao lado das literaturas africana, afro-brasileira, indígena e da literatura contemporânea de um modo geral. Outrossim, esse Currículo apresenta, em seu desígnio, práticas de “leitura, escrita, produção de textos (orais, escritos, multissemióticos) e análise linguística/semiótica” (Piauí, 2021, p. 137, 156, 175) nas três séries do Ensino Médio, ressaltando o ensino por competências e habilidades¹.

¹ Informamos que, segundo a Resolução 3/2018 (DCNEM), a expressão competências e habilidades equivale a direitos de aprendizagem conforme o Plano Nacional de Educação (2014-2024).

Enfatizamos, ainda, que, de acordo com a Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018), a importância da tradição literária reside na condição de patrimônio e na possibilidade da apreensão do imaginário e das formas de sensibilidade de uma determinada época, de suas formas poéticas e das formas de organização social e cultural do Brasil.

Sobre essa abordagem, percebemos uma urgência no atendimento à Lei Ordinária Estadual nº 5.464/2005, que, em seu artigo 1º, decreta a obrigatoriedade do ensino de literatura brasileira de expressão piauiense nos Ensinos Fundamental e Médio, nas escolas das redes pública estadual e privada no Piauí (Piauí, 2005); e à Lei Estadual nº 6.563/2014 (Lei Merlong Solano), que dispõe sobre a adoção de livros paradidáticos pelas escolas públicas e privadas do Piauí.

A referida Lei determina que, pelo menos, 30% dessas obras devem ser de autores piauienses (Piauí, 2014). Ademais da Resolução 124/2020, do Conselho Estadual de Educação do Piauí, com as diretrizes para o Currículo do Ensino Médio do Piauí, que, em seu artigo 7º, trata especificamente da Formação Geral Básica, determina, precisamente, em seu parágrafo 5º, que os estudos de Língua Portuguesa devem incluir o ensino de literatura brasileira de expressão piauiense nas escolas das redes pública estadual e privada do Piauí, em obediência à Lei Estadual nº 5.464/2005 (Piauí, 2020).

Todo esse embasamento legal nos inspirou a planejar uma formação que orientasse os professores a trabalharem com obras

piauienses. Como suporte, também, pensamos na construção de material didático que possa auxiliar os professores a organizarem suas aulas, utilizando obras literárias piauienses como referencial.

Eis que surge um desafio: como selecionar as obras? Que critérios utilizar na escolha? Já que o repertório é amplo, era preciso um direcionamento que levasse ao atendimento da proposta curricular da Rede – o referido Currículo propõe o desenvolvimento de um conjunto de habilidades que leve os estudantes a atingirem tanto as competências específicas² do componente curricular quanto da área do conhecimento.

Como sabemos que, ao selecionar um conjunto de obras em detrimento de outras, gera o risco de uma classificação equivocada, reconhecemos que o contato com obras da Coleção Centenário da Academia Piauiense de Letras (APL) foi primordial nesse processo de escolha das obras a serem trabalhadas. Esse contato se deu por meio de nossa participação como pareceristas da SEDUC-PI em um Edital para aquisição de obras literárias para as bibliotecas escolares.

² No Currículo do Ensino Médio do Piauí, para a 2ª e a 3ª séries, é recomendado, por exemplo, o trabalho com a competência específica 6: “apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e (re)construir produções autorais individuais e coletivas, exercendo protagonismo de maneira crítica e criativa, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas” (PIAÚÍ, 2021, p. 169 e 186).

Por conta dessa atividade, nós tivemos a oportunidade de conhecer algumas obras que não são muito conhecidas do público, mas que merecem ser colocadas em evidência, dada a sua relevância para o cenário da literatura. Ressaltamos que não nos deparamos somente com obras da Coleção Centenário. Muitas outras – lançadas pela referida Academia ou outras editoras – estiveram no campo de nosso olhar analítico. E isso endossou o anseio por uma orientação mais direcionada aos nossos professores.

De certo modo, reconhecemos que o papel da Academia Piauiense de Letras é fundamental para a promoção do contato dos professores com nossa literatura, embora a Academia, sozinha, não seja capaz de efetivar tal ação. É preciso que alguém divulgue as obras e a escola é o espaço ideal para essa divulgação. É aí que o papel da colaboração se efetiva: uma equipe de formadores pode instigar os professores a trabalharem determinadas obras, promovendo ações que levem a equipe escolar a compreenderem o papel da literatura piauiense no contexto da sala de aula e para além dele.

Nesse contexto, com edições atualizadas de diversas obras pouco conhecidas do público, ou que estavam no esquecimento, ou, ainda, que são pouco divulgadas, principalmente, de mulheres, a APL nos oportunizou o contato com vários autores, como a primeira poetisa a publicar no Piauí, Luíza Amélia de Queiroz (1838-1898), e a poetisa e romancista Alvina Gameiro (1917-1999).

Na condição de pouco conhecido do público, temos o poeta Leonardo da Senhora das Dores Castelo Branco (1788-1873), o poeta

Teodoro de Carvalho e Silva Castelo Branco (1829-1891), o poeta Nogueira Tapety (1890-1917), além do renomado poeta Da Costa e Silva (1885-1950) e o dramaturgo Gomes Campos (1925-2007). Autores que enriqueceram nossa literatura com as suas poesias, prosas, bem como o seu teatro.

Acrescentamos que as obras da literatura piauiense não se limitam àquelas publicadas pela APL. Há uma vastidão de autores que, certamente, têm muito a contribuir com a formação de leitores – o que é possível a partir de um conjunto de fatores. Entendemos que, inicialmente, é preciso que o professor seja um leitor; paralelo a isso, o currículo de referência utilizado pela escola precisa garantir que o ensino da literatura se efetive. E esse indicativo nos impulsionou a querer contribuir com o processo de ensino e aprendizagem da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí (a qual trabalhamos), por meio de ações de formação continuada voltadas para a implementação da literatura piauiense nas escolas de Ensino Médio.

Nesse contexto, somos favoráveis à leitura literária como prática significativa (Cosson, 2006), em que se possa trabalhar as obras piauienses com os estudantes do Ensino Médio da Rede de maneira reflexiva e contextualizada, para colaborar com práticas comunicativas reais e ficcionais pela via da fruição de textos literários em ambiente escolar, evitando, assim, subordinar a literatura aos fins do ensino da escrita em língua materna (Cosson, 2022).

Além disso, concordamos que um processo formativo requer uma escuta empática e, por isso, o nosso propósito de promover um momento de interação entre os professores da Rede com a referida literatura, para que pudéssemos identificar potencialidades e fragilidades do público participante.

Nesse ponto, nosso entendimento de que a formação seria possível foi graças ao nosso contato com as várias obras de literatura piauiense (um mínimo de 300), para emissão de parecer sobre os textos lidos. Para este relato, elencaremos alguns livros que, por razões diversas, consideramos importantes para aprofundamento de estudo, por meio da formação entre pares.

No que se referem aos gêneros, elencamos alguns que subsidiaram análise, tais como: aspectos históricos e folclóricos, contos, crônicas, romance, poesia e teatro. No quesito histórico, destacamos que as obras da Coleção Centenário da APL são essenciais para compreensão do contexto literário local, a exemplo da obra *Academia Piauiense de Letras: os Fundadores* (2018), de Nelson Nery Costa (1959-). A referida obra, em tom memorialístico, faz um apanhado da história da Academia Piauiense de Letras, desde sua idealização, por Lucídio Freitas (1894-1922) (que declinou de ocupar a presidência da APL à época, cedendo espaço a seu pai, Clodoaldo Freitas (1855-1924)) até os dias em que a 2ª edição da obra foi editada (2018).

Ressaltamos a importância de revisitarmos o percurso histórico da Academia, por meio dessa obra, pois nos permite observar um espaço predominantemente masculino, como

verificamos na relação de patronos constantes na obra em análise: dos 40 patronos listados, apenas uma mulher figura entre eles Luísa Amélia de Queirós Brandão (1846-1898). É importante ressaltarmos que, atualmente, há cinco mulheres ocupando cadeiras no espaço mais importante para a literatura piauiense. Entretanto, nenhuma figura feminina como presidente até a presente data.

Situação parecida ocorre com a obra *Literatura Piauiense: esborço histórico* (2014), de João Pinheiro (1877-1946). Nessa obra, cujo foco é uma abordagem histórica e crítica da Literatura Piauiense, reconhecemos um convite ao leitor para percorrer estradas já conhecidas. Ou seja, tomando por empréstimo, as palavras constantes na apresentação da obra, com o título de Proêmio, o autor ou a autora (não há assinatura) se utiliza de Humberto de Campos (1886-1934) para, assim, se referir ao livro:

Este livro, portanto não representa mais que ‘pequenas excursões em terreno plano e terras amáveis. O viajante não subiu montanhas, em que rugem os ventos, nem desceu à concha dos vales profundos, ricos de mistérios. Percorreu jardins domésticos, estradas conhecidas e campos semeados, desalterando-se na água mansa dos córregos e apanhando as rosas do caminho’ (Pinheiro, 2014, p. 13, grifo do autor).

Ao observarmos o subtítulo da obra (*esborço histórico*), e analisando o significado do termo *esborço* como sendo uma “técnica de representação gráfica, na qual um objeto ou uma

distância parecem mais curtos do que são na realidade”³, é possível inferirmos que o objetivo do autor em adotar o termo no título seria encurtar a distância entre o leitor e a história da literatura piauiense.

Com relação aos aspectos folclóricos, enfatizamos a obra *Folclore Brasileiro – Piauí* (2016), de Noé Mendes de Oliveira (1940-1990), que apresenta o Patrimônio Cultural do Piauí em suas mais diversas expressões: danças folclóricas, culinária, medicina folclórica, artesanato, arte folclórica, linguagem popular, estórias, lendas, folclore infantil, adivinhas, provérbios e músicas do Piauí. Tradições que esboçam a compreensão da identidade piauiense. Ademais de uma síntese cultural do Piauí dos últimos três séculos, contemplando um apanhado histórico-geográfico dos componentes culturais do Folclore do Piauí.

Um olhar apurado nos leva ao leque de opções da obra *Dia Rio* (2015), de Francisco Hardi Filho (1934-2015), recheada de crônicas que abordam ditos culturais, políticos, administrativos, relacionamentos humanos etc., sendo registros de vários fatos e ocorrências do cotidiano de Teresina e do Piauí, os quais conduzem à cultura, ao cotidiano, à família e à crítica política.

Dentre as obras do gênero romance, destacamos *Curral de Serras* (2019), de Alvina Gameiro, cuja reedição teve participação nossa, inclusive sendo objeto de estudo analítico de uma destas

³ Cf. Dicionário Informal, disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/escor%C3%A7os/>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

relatoras. O livro de Alvina Gameiro é um convite ao qual todo leitor deveria atender. A autora apresenta um detalhamento sobre o que se convencionou chamar de sertão nordestino, de um modo que ressignifica a leitura à qual muitos já estão acostumados: o sertão como sendo um espaço de misérias. Há várias passagens na obra que levam o leitor a conhecer fatos históricos, sob a perspectiva de um outro olhar, como a Guerra de Canudos, por exemplo.

Com relação à poesia, realçamos a de Da Costa e Silva (1885-1950), em *Zodíaco* (2017), que versa sobre uma temática integrada com a paisagem e a inquietação com a ação antrópica, como podemos observar nos fragmentos dos poemas “A queimada” e “A derrubada” respectivamente:

[...] A fumaça, que se ergue, indolente e ondulada,
Mostra ao longe o roteiro da queimada. [...]
 Paira no ambiente morno,
 Asfixiando, um letárgico mormaço;
 E em torno, [...]
 A atmosfera carregada
É o prenúncio da queimada [...] (Silva, 2017, p. 94).
 [...]
 Reboia o machado,
 No seio umbroso da floresta, [...]
E, pancada a pancada, a lâmina funesta
 Golpeia o rijo tronco
 De uma árvore copada, [...]
É a derrubada (Silva, 2017, p. 97)!

No tocante ao teatro, podemos ressaltar a obra *O Teatro de Gomes Campos* (2020), que traz oito peças teatrais com tons diversificados, das sátiras sociais aos discursos filosóficos, até a caricatura como em “Auto do Lampião no Além”, que é baseada em literatura de Cordel. Essa obra riquíssima da literatura piauiense aborda temas transversais sobre a vida familiar e social, pluralidade e cultura, religião, ética, dentre outros.

Um aspecto importante sobre leitura e análise de obras literárias é o grau de dificuldade que muitos professores sentem em relação à aplicação na sala de aula – o que, talvez, se justifique pelo repertório de leitura reduzido. A revista *Aprendizagem em foco* (2018), do Instituto Unibanco, traz um dado relevante que precisamos considerar sobre a pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil” (2016), do Instituto Pró-Livro, que indica a falta da habilidade leitora como um dos principais desafios para a formação de leitores. Pontos tais como, ‘não ter paciência para ler’ e ‘ler muito devagar’ estão classificados entre as principais dificuldades identificadas, citadas por 24% e 20% dos entrevistados, respectivamente.

Esse aspecto preocupante nos remete a algumas inquietações quanto ao nosso papel de formadora de professores. De que maneira estamos contribuindo para a melhoria desse processo? De que modo podemos levar a literatura piauiense para o contexto da sala de aula? Como trabalhar a prática da leitura literária de forma prazerosa no contexto escolar?

Essas inquietações nos conduziram a lançar mão de sequências didáticas, as quais são, para nós, como guias basilares

em atividades que retomem a leitura da obra literária, empregando estratégias inovadoras tais como (Camargo; Daros, 2018): (1) “Construindo um muro”: em que os estudantes, em equipes, priorizem ideias mais importantes ou menos importantes apresentadas na obra literária lida (recomendamos para conto ou crônica), justificando as suas decisões na construção do muro por meio de cartaz ou *post-it*. (2) “Diferentes perspectivas de um texto”: pequenos grupos de estudantes fazem a compreensão da obra literária lida (poema, por exemplo) por intermédio de várias perspectivas diferentes: problemas, sentimentos, efeitos, preocupações etc., que conduzirão para a importância de olhar o texto por meio de vários pontos de vista. (3) “Giro colaborativo”: permite que um componente dos grupos de estudantes rotacione entre os grupos para ver a opinião sobre a obra literária lida (tais como peça, conto, crônica etc.) e julgue as informações mais pertinentes. (4) “Leitura compartilhada”: em que cada grupo de estudantes lê um capítulo da obra literária sugerida (como o romance), depois disso, cada grupo conta o capítulo pelo qual ficou responsável, e a turma se apropria da leitura integral para os comentários sobre a obra, sendo conduzidos pelo professor.

Essas e outras estratégias podem ser utilizadas para desenvolver novos processos de leitura e compreensão da obra literária adotada, incluindo, além da leitura, a escuta ativa e o diálogo sobre a obra, ademais da escrita acerca de informações complementares dessa obra, bem como o seu parecer crítico.

De tal modo, acreditamos que o conhecimento se faz por meio da colaboração de todos, sendo um guia a nos manter nos trilhos,

para que, assim, consigamos produzir um trabalho que leva um par de nomes, mas que por trás, significa uma situação de interação, de cooperação com nossos pares.

Reconhecemos que muitos são os desafios para a realização da pesquisa em colaboração, dentre os quais destacamos a falta de tempo dos professores para se dedicarem a atividades formativas, a sensação de não obrigatoriedade de leituras literárias – apesar de o Currículo da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí abordar esse ponto, a escassez do acervo bibliotecário referente às obras da literatura piauiense, dentre outros. No entanto, o trabalho com obras literárias (aqui, especialmente, destacamos a piauiense) nos permitiu identificar potencialidades que podem ser levadas para o contexto da sala de aula, com fins de oportunizar aos professores a ampliação de seu repertório, com vistas a desenvolver a criticidade e o protagonismo dos estudantes.

CONCLUSÃO

Diante do nosso trabalho realizado, entre as obras selecionadas, somos cientes que são fundamentais para o conhecimento de mundo e da proficiência leitora do estudante, ao tempo em que é uma possibilidade de trabalhar as competências e habilidades requeridas no Currículo do Ensino Médio do Piauí, pois as obras traduzem, por intermédio da palavra, a representação do ser, do espaço, da história, da cultura, da sociedade, da política etc., o que proporciona ler com emoção e com sentimentos, e, a partir

dessa leitura, pode-se desdobrar em atividades que envolvam, dentre outras, a escrita, a criticidade e o protagonismo estudantil.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio*. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018. Disponível em:

<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. *Resolução n. 3/2018*. Atualiza as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Brasília: MEC, 2018.

CAMARGO, Fausto; DAROS, Thuinie. *A sala de aula inovadora: estratégias pedagógicas para fomentar o aprendizado ativo*. Porto Alegre: Penso, 2018.

CAMPOS, José Gomes. *O Teatro de Gomes Campos*. 2. ed. Teresina: APL, 2020.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: Teoria e Prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COSSON, Rildo; LUCENA, Josete Marinho (Orgs.). *Práticas de letramento literário na escola: propostas para o ensino básico*. João Pessoa: Editora UFPB, 2022.

COSTA, Nelson Nery. *Academia Piauiense de Letras: os Fundadores*. 2. ed. Teresina: APL, 2018.

GAMEIRO, Alvina. *Curral de serras*. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2019.

HARDI FILHO, Francisco. *Dia Rio*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.

INSTITUTO UNIBANCO. *O desafio de formar leitores na escola. Aprendizagem em foco*, n. 40, maio 2018. Disponível em: <<https://www.institutounibanco.org.br/aprendizagem-em-foco/40/>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore Brasileiro – Piauí*. 6. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.

PIAUI. Conselho Estadual de Educação. *Resolução CEE/PI nº 124/2020*. Institui as Diretrizes Curriculares e orientações para a implementação do Ensino Médio, de acordo com o disposto na Lei nº 13.415/2017 e na LDB – Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para as redes e instituições públicas e privadas que integram o Sistema de Educação do Estado do Piauí. Disponível em: <<http://www.ceepi.pro.br/Resolu%C3%A7%C3%B5es%20%202020/2020%20Resolu%C3%A7%C3%A3o%20124.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

PIAUI. *Currículo do Piauí: Novo Ensino Médio*. Versão preliminar. Caderno 1. Teresina: SEDUC-PI, Ago. 2021.

PIAUI. Lei 6.563/2014 (Lei Merlong Solano), que dispõe sobre a adoção de livros paradidáticos pelas escolas públicas e privadas do Piauí. *Diário Oficial do Estado do Piauí*, 31 jul. 2014.

PIAUI. *Lei Ordinária n. 5.464, de 11/07/2005, dispõe sobre o ensino de literatura brasileira de expressão piauiense, no Ensino Fundamental e Médio, nas escolas das redes pública estadual e privada, no Estado do Piauí, e dá outras providências*. Disponível em: <<http://legislacao.pi.gov.br/legislacao/default/ato/12358>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

PINHEIRO, João. *Literatura Piauiense: esboço histórico*. Teresina: APL, 2014.

SILVA, Antônio Francisco da Costa e. *Zodíaco*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2017.

WITTKÉ, Cleide Inês. Resenha: BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. (Estratégias de Ensino, 8), 136 p. in: *RBLA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 3, p. 807-814, 2010.

Pesquisa, relato e afeto: dois lados do espelho no Grifo ~ estudos literários

**Maria Aracy Bonfim
Luciana Gonçalves Barros**

Este texto se divide em duas partes. Dois relatos aqui se apresentam: eu, Maria Aracy, a criadora do grupo de pesquisa Grifo ~ Estudos Literários, da Universidade Federal do Maranhão, e Luciana, uma das pesquisadoras que dele participa.

Utilizando metáfora de origem alicéa, atravessamos o espelho e trazemos ao texto modos diversos de compreender a pesquisa na universidade pública no Brasil. De um lado Luciana narra o exercício acadêmico a partir do olhar discente, pautado em sua ética e seu modo particular de narrar sua atuação. De outro lado, Maria Aracy narra um pouco do que foi o percurso da idealização e formação de um grupo de estudos que se mostra como a realização de um sonho acadêmico de vivências ímpares que temos tido a um só passo em que amadurecemos e frutificamos ideias, pesquisas, inspirações.

Reflexo de Luciana

Neste texto, eu conto a minha experiência com o grupo de pesquisa Grifo ~ Estudos Literários criado pela professora Maria Aracy Bonfim, na Universidade Federal do Maranhão em 2017. O momento a que se refere este escrito se situa entre o ano de 2020 e se estende até 2023, coincide, portanto, com o início da pandemia do COVID-19. Minhas descrições abarcam experiências vividas por mim e compartilhadas com meus colegas de grupo. Alguns deles já participavam do grupo antes de eu chegar e se mantêm até hoje, e

outros vivenciaram alguns desses momentos relatados de leitura, mas já não se encontram mais presentes nos encontros semanais, participando somente de reuniões esporádicas. Fiz aqui um percurso cronológico de leitura das obras brasileiras e estrangeiras lidas tanto na linha de pesquisa de origem do Grifo, que se ocupa dos livros escritos pelo escritor Osman Lins, quanto na linha de pesquisa Grifo Cine, encarregada de ler, analisar e assistir aos filmes de livros que foram adaptados para o audiovisual.

Eu já estava estudando na UFMA há dois anos quando um amigo me falou do *Grifo ~ Estudos Literários*. Seu convite foi bem despretenso, foi como alguém que te chama para conhecer seu grupo de amigos, então eu resolvi aparecer qualquer dia. Não lembro o dia exatamente, mas leituras giravam em torno de alguns livros já iniciados ou selecionados, dentre eles, o famoso livro americano *The Great Gatsby* (1925), por sugestão de uma participante do grupo, que tinha também uma linha de pesquisa que desenvolvia leituras de livros que foram adaptados para o cinema. Esta foi a leitura pioneira da citada Linha.

No mesmo mês continuamos com o trabalho de leitura de Osman Lins, o autor da então Linha central de estudos do *Grifo*. Através desse contato promovido pela professora Maria Aracy Bonfim, eu pude ouvir pela primeira vez o nome desse importante autor brasileiro. Os livros que me foram apresentados primeiro foram o *Avalovara*, 1973, e *Nove, novena*, 1966, cujas narrativas já eram conhecidas entre os primeiros participantes do Grupo. Foi a primeira vez que fui instigada a prestar atenção na forma de uma narrativa e de que maneira havia sido estruturada. As capas de

Avalovara e *Nove, novena* da Companhia das Letras eram em preto e branco e apresentavam formas geométricas quadradas e triangulares misturadas a linhas. Estas formas me remeteram ao piso da casa de um tio avô meu, construída por ele mesmo, cujas formas eram quadradas e as cores se intercalavam como em um jogo de xadrez ou dama.

Percebi, em seguida, que esta organização peculiar não se reduzia somente às ilustrações da capa desses livros, mas que existia uma maneira especial na organização dos textos e que as palavras que extrapolavam numeração de páginas e de capítulos. Foi então que me foi apresentado o quadrado no círculo, comentado entre os demais estudantes como algo muito familiar.

Fiquei muito curiosa para compreender do que se tratava o tal círculo no quadrado e quando fui questionada sobre o que surgira em minha mente diante da figura respondi simplesmente “parece bruxaria”. A resposta um tanto quanto grosseira fez a minha orientadora dar uma risadinha, e me senti tola. Eu estava muito distante de compreender o que aquilo tudo significava, sentia que seria um longo processo de descoberta, mas algo me dizia que valia a pena persistir.

Creio que o impulso veemente para eu continuar na leitura do *Avalovara* foi a seriedade com a qual a professora Maria Aracy Bonfim encarava a tarefa de nos instruir sobre Osman Lins. É claro que o *Grifo* era e ainda é um espaço de acolhimento impressionante e em consequência disso cultivava a leveza nas relações interpessoais, mas sempre nos fora falado sobre o quão era

interessante e necessário que os estudantes de Letras tivessem acesso e persistissem na leitura de Osman Lins.

Eu mesma nunca havia escutado o nome deste escritor, apesar de já ter conhecimento sobre *Lisbela e o Prisioneiro*, 1964, já adaptado para filme. Inclusive, fiquei surpresa ao comparar os enredos dessa história com os que vinha lendo em *Nove, novena e Avalovara* porque os dois últimos pareceram enigmáticos demais para a minha compreensão. Com frequência, me sentia impossibilitada de chegar à compreensão real dos símbolos contidos nos livros, mas em contraposição à minha crença de que eu não era capaz, as palavras da professora me apaziguaram sobre a leitura.

Os integrantes do grupo, bem como a orientadora, me diziam que esta leitura era feita assim mesmo, como um desvendamento. Eu não precisava exatamente entender tudo que eu lia logo na primeira vez, mas me dedicar a essas leituras quantas vezes fossem necessárias e, através dessas leituras mesmas, compartilhar e registrar os símbolos que eu encontrava, imagens que me surgiam à mente, leituras passíveis de serem comparadas, dentre outros métodos.

A introdução às obras de Osman Lins exigia de mim e dos meus colegas de grupo que pesquisássemos incessantemente, que expandíssemos nossas leituras para além da literatura, procurando sobretudo, conhecer obras de arte e lugares citados por esse autor em suas histórias. Era-nos permitido, sempre que necessário,

interromper a leitura para que pesquisássemos e compartilhássemos as novas descobertas.

Eu posso confirmar que ler Osman Lins foi como nascer de novo para a vida acadêmica. Se cabe um relato meu ainda mais pessoal do que este mesmo que estou fazendo sobre minha experiência com o Grifo, confirmo que a minha história com a Universidade Federal do Maranhão percorria caminhos incertos até o momento em que encontrei o grupo.

Apesar de haver bons professores no campus e de eu ter alguns colegas que fiz durante a graduação, eu sentia que faltava um impulso profissional e uma bússola que me mostrasse para onde seguir com o conhecimento que as Letras me proporcionaram até então, eu necessitava realmente de um estímulo que me fizesse florescer a independência para a leitura e também para a escrita. Como disse anteriormente, o senso de compromisso que me foi passado pela minha orientadora me fez encontrar na leitura e na escrita um sentido para expandir o conhecimento literário.

A partir da leitura de *Nove, novena*, de Lins, mais especificamente do conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”, os alunos que à altura integravam o *Grifo* foram convidados pela coordenadora a escrever um ou dois contos a respeito da relação íntima com algum familiar, em especial as avós. Esse projeto idealizado pela professora Aracy Bonfim tinha como objetivo exercitar a escrita criativa dos alunos, em alusão ao texto osmaniano que foi dedicado à avó do escritor.

Apesar de os alunos de Letras terem mais familiaridade com textos literários, além dos estudos teóricos e livros acadêmicos importantes para o trabalho pedagógico, a escrita criativa não é parte do conjunto de conteúdo. O fazer acadêmico fica um tanto limitado à escrita de artigos, relatórios, resumos e trabalhos de conclusão de curso. O lugar da escrita literária para os alunos de Letras é reservado aos alunos que já se lidavam previamente como escritores de poesia e prosa e que muitas vezes desenvolvem esse trabalho de maneira informal. De fato, existe uma porcentagem muito pequena de alunos desse curso que chegam a fazer literatura de modo profissional.

É sabido que a literatura não tem uma função utilitária e nem mesmo deve ser feita única e exclusivamente visando um fim profissional, mas até mesmo para aprender a escrever contos, romances, poesias, como *hobby*, é necessário que haja dedicação e uma frequência de exercícios. Projetos como esse que nós participamos nos ajudam a desenvolver e descobrir os nossos talentos para a escrita, inclusive, foi o que aconteceu para um colega, Carvalho Marques, que escreveu um romance inspirado na leitura de Osman Lins e que resultou na escrita e publicação de *Halodomira* em 2021.

Foi também a partir do compromisso diário com a leitura de Osman Lins que surgiram as ideias de leitura de outros autores, sobretudo os brasileiros. Fazíamos discussões e enquetes entre os integrantes do grupo para selecionarmos os autores que tínhamos interesse em ler. Esse momento de escolha e justificativa para leitura de tais obras era um verdadeiro *brainstorm*, porque ainda que

somente um livro fosse escolhido por vez para nos fazer companhia meses de leitura.

E então chegamos ao mês de fevereiro do ano de 2020. Os brasileiros ainda não tinham sido atingidos drasticamente pelo vírus e eram raros os casos de pessoas que vinham do exterior e estavam contaminadas pelo Coronavírus. No mês seguinte, data que se tornaria um marco nas nossas vidas e na vida de todas as pessoas no planeta, em março, a OMS já reconhecia como pandemia e estava instalado o começo da crise causada pelo vírus COVID-19. Os comentários das pessoas na universidade giravam em torno de um possível isolamento social que deveria durar em torno de quarenta dias e essa possibilidade nos assustava. Parar as atividades dos estudantes já tão prejudicados pelas greves e ausência de professores significaria um atraso ainda maior para a conclusão do curso.

Nós não imaginávamos que essa situação não somente seria obrigatória, como demoraria muito mais do que o dobro do tempo estimado de isolamento para solução do problema da COVID-19. Nesse curto período, o Grifo ainda chegou a se reunir presencialmente, como de praxe – era a primeira semana letiva do semestre. E então veio o isolamento social para prevenção de contágio. Por essa razão, a professora sugeriu que as reuniões seguissem no formato online e assim foi. A essa altura, já estavam unidos os membros em ambas as leituras. As duas linhas de pesquisa: Osman Lins e Literatura e Cinema.

O segundo livro lido na linha de pesquisa do *Cine Grifo* foi *Laranja Mecânica*, 1962, de Anthony Burgess. Alguns colegas optaram por ter o livro físico e outros liam pelo celular ou computador. Às vezes encontrávamos diferenças de tradução entre os livros de acesso e isso também era interessante para fazer comparação. Percebi que, embora nunca tivesse lido ou assistido ao filme adaptado, eu já conhecia de algum modo os símbolos visuais contidos nessas narrativas, por exemplo, já tinha visto aquela icônica cena em que Alex, protagonista de *Laranja Mecânica*, está sentado em uma sala de tortura com os olhos abertos por pinças de metal para não se recusar a assistir repetidamente às cenas de violência passadas em uma tela.

Fomos levados a refletir e comentar durante os nossos encontros a respeito da violência, elemento básico dessa narrativa, além de outros aspectos como a contraposição da ciência à religião em um papel fundamental de autoridade contra violência, que, no entanto, revelam-se falhas, uma vez que são produtos de um sistema de governo ditatorial onde o sujeito não tem vez de expressão própria.

Ao assistir ao filme, pudemos comparar e analisar quais aspectos da narrativa foram contemplados na adaptação. Por exemplo, é interessante notar o trabalho artístico que é feito no longa-metragem quando é observado a extravagância da aparência dos personagens e dos cenários. Elementos culturais como a dança, a música clássica e o teatro são combinados aos terríveis atos violentos de Alex e sua gangue. As diferentes camadas de

percepção dessa obra foram amplamente discutidas durante os encontros do *Grifo Cine*.

Depois da leitura de *Laranja Mecânica* foi sugerido por mim, em uma das votações promovidas pelo grupo, que lêssemos *Grande Sertão: Veredas*, 1956, de Guimarães Rosa. A ideia foi muito bem recebida pela professora e pelos meus colegas, ficamos ansiosos pela leitura desse romance de mais de quinhentas páginas, cuja história já fora adaptada para novela e um filme de 1964.

Em algumas de nossas leituras, tivemos a honra de contar com a presença do professor de literatura brasileira da UFMA, Rafael Quevedo. Ele já havia lido o romance anteriormente e resolveu participar dos nossos encontros para compartilhar conhecimento e trocar ideias. Acredito que essa obra de Guimarães Rosa seja de grande interesse dos professores e estudantes de Letras brasileiros, não somente por contar uma história regional do Brasil, mas também por ser um modelo de escrita da língua portuguesa inovadora.

É de interesse de literatos e linguistas compreender essa obra gigantesca, em tamanho e em importância. É uma narrativa apaixonante que, ao mesmo tempo, inova ao contar a história dos jagunços, em especial Riobaldo e Diadorim, enquanto casal atípico em um contexto em que os romances possíveis se situavam dentro do formato heteronormativo; mas também inova em relação a escrita cheia de empregos de palavras oriundas da oralidade existentes sertão de Minas Gerais. *Grande Sertão: Veredas* é um

romance fruto de uma profunda pesquisa linguística e cultural realizada por Guimarães Rosa.

Este terceiro projeto de leitura resultou em um longo período de pesquisa conjunta do *Grifo Cine*, desta vez, realizada completamente de modo remoto. Na minha opinião, não sei se em razão de eu mesma ter escolhido este romance, essa foi uma das leituras mais intensas realizadas pelo nosso grupo. Posso dizer, a partir de uma perspectiva mais objetiva, que essa leitura pode ter sido uma das mais incríveis do nosso grupo pelo motivo da forte presença da oralidade desse romance.

O *Grifo* tem como premissa a leitura conjunta em voz alta. Esse tipo de abordagem causa uma transformação no modo como é interpretada a leitura, que se torna quase teatral, dramatizada. Os alunos não leem sozinhos em silêncio para posteriormente compartilharem suas impressões, como é feito em diversas reuniões com o fim de estudos, mas a leitura é feita em voz alta e compartilhada com ela a emoção da voz de cada aluno, a sua dramatização e os diferentes modos de interpretação de cada um. O retorno imediato de impressões a respeito do que se lê permite que haja a construção de uma ideia compartilhada do romance.

Durante muitos momentos, nós nos vimos tentando aproximar o nosso modo de falar do modo de falar dos mineiros do sertão para não destoar do seu sotaque e fazer jus às palavras que representavam a língua portuguesa na perspectiva daquele povo. Não nos sentíamos meros expectadores diante da história de Guimarães Rosa, mas a cada dia adentramos mais e mais na vida dos

jagunços e sentíamos mais forte a dor e o medo vividos por Riobaldo e Diadorim diante da hostilidade de uma vida cujo amor e a guerra conviviam diariamente.

Continuamos a nossa jornada no grupo de estudos com outro romance brasileiro igualmente importante. Saímos de Minas Gerais para conhecer a história dos *Capitães da Areia*, na Bahia. O romance de Jorge Amado foi uma aventura fundamental para compreender símbolos e a construção de personagens. Cada um dos garotos desenhados pelo autor representa a cristalização de valores e vivências brasileiros que estruturam e estruturam o nosso país.

Através do estudo aprofundado desses dois últimos romances brasileiros citados, foi possível criar conexão e sentimento de pertencimento ao país, constituindo de fato o que podemos chamar de nacionalismo, em contraponto ao sentido desse termo difundido atualmente como representando um sentimento separatista e xenofóbico. Quem tem a oportunidade de conhecer a literatura brasileira poderá constatar que ela é o fruto de uma miscigenação bastante rica e que reverbera a origem do nosso povo.

O resultado desses anos de estudo no *Grifo* desembocou minha participação e escrita de relatórios para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Eu e mais três colegas do grupo de estudos relatamos as nossas pesquisas de diferentes perspectivas sobre o romance de Osman Lins, *Avalovara*. Meus colegas escreveram sobre estrutura narratológica e símbolos desse romance, aspectos intertextuais entre a jornada do protagonista da obra de Lins e o de *Moby Dick*, 1851, de Herman

Melville e também foi feita a análise temporal de *Avalovara*. Meu trabalho estava voltado para identificar e registrar referências ao tarô contidos no livro.

Fiz uma divisão estratégica entre as três personagens femininas que vivem um romance com Abel, protagonista de *Avalovara*, para categorizar e organizar os símbolos de acordo com cada uma, no entanto, a simbologia de tarô contida no romance não se resume de forma alguma a somente estas personagens. Posso dizer que o leitor é capaz de encontrar por todo o livro, de forma direta e indireta menções aos símbolos dos arcanos.

Lâminas como *A Força*, *O Mago*, *O Louco*, *A Lua* e *A Roda da Fortuna* foram mencionadas diversas vezes ao longo do meu trabalho. É relevante situar o leitor que ainda não tenha feito a leitura de *Avalovara* sobre o que trata este romance. De um modo geral, pode-se dizer que o enredo conta a história de Abel, um homem de grande sensibilidade que vivencia momentos no nordeste e sudeste e sul brasileiros, bem como na Europa. Durante sua estadia em cada um desses lugares, ele conhece algumas mulheres que são de suma importância para a formação da narrativa dessa obra. São elas: Cecília, Anneliese Roos e uma terceira mulher cujo nome não nos é revelado e é representado no livro apenas por um símbolo semelhante a esse “♁”.

A parte publicada do meu relatório registrou os símbolos de tarô detectados por mim nas divisões relacionadas à Cecília e à mulher símbolo. O *Avalovara* é um romance dividido em linhas narrativas identificadas por letras e por números conforme o

esquema representado na ilustração que inaugura o livro. Essa ilustração contém uma espiral que se sobrepõe ao Quadrado Sator, que, por sua vez, contém vinte e cinco ao todo.

Dentro de cada um desses quadrados menores está escrito uma letra, formando palavras que podem ser lidas no sentido horário e anti-horário, além da possibilidade de leitura vertical da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, gerando assim um palíndromo. As palavras colocadas lado a lado não nos parecem dizer coisa alguma a princípio “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”, no entanto, mais adiante, é revelado dentro do romance, em uma das narrativas que se passa em Pompeia antes da erupção do Vesúvio, através do trabalho em desvendar o enigma desta sentença do servo de Publius Ubonius, Loreius, que “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” quer dizer: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O Lavrador sustém cuidadosamente o Mundo em sua Órbita”. Embora esta segunda tradução nos pareça mais esclarecedora do que a primeira sentença, constata-se que ela continua a ser um enigma. De que lavrador se fala? Qual charrua e quais sulcos? Para que manter um mundo à sua órbita? Seria a palavra “lavrador” uma metáfora para o espírito de Deus?

Fazemos ligações dos termos enigmáticos encontrados no romance com símbolos estabelecidos no mundo empírico, e cada leitura feita se revela única e especial e a nossa compreensão se expande ao tomar conhecimento dessas novas descobertas - compreendemos finalmente que tudo se trata de uma grande alegoria da arte literária.

Dentre as leituras recentes do Grifo, tivemos a oportunidade de ler o outro romance de Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, 1976, reeditado pela Companhia das Letras. Este romance se mostrou também surpreendente para mim no tocando à temática tão vinculada à realidade de uma parcela da população brasileira cristalizada em Maria de França, mulher pobre e louca que vive à margem da sociedade, lutando pelo benefício do INPS.

Finalmente, posso citar o recente romance icônico lido por nós na linha de pesquisa Grifo Cine, *On the Road* - manuscritos originais, 2013, de Jack Kerouac. Após longo percurso percorrido em terras brasileiras, a nossa atual viagem é no território estadunidense e mexicano. Os integrantes do grupo de estudos acharam pertinente que conhecêssemos a história fundamental para a formação da geração beat, a contracultura dos anos sessenta que influenciaram e influenciam o modo de ver o mundo de americanos, e hoje, graças às traduções, de muitas pessoas ao redor do mundo.

Nosso trabalho enquanto estudantes de literatura não se resumiu à vida acadêmica. Muitos de nossos colegas, hoje, já graduados, ainda que não estejam pesquisando literatura para o desenvolvimento de seus trabalhos de mestrado ou doutorado, enxergam na reunião do grupo de estudos uma maneira de melhorar a atuação no trabalho profissional docente. Do mesmo modo, como já foi falado anteriormente, a leitura e a pesquisa não podem ser resumidas ao seu valor utilitário. Ler, escrever e pesquisar são exercícios que devem ser desenvolvidos por todas as pessoas que desejam expandir os seus conhecimentos e, desse modo, ampliar as capacidades leitoras de nosso país, o Brasil.

Reflexo de Maria Aracy

Há um silêncio que ecoa a partir do centro das leituras. e pelas bordas se ampliam, dilatam-se, reverberam. Como estudar a arte da escrita sem voar? O que se segue agora é, sobretudo, um relato de afeto.

Tão logo concluí o doutoramento, em 2015 na Universidade de Brasília e retornei às atividades docentes na Universidade Federal do Maranhão, onde leciono desde 2007, desejava ansiosamente por dar curso às experiências acadêmicas vivenciadas, dentre elas, a criação de um Grupo de Pesquisa que desse conta, sobretudo, de leituras profundas e dialogadas, em reuniões que primassem pela colocação de pontos de vista, impressões, saberes, emoções – todas a partir de um texto comum, lido em conjunto.

Aprendi com Elizabeth Hazin, minha orientadora de doutorado que um grupo de pesquisa como o por ela criado¹ poderia suprir na academia uma demanda de estudos literários preconizando a leitura da obras em si, em conjunto, em voz alta – com inferências, percepções, interpretações feitas no momento mesmo da leitura. Algo, presumo, como assumir o que afirma Calvino ao dizer:

¹ Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário. UnB. CNPq.

Um grande livro não vale propriamente porque nos ensina a conhecer um determinado indivíduo, mas porque nos apresenta um novo modo de compreender a vida humana, aplicável também aos outros, do qual nós também podemos nos servir para reconhecer a nós mesmos (Calvino, 2015, p. 121).

Assim, se mostrou a mim o *Avalovara*, de Osman Lins, e deste mesmo modo, em descobertas como que espécie de pactos de leitura, eu quis moldar o grupo que ansiava criar e coordenar. Este romance ultrapassou as fronteiras da academia e se estabelecera em minha vida e meu entendimento particular do que é e do que poderia ser a literatura.

Após cumprir o doutoramento na Universidade de Brasília e retornar à São Luís, seguiu-se o curso das formalidades docentes: documentação, novas turmas, um pouco de estranhamento do ambiente acadêmico. Sentia-me sozinha.

Iniciadas algumas disciplinas na nova etapa, fortuitamente fui designada a uma turma de alunos que respondeu aos meus incentivos com certo acanhamento, mas que em seguida se tornou em ânimo e moldava minha ideia do que viria a ser o meu grupo de pesquisa. Tinha objetivos: Investigar no âmbito literário obras de gêneros vários – prosa, texto teatral e texto poético -, e de origens também diversas, com ênfase, a princípio, na intertextualidade e nas questões por ela suscitadas, inclusive relacionando-as com manifestações artísticas além das literárias. Sonhava com o desenvolvimento de projetos relacionados aos estudos literários ligados a diferentes linhas de pesquisa: Literatura contemporânea,

Literatura comparada, Literatura clássica. Enfim, estabelecer diálogos entre literaturas com vistas à produção de análises textuais relevantes para o enriquecimento acadêmico dos alunos de Letras da UFMA.

Dois anos se passaram. Lancei dois livros, participei de comissões organizadoras do Encontro de Literatura Osmaniana em Brasília, ainda ligada ao Grupo de origem – ao qual serei sempre ligada, com colegas e a coordenação de Elizabeth Hazin. E só então, em algum dia, tracejando nomes possíveis e que fossem simpáticos à minha ideia, e que escapassem às siglas, veio ao papel a palavra, o traço e a imagem do animal fantástico: GRIFO – habitante de duas das obras sobre as quais me debruçara no estudo da tese.

Em Alice, a aparição do grifo tem, segundo Gardner (2002, p. 91), a função satírica em relação aos “graduandos sentimentais” do Trinity College de Oxford - é emblema e figura no portão principal do estabelecimento. Na narrativa, ele surge num ponto em que o narrador se dirige a um narratário, indicando instrutivamente o que é um grifo: “ (Se você não souber o que é um Grifo, olhe a ilustração) ” (Carroll, 2002, p. 91).

O grifo, prossegue a explicação Gardner (2002, p. 91), trata-se de um “(...) um monstro fabuloso com cabeça e asas de águia e a parte inferior do corpo de leão”. Ademais, menciona sua aparição no *Purgatório*, canto 29, da *Divina Comédia*, de Dante – e nesse ponto chegamos a ponto comum às obras – a possível projeção da inspiração da leitura do clássico italiano. Inspiração confessa no caso de Osman Lins e deduzível no caso de Carroll. Finaliza a nota de

comentário sobre o grifo afirmando que “o animal foi um símbolo medieval comum da união entre Deus e o homem em Cristo” (Idem).

Instituído sob o signo do híbrido e dual, nasceu este grupo de pesquisa, o Grifo ~ Estudos Literários, buscando suprir algumas urgências acadêmicas relacionadas aos estudos literários em nosso curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão e de minha própria demanda que carecia de um espaço de trocas a respeito do universo literário, de um modo mais livre da aridez acadêmica.

Por um lado, a necessidade de dar sequência aos estudos desenvolvidos durante o doutorado – a literatura de Osman Lins, escritor brasileiro contemporâneo em contraste com as obras mais conhecidas do inglês vitoriano Lewis Carroll, as famosas *Alices*². Por outro lado, a demanda dos próprios alunos em tecer conhecimento mais aprofundado sobre aspectos com os quais tive bastante proximidade no referido estudo.

O contato com o conceito de intertextualidade e todo o universo que perpassa a área da Literatura Comparada, a partir do eixo entre as três obras eleitas para meu estudo (as duas *Alices*, de Carroll e o romance *Avalovara*, de Osman Lins), possibilitou que eu escrevesse e desenvolvesse estudos fortalecidos em torno desta área tão importante da crítica literária.

Minha proposta de trabalho buscava adicionar à experiência acadêmica contribuições de ordem crítica, conceitual, hermenêutica, e

² *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871).

muito especialmente a partir da enriquecedora troca de subsídios intelectuais, através dos textos, dos países de origem das obras, dos idiomas e ainda, em outro plano, das instituições federais superiores de ensino do Brasil envolvidas mais diretamente: a Universidade de Brasília que se liga à minha pós graduação em Literatura Brasileira e a Universidade Federal do Maranhão, onde leciono Literaturas de língua inglesa. O aspecto intercambiário através do qual desenvolvo o tema ora apresentado é particularmente bem explicado por Tânia Carvalhal (1996, p. 55-56) ao dizer:

Um professor de literatura estrangeira no Brasil, por mais especializado que seja em períodos, tendências, gêneros ou autores estrangeiros (Shakespeare ou o drama burguês francês, por exemplo) sabe que, em lugar de restringir-se apenas àquela literatura estrangeira, poderá contribuir decisivamente para o conhecimento que desenvolve se tomar uma perspectiva que lhe é particular e que só um pesquisador com a dupla formação que possui (em literatura brasileira e estrangeira) pode assumir. Assim, estudar a recepção de Shakespeare ou de Proust no Brasil significa contribuir para o conhecimento desses autores num ângulo diverso dos estudos empreendidos por pesquisadores europeus, quer dizer examiná-los sob o ângulo da reação que eles provocaram em contextos diversos ao de suas origens e da multiplicidade de leituras que eles são capazes de suscitar. Mas significa também observá-los com uma **visibilidade particular** e colaborar para um entendimento mais eficaz da literatura/cultura que os acolhe. (...) Estudos comparativos dessa ordem, que levam em conta a produção/recepção das obras, respondem a uma necessidade contextual, a urgências específicas de cada espaço determinado. A estratégia

que define “o lugar de onde se fala” é tão significativa que se converteu em objeto de reflexão para **muitos estudiosos e, poder-se-ia mesmo dizer, em uma espécie de** categoria crítica (Carvalho, 1996, p. 57) (grifos meus).

Seguindo, portanto pelas veredas que a intertextualidade permite e possibilita, pretendo desenvolver projetos que validem e enriqueçam os estudos literários na graduação em Letras da UFMA.

Metodologicamente, investiguei no conjunto crítico específico da Literatura Comparada alguma vertente capaz de indicar abertura teórica coerente com meu intuito. Encontrei no texto abaixo citado uma senda que me permite vislumbrar o prosseguimento da pesquisa, e nos pautar numa espécie de novo desenho hermenêutico, que abre uma rede de leitura nova, para além, inclusive.

Para a prática comparatista, as repercussões dessas novas concepções são evidentes: desvalorizam-se as relações de fato (identificadas e comprováveis) substituindo-se por relações de valor; ocorre a falência dos paralelos, pois toda a comparação necessita de um “tertium comparationis”, isto é, de uma norma teórica que cabe descobrir via reflexão hermenêutica, enfatiza-se menos a “fonte” e mais o processo de apropriação/ transformação a que o novo texto a submete; neutralizam-se as noções de originalidade, de precedência, de antecipação; equilibram-se, no juízo valorativo, os textos, dando-se maior importância à rede de relações que eles estabelecem entre si e com os demais, anteriores ou simultâneos.

Atualmente, a literatura comparada vale-se dos avanços das várias teorias literárias para repensar critérios e noções básicas a esse tipo de estudo (Carvalho, 1996, p. 60).

Exatamente por reconhecer que é necessário que no curso de Letras sigamos de perto tendências que nos permitam não estacionar em teorias desgastadas e possamos avançar nos estudos críticos literários, dando sequência e fortalecendo o conteúdo para além das salas de aula, aumentando a consistência de outros âmbitos do ensino. A inegável relevância aos estudos literários, não apenas de uma ou outra nacionalidade, prescinde de aprofundamentos que possibilitem que se aglutinem conhecimentos e enriqueçam a bagagem que cada estudante de Letras necessita ter.

Por estes meandros, foi assim que, em 27 de março de 2017, o dia Mundial do Teatro e por este motivo a escolha, em um espírito de boas-vindas àquele semestre letivo, ao grupo e aos estudos literários no curso de Letras da UFMA de modo geral, expondo tais ideias e, ao redor de nossa genuína admiração e amor por obras de arte que são tão fortemente conectadas a nossas vidas, celebramos a literatura em um sarau de arte com representação de um fragmento de *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare; recital de poesias; música de no saguão do Centro de Ciências Humanas, Campus do Bacanga, e trouxemos a público em meio a essa festa o Grifo ~ Estudos Literários.

Por toda essa bela carga simbólica e tantas sutilezas em seus significados, escolhi GRIFO para acolher nossos estudos, na clave do amor e da busca pela legitimação dos estudos literários.

Para Osman Lins em *Avalovara*, guardando a diferença de característica do monstro fantástico, de se tratar de um animal fantástico inserido de modo veemente e de provável inspiração a partir tanto da simbologia ligada ao medievo e sua arte, quanto ao texto de Dante. Mas há uma descrição no *Dicionário de Símbolos* que se adequa particularmente bem a forma osmaniana de ordenação: “Simbolizam a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro” (Chevalier, 2002, p. 478).

Ao ler tal verbete e visualizar a imagem que Lins utilizou como inspiração para o fular presenteado a Roos por Abel, alcanço uma ideia recorrente que ilustra por um lado a composição da própria obra – um livro feito de livros; pássaro de pássaros; mulher feita de cidades; mulher feita de pessoas; mulher feita de palavras etc. – o fato de fazer-se a si a um só tempo guarda e compõe. Melhor explicando: aquilo que se impõe como dificuldade maior no engendro da obra transmuta-se em sua maior força passa a simbolizar a própria obra e os contornos de sua estética – ponderada e realizada com laboriosa dedicação.

Neste 2024, centenário de nascimento de Osman Lins, este relato tem para nós espírito de homenagem ao escritor brasileiro que inspirou a demarcação de estudos que, singularmente definem as vidas de discentes e docentes pelo percurso acadêmico, primando em primeiro lugar pela pesquisa envolta na afetividade.

Para além do afeto, tomo as palavras de Todorov (2009, p. 23): “Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver”

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. São Paulo: Aleph, 2004.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada (Aventuras de Alice no País das Maravilhas/ Através do espelho e o que Alice encontrou por lá)*. Ilustrações originais, John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner. Tradução, Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. “Literatura Comparada e literaturas estrangeiras no Brasil”. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada* Vol. 3, São Paulo: Abralic, 1996.

CARVALHAL, Tania Franco. “Intertextualidade: a migração de um conceito” In *Via Atlântica*, n. 09. Junho/2006. Online. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>. Acesso em 2014.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2010.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 22 ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2008.

FITZGERALD, Scott. *The Great Gatsby*. Penguin, 2011.

KEROUAC, Jack. *On the Road*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LINS, Osman. *Avalovara*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973

LINS, Osman. *Avalovara*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MARQUES, Carvalho. *Halodomira*. São Paulo: Skull, 2021.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Editora Nova Aguilar, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Os estudos literários no mundo pós-pandemia: por uma crítica holística

Wanderson Lima

O que a Covid-19 põe em xeque é a pensabilidade da realidade a partir de esquemas simplistas.

Andityas Soares de Moura Costa Matos

A expressão “pós-pandemia”, no título deste texto, pede dois esclarecimentos. O primeiro é que, a rigor, novas ondas de contaminação têm invalidado ou posto em questionamento o prefixo “pós”. O segundo é que se torna muito perigoso absolutizar o evento pandêmico representado pelo novo Coronavírus, como se tudo a partir dele sofresse uma mudança radical e antes imprevista. Particularmente, faço coro junto aos que consideram a pandemia da Covid um catalisador de mudanças sociais – um evento, como explicarei mais adiante –, mas não a origem de tais mudanças. O diferencial do novo Coronavírus não foi o imaginário apocalíptico que acionou – este é um traço comum às pandemias –, mas a abrangência dos vulnerabilizados, que estão em todos os lugares e pertencem a todas as classes sociais.

Muitos escaparam aos efeitos do 11 de setembro e da fobia ao terrorismo que o evento instaurou, mas da Covid-19 ninguém escapou. Esta é uma catástrofe global completa: sem distinção econômica, social ou étnica. Concordamos, pois, com Matos & Collado (2020) quando estes defendem que a pandemia da Covid constitui não uma mera crise – um desarranjo temporário – mas um evento, assim definido pelos autores: “Eventos son eclosiones inesperadas de tiempo capaces de fundar nuevas narrativas y

vivencias sociales, actualizando los tiempos en potência que dormitan en la linealidad del tempo ‘histórico’ capitalista” (Matos & Collado, 2020, p. 45).

Assim, diante de um tal evento, precisamos de novas narrativas que deem conta do mundo novo que aponta em nosso horizonte. Ainda segundo Matos & Collado (2020), “los dispositivos ideológicos del capitalismo sirven para transformar continuamente eventos en ‘hechos’, es decir, en conjuntos de situaciones previsibles, asimilables por el sistema y que solo confirman el tólos de la historia” (Idem, Ibidem). Contra essa naturalização da violência que o capitalismo neoliberal opera, contra essa domesticação dos eventos e sua força disruptiva, precisamos repensar nosso papel de críticos e o instrumental de que nos valem para exercer a atividade crítica.

Um dos deslocamentos causados pela pandemia do Corona foi sem dúvida a que direciona o nosso olhar para que contribuição pode nossa área de atuação intelectual dar para a construção de uma vida sustentável em nosso planeta. Nenhuma disciplina das Humanidades hoje pode justificar sua existência e exigir recursos estatais e apoio social baseada meramente em razões internas. Não se trata de instrumentalizar as Humanidades, mas de atualizá-las com os dilemas de nosso tempo.

Enfim, o impacto do evento pandêmico não poupou nenhuma atividade, econômica ou cultural. Uma sensação de que velhos hábitos e velhos valores precisam ser reconsiderados passou a ocupar a mente de especialistas e das pessoas comuns: não há

consenso sobre que mudanças devem ser realizadas, mas há um relativo consenso de que precisamos mudar. Estamos em meio a uma mutação social global.

No presente texto, concentro-me na dimensão cultural desta mutação, abordando exclusivamente seu impacto num único campo: os estudos literários. Minha hipótese neste escrito é que, no bojo da mal-estar civilizacional instaurado pelo novo Coronavírus, emergiu um sentimento de vinculação global que nos pede a intensificação de ações orquestradas globalmente; este ensejo, no campo dos estudos literários, pede-nos um *olhar macro* na prática da crítica literária, sensível ao caráter de *mathesis*¹ inerente à prática literária, que absorve, põe em juízo, sintetiza e testa os conhecimentos produzidos em outras áreas do conhecimento.

Chamo de *olhar macro* aquele que toma os estudos literários como um campo irremediavelmente interdisciplinar e recusa, portanto, a ilusão de que a crítica literária se basta a si. A crítica precisa hoje não apenas ser interdisciplinar; ela necessita situar as obras que analisa no bojo das mutações e crises do nosso tempo. Os problemas estéticos são problemas sociais e os problemas sociais, hodiernamente, não podem ser resolvidos em escala local ou

¹ Segundo Barthes (2002), *mathesis* é a capacidade da literatura de assumir muitos saberes; todas as ciências estão implícitas na obra literária, que apresenta, pois, um papel enciclopédico. Dirá o autor: “Num romance como *Robinson Crusoé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (2002, p. 16).

nacional. Assim, os pruridos nacionalistas, as explicações monocausais e as abordagens puramente imanentistas só podem, neste momento, levar os estudos literários ao seu colapso, ou a uma absoluta inutilidade social.

Por comodidade, chamarei este *olhar macro* nos estudos literários de *crítica holística*. Não estou com isso querendo fundar uma nova vertente da crítica literária, estou apenas a dizer que se a crítica quiser estar à altura dos dilemas de nosso tempo – dilemas estes catalisados e potencializados pelo evento pandêmico – ela precisa abordar seu objeto de uma perspectiva holística, isto é, que considere um vínculo do objeto literário com as grandes narrativas de nosso tempo². Obviamente, como mostrarei adiante, a crítica holística – que considera o poder vinculante da literatura com o todo humano – é uma tendência que sempre esteve presente, em concorrência com modelos mais fechados, formalistas e esteticistas.

Os defensores da pureza dos valores estéticos, os beletristas amantes dos torneios estilísticos, os guardiões de um reino isolado para a literatura e sua suposta literalidade, os amantes da escansão de versos – todos são figuras de um passado que, se já estava enterrado antes do evento pandêmico, agora são verdadeiramente peças de museu. O esteticismo, o culto da forma, o gosto pela

² Retomo aqui o conceito de *grande narrativa*, ou *metanarrativa*, de Jean-Francois Lyotard (1986). Mas, ao contrário do pensador francês, um dos próceres da pós-modernidade, quero aqui afirmar não apenas que as grandes narrativas persistem, mas ainda que elas são necessárias neste mundo pós-pandêmico.

agudeza e o *close reading* não são em si práticas equívocas, heurísticas falaciosas, erros de julgamento, mas se revelam desde já, hermeneuticamente, atitudes insuficientes. Constituem um primeiro passo, um aprendizado útil de como montar e desmontar o *puzzle* chamado texto literário. Fazem parte de uma época que primou pelo *olhar micro*, pelo estudo individual e reverente dos grandes monumentos literários (Moretti, 2000 e 2008), e que recebeu sucessivos abalos com o estruturalismo – que ampliou para nós a noção de texto –, a crítica sociológica marxista, a estética da recepção e os estudos culturais.

Tais abalos, porém, nunca implicaram seu apagamento, e nem mesmo a falta de reconhecimento de seus méritos. Mas agora, na era do Antropoceno³ e num mundo pós-pandemia, essas posições

³ “O Antropoceno corresponde ao momento em que vivemos, ou seja, uma nova era geológica na qual as sociedades humanas, pela primeira vez na história, deixam de ser elementos passivos e atuam como agentes que podem mudar os ritmos do planeta, como se fossem forças ambientais – quase sempre negativas – responsáveis por mudanças climáticas, extinção de seres vivos, emissões de gases poluentes etc” (Matos, 2020). O Antropoceno, a era do Humano, parece a mim ser a *grande narrativa* mais capaz de ancorar o salto holístico da crítica literária no mundo pós-pandemia; esta nova era aponta para problemáticas que não podem ser pensadas responsabilmente a partir de uma ótica que separe natureza e cultura. As Ciências e as Humanidades precisam se reencontrar para vislumbrarmos formas de lidar e pensar os dilemas do Antropoceno: aquecimento global, declínio da biodiversidade do planeta, poluição, surgimento de pandemias globais. O problema das pandemias virais e outros problemas que nos afligem não pode ser compreendido se cindirmos os fatores culturais e os naturais. A Covid-19, neste sentido, é uma das “pandemias do Antropoceno”, uma vez que está relacionada “às forças antrópicas que impactam e alteram o

formalistas e esteticistas definitivamente devem assumir um papel meramente de ensinar para os alunos e o público interessado que o texto literário é uma composição estruturada por regularidades e recorrências. O texto literário é forma, mas seu sentido não se esgota nela.

Por outro lado, nem toda crítica que se abre ao cultural e ao social afina-se à crítica holística tal como eu busco delinear aqui. Uma crítica que se abre à dimensão holística reconhece a interdependência entre as nações hoje e que, para sair de crises globais, não adianta buscar soluções nacionais, como afirma Yuval Harari (2018). Reconhece ainda a necessidade de abordagens interdisciplinares a fim de compreender a complexidade dos fenômenos culturais, dentre eles a literatura. Compreende, ainda, a exaustão do paradigma humanista e a crise ecológica que vivemos⁴. Poderia resumir estes traços numa palavra já dita antes: Antropoceno. Hoje, como afirma José Eli da Veiga (2002, p. 24), “os humanos se tornaram uma força telúrica, mudando o funcionamento da Terra tanto quanto o vulcanismo, a tectônica, as flutuações cíclicas da atividade solar ou mudanças nos movimentos orbitais da Terra em torno do Sol”. Diante desse quadro, não haverá crítica literária socialmente útil se ela, sensível às mudanças

equilíbrio do Sistema Terra” (Silva, C. M.; Soares, R.; Machado, W.; Arbilla, G. A, 2023, p. 1004).

⁴ Essa vinculação entre a exaustão do paradigma humanista e a crise ecológica em que vivemos encontra estudos acurados em diversas áreas, como a Teoria Gaia, a Ecologia Profunda, a Ecocrítica e os estudos sobre o Antropoceno. Dos autores citados neste texto, ver Krenak (2020) e Nascimento (2021).

antrópicas que presenciamos e suas consequências, não transcender três ismos defasados: o nacionalismo, o humanismo e o formalismo.

Isso implica um conjunto de recusas, algumas das quais lembrarei aqui *en passant*. É preciso, logo de saída, recusar a redução da literatura a jogo formal (refinado, canônico ou subversivo); parece insensível hoje, e não refinado, cultuar reverencialmente a literatura por seu brilho estilístico.

Cabe-nos também evitar – e isso asseguro que é mais complexo e sensível hoje – o caráter por vezes refratário e exclusivista da noção de identidade⁵, que pode levar a um autofechamento orgulhoso e acirrar as disputas etnocêntricas ou de gênero. A ideia de literatura negra, por exemplo, deixa de ser estratégica e útil quando promove, mesmo com boas intenções, um guetização de seus autores.

Também é necessário recusar as narrativas lineares e monocausais comuns nas histórias nacionais e regionais da literatura, que quando desatentas à *dialética do local e do universal* observada por Antonio Candido (2006) resultam em formas apologéticas e empobrecedores do espírito bairrista. Assim, por exemplo, a explicação da rede de influências de um autor piauiense não pode ser reduzida, pelo historiador da literatura piauiense,

⁵ Para uma crítica, a partir de uma ótica progressiva, do uso abusivo da noção de identidade e sua reposição a partir da noção de “recursos culturais”, ver François Jullien (2017).

apenas a outros escritores do mesmo estado. Todo autor é colhido pela dialética do local e do universal, desde a escolha do tema, passando pelas influências literárias e por outras questões de ordem literária. Nenhuma circunscrição geográfica abarca e resume um padrão estético.

Por fim, mas não menos importante, a visão antropocêntrica da tradição humanista precisa ser reconsiderada. O homem não paira sozinho no tempo e no espaço: plantas, animais, coisas, máquinas com Inteligência Artificial não são meros objetos ou pano de fundo das ações do homem. A agência humana - seu sentido, seus limites – depende da relação do homem com tudo isto. Parte do que ser humano define-se na sua relação com o não humano: humanos, respondemos e somos respondidos, subjetivamos e somos subjetivados, ainda que em graus distintos. O antropocentrismo não só se baseia numa hierarquia equívoca, o que já seria um motivo de questioná-lo, mas também nos isola e chancela nossa vocação de animal que destrói por direito divino herdado (veja-se, a respeito, o mito de criação cristão e sua usual – embora não única – interpretação, que resulta em coroar o ser humano como pináculo da criação divina). O momento histórico que vivemos, como bem defende Evandro Nascimento (2021, p. 99), pede “*solidariedade de todos os viventes*, e não apenas a solidariedade humana” (grifos do autor), portanto, pede a transcendência do humanismo antropocentrista. O pensador indígena brasileiro Ailton Krenak, a este respeito, reflete:

Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos (Krenak, 2020, p. 81-82).

Nada hoje é tão urgente quanto superar esta “abstração civilizatória que suprime a diversidade” de que nos fala Krenak. À literatura cabe representar essa diversidade e produzir um novo regime de imaginário em que o homem deixe de ser o pináculo da criação e a agência humana não seja a única e exclusiva doadora pitônica de sentido de nossa existência. A crítica literária, por sua vez, deve demonstrar que “a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos” não pode ser sondada nos limites do humanismo antropocentrista. Na economia de sentido da obra literária, bem na economia da existência humana no mundo, a dimensão de nossa relação com o não humano é um problema capital, que não pode ser deixado de lado.

Enfim, a crítica holística não requer somente aproximar o fenômeno literário do social e do cultural: implica inserir os estudos literários como debate ativo sobre as crises de nosso tempo, das quais a ameaça à biodiversidade e os dilemas do Antropoceno (incluindo a pandemia da Covid-19) são questões capitais. Requer, assim, a consciência de que a literatura e as demais formas narrativas constituem um modo de conhecimento singular, porque

encerram o poder de *mathesis* de que nos fala Roland Barthes (2002), isto é, constituem um lócus enciclopédico que faz o conhecimento circular e convergir. Resgatar o sentido profundo que o discurso literário encerra implica sondar sua inserção no debate sobre o homem total, para sermos justos com o fazer literário, que, diferente da ciência, não recorta para estudo uma dimensão ou um problema do humano, mas antes tenta entendê-lo holisticamente, como um todo vivente problemático em ação no mundo.

A crítica precisa refletir justamente sobre como a obra responde às crises e mutações do nosso tempo, isto é, a crítica intenta traduzir (sem nunca esgotar!) num discurso reflexivo os diálogos e os problemas sobre os quais o artista se debruça – assim, ela expande a problemática tratada na obra e expõe o leitor ao nível de complexidade das reflexões do criador. Veja bem: a crítica não simplifica o trabalho do leitor, pelo contrário, intenta mostrar para este as múltiplas teias em que se expande o texto literário na tentativa de abarcar a complexidade do homem e do mundo.

Há sem dúvida vários modos de se fazer isso em crítica literária, mas sem dúvida crítico nenhum vai conseguir fazê-lo sem transcender a análise formal. Reitero: esta é parte do processo, porque nos ensina a montar e a desmontar o *puzzle* chamado literatura. Mas, descoberto o segredo do quebra-cabeças, é preciso associá-lo com outros saberes. O formal não está em oposição ao social: a forma é o social, como já nos ensinara a crítica marxista.

Tal crítica, que estou a chamar de holística, já existe em alguns setores dos estudos literários. Está na literatura comparada de Henri

Pageaux (2011); na antropologia literária de Luiz Costa Lima (2014); na Ecocrítica, desenvolvida no Brasil por críticos como Evando Nascimento (2021) e Maria Esther Maciel (2016); na Mitoanálise de Gilbert Durand (2003); na teoria mimética de René Girard (2009); na teopoética Karl-Josef Kuschel (1999); no estudo da presença de Hans Gumbrecht (2014); na proposta de *distant reading* de Franco Moretti (2000, 2008). Esta eclética lista nem de longe esgota as possibilidades da prática crítica que chamo holística, apenas aponta alguns casos de abordagem do objeto literário que me agradam e que, penso, farão sentido nos próximos anos, ao contrário de modelos formalistas e reducionistas que parecem estar condenados a desaparecer. Não obstante as enormes diferenças, todas essas abordagens críticas pensam a literatura como conhecimento sobre o homem; como lócus fundamental para refletir ou até mesmo transcender os problemas do humanismo; como ação simbólica num mundo em crise.

Os modelos críticos apontados acima, que inseri como práticas holísticas de abordagem do fenômeno literário, nem de longe constituem um vale-tudo metodológico, mera sobreposição de padrões analíticos distintos, quando não divergentes. Por crítica holística não queremos fazer entender uma abordagem híbrida, mas sim uma abordagem que superando certos reducionismos – formalismo, esteticismo, humanismo antropocêntrico, identitarismo, nacionalismo – realiza, indo da parte ao todo do texto e vice-versa, saltando do formal a níveis mais abrangentes, uma conexão da obra literária com os níveis problemáticos da vida humana. Leia-se com atenção: níveis problemáticos. Cada padrão

crítico tem seu nível, mas todos têm em comum o fato de situarem a literatura para além do culto dos valores estéticos ou porta-voz de grupos ou classes fechados. A literatura como grande laboratório de nossas possibilidades e limites, como a girândola das máscaras e arquétipos possíveis num mundo em que o projeto prometeico moderno esbarra no Antropoceno e já não pode assegurar uma vida digna e justa: eis figurativamente o que perseguiria uma crítica holística.

Pensar o lugar e o papel da literatura neste mundo complexo e convulsivo, ultravigiado e frágil, conectado e desunido a um só tempo, é um imperativo ético para os estudos literários. A Covid-19, essa “pandemia do Antropoceno” (Silva et al., 2023), nos abriu os olhos para a urgência de se pensar que o chauvinismo nacionalista, o menoscabo da ciência, a atenuação da crise climática e da destruição dos biomas naturais geram uma necropolítica⁶ cujas soluções simplistas e sádicas apontam, em última instância, para o extermínio dos mais fragilizados (pobres e povos tradicionais) e os não humanos (animais silvestres e plantas). A literatura, antes ou depois do evento pandêmico, jamais se eximiu de tratar desses problemas; da mesma forma, a crítica precisa reinventar sua

⁶ Resumidamente, a necropolítica descreve as formas pelas quais o poder é exercido sobre os corpos considerados “matáveis”, com o objetivo de manter o controle e a dominação. Neste âmbito podemos incluir desde ações explícitas como o genocídio até práticas como a violência policial e a negligência deliberada em relação à saúde de grupos sociais considerados inúteis ou descartáveis. Ver mais em Achille Mbembe (2018).

linguagem e seus paradigmas para estar à altura das obras que aborda.

Um vírus não é um castigo divino nem fruto do acaso. É o resultado de um modelo de organização social que escolhemos. É o resultado do tipo de relação que resolvemos estabelecer com a natureza. Do tipo de energia que usamos para fazer nossa sociedade se mover. Do estilo de consumo que adotamos. Da forma de diversão que escolhemos. Do político em quem decidimos votar. A literatura está no meio disso tudo, como reflexo e como resposta. Não é uma esfera isolada desse todo: é a ágora que, somando saberes, dramatiza aos nossos olhos os dilemas do agora e os futuros possíveis.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Ouro sobre o azul: Rio de Janeiro, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedades: introducción a la mitodología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HARARI, Yuval Noah. *21 lições para o século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JULLIEN, François. *La identidad cultural no existe*. Madrid: Taurus, 2017.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e a escritura: retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola: 1999.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESSIAS, Adriano. *Comunicação e antropoceno: os desafios do humano*. São Paulo: Educ, 2019.

MATOS, Andityas Soares de M. C. *A pandemia da Covid-19: entre Gaia e o Antropoceno*. Instituto Humanitas Unisinos-IHU, abr./2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/598174-a-pandemia-da-covid-19-entre-gaia-e-o-antropoceno-artigo-de-andityas-soares-de-moura-costa-matos>. Acesso em: 3 fev. 2023.

MATOS, Andityas Soares de M. C.; COLLADO, Francis García. *El virus como filosofía, la filosofía como virus: reflexiones de emergencia sobre la pandemia de COVID-19*. Barcelona: Bellaterra, 2020.

MORETTI, Franco. *Conjeturas sobre a literatura mundial*. *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 58, nov. 2000, p. 173-18.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquípedago Editorial, 2008

NASCIMENTO, Evando. *A floresta é o mundo: o pensamento vegetal*. In: *Ensaio Flip: plantas e literatura*. VIANNA, Hermano et alii. Paraty: Ministério do Turismo; Associação Casa Azul, 2021, p. 83-102

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

SILVA, C. M.; SOARES, R.; MACHADO, W.; ARBILLA, G. *A Pandemia de COVID-19: Vivendo no Antropoceno*. *Revista Virtual de Química*, 2020, 12 (4), 1001-1016. Disponível em: <http://static.sites.sbq.org.br/rvq.sbq.org.br/pdf/v12n4a09.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2023.

VEIGA, José Eli da. *Antropoceno e Humanidades. Anthropocena*. Vol. 3 (2022). Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/anthropocena/article/view/4203>. Acesso em: 3 fev. 2023.

Pensar o objeto literário e a função do crítico: curtas ideias

Douglas De Sousa

Se os sinais
gráficos que
desenham a
superfície do texto
literário fossem
transparentes, se o
olho que neles
batesse visse de
chofre o sentido ali
presente, então não
haveria forma
simbólica, nem se
faria necessário esse
trabalho tenaz que se
chama interpretação.

(Alfredo Bosi)

Para o crítico literário, cada encontro com um manuscrito, independentemente do gênero, é uma experiência angustiante. O desafio de analisá-lo sempre traz à tona a pergunta: *qual o melhor método para os estudos literários? Em que consiste uma análise profunda de um texto literário?* Desde as teorias mais clássicas da literatura e da crítica literária, sabemos que o texto literário exige uma interpretação específica, utilizando ferramentas e instrumentais que buscamos na doutrina da área.

No entanto, é importante ressaltar que não existe apenas um método de estudo literário. Métodos variam conforme o texto, a concepção de cada época, e o que o intérprete deseja explorar. O

texto, por sua vez, exige do intérprete uma leitura que se adapte à sua natureza e ao tempo em que está sendo interpretado. A interpretação de Machado de Assis no início do século XX, por exemplo, difere daquela feita no início do século XXI. Isso demonstra que a obra de arte é imortal e se renova com cada nova interpretação.

Durante os estudos de pós-graduação, e mesmo antes disso, ao preparar um trabalho de conclusão de curso ou ao longo do curso de Letras, somos frequentemente solicitados a analisar criticamente um texto com base em uma corrente, estética ou filiação teórica específica. Esse processo pode gerar uma espécie de ansiedade no pesquisador ou intérprete, que deseja revelar ou escutar o que o texto tem a dizer e traduzi-lo para o público. *A crítica literária, afinal, é antes de tudo um exercício de facilitar o acesso do leitor à obra ou ao autor estudado.*

No espaço da pós-graduação, a interpretação profunda de um texto, fundamentada em uma corrente teórica ou crítica, é ainda mais exigida do profissional de Letras. E é aí que surge a grande angústia: qual teoria aplicar ao texto? O primeiro passo é aprender a ouvir o texto literário. A teoria clássica da literatura, mais antiga, afirmava que o texto literário é autônomo. Há quem discorde, mas a autonomia do texto permite que ele se manifeste por si só, cabendo ao intérprete extrair o que escuta. Naturalmente, o intérprete deve ter algum conhecimento prévio sobre o universo do autor, o contexto em que a obra foi escrita, para quem foi escrita, as palavras escolhidas, o campo semântico do autor, e a gramática peculiar da obra.

Após essa familiarização, o crítico começa a selecionar as teorias e métodos de interpretação possíveis. Nem sempre a primeira escolha é a mais adequada, e o crítico deve estar disposto a desapegar-se dessa primeira impressão para permitir que outra leitura, talvez até mais acurada, surja. Assim, o exercício da leitura crítica pode ser dividido em dois momentos: a procura e o desapego. Esse desapego não implica desrespeito ao texto, mas sim uma abertura para novas interpretações.

Voltando ao conceito de autonomia do texto, cito Umberto Eco, que diz que todo texto é uma máquina preguiçosa que precisa ser ativada pelo leitor. Isso se aplica também ao crítico, que inicialmente abordará o texto com o envolvimento emocional de um leitor, mas que, num segundo momento, deve identificar os problemas de pesquisa ali presentes. A escolha da teoria não pode ser feita de forma forçada, pois a literatura deve ser o foco, e não a teoria. Portanto, nunca é demais salientar que: a teoria existe para servir à Literatura, e não o contrário.

Nada impede que, no exercício da crítica, o intérprete faça apontamentos sobre tendências afro-brasileiras, feministas, movimentos de inclusão social, questões identitárias ou psicológicas das personagens. Contudo, é fundamental lembrar que estamos lidando com um texto literário, e não com um texto sociológico, antropológico, psicanalítico ou filosófico. O texto literário, recheado de metáforas e figuras de linguagem, deve ser assumido e analisado como tal.

Parece fácil, mas não é. O estudante ou pesquisador de Letras, muitas vezes, esquece desse detalhe e pode tentar forçar a aplicação de uma teoria que seja de seu agrado, mas que não corresponde à demanda do texto. Embora isso possa ocorrer, cabe ao crítico exercer a difícil tarefa de discernir qual teoria é necessária para a análise em questão. O texto literário, dependendo do autor e da corrente, é complexo e exige um aparato que vai além da linguagem. Ele requer um entendimento artístico, técnico e filosófico, pois poucos objetos abarcam tantos elementos como o literário, que dialoga com tantas outras artes.

Lidar com a poesia, por exemplo, é lidar com o inconstante, com o atemporal, com algo que nem sempre se encaixa rigidamente em um método. Mas não ter um método fixo não significa ausência de diretrizes de análise. Significa, sim, flexibilidade para escolher as ferramentas e instrumentais adequados.

Então, como proceder na análise literária? Esse processo começa, como dito, a partir do próprio texto. O que ele diz? O que ele está comunicando? Vá ao campo semântico, examine as palavras, os sinônimos e comece pelo básico: o título da obra, do poema, do romance ou do conto que você está analisando. Faça perguntas a partir do título.

Muitas vezes, é necessário saber diferenciar o ser leitor do ser crítico. Um crítico se forma primeiramente como leitor, mas nem todo leitor se transforma em crítico. Para isso, é preciso revestir-se de outros elementos. Alfredo Bosi, no texto *A Interpretação da Obra Literária*, aborda a complexidade da interpretação literária,

destacando que as palavras de um texto não são transparentes e requerem um trabalho interpretativo para revelar seus significados profundos. Ele discute o conceito de "evento" como a experiência significativa que se manifesta no texto, diferenciando-o de meros acontecimentos. Bosi enfatiza o papel do intérprete como mediador, que deve explorar as várias camadas de significados, respeitando a dinâmica complexa da criação literária.

No caminho entre a formação do leitor a um crítico, recorreremos as palavras de Hermenegildo Bastos em seu texto *A obra literária como leitura/ interpretação do mundo*:

O ponto de partida para a leitura pode variar segundo os interesses e a formação do leitor. Portanto, são muitas as portas de entrada. O que não pode (nem deve) ser feito é partir de alguma coisa externa à obra, o que resultaria numa leitura redutora da literatura. É forçoso partir da própria obra, de alguma sugestão que ela oferece. Em seguida, a sugestão deverá apresentar pertinência e consistência (Bastos, 2011, p. 11).

Desse modo, o objeto literário é composto por facetas de análises que requerem do crítico uma formação atenta ao que é interno e externo ao fenômeno literário. É preciso que o crítico desenvolva uma sensibilidade para identificar as nuances presentes no texto, considerando tanto a estrutura formal quanto os contextos históricos, sociais e culturais que o cercam. A interpretação deve ser um processo dialógico, no qual o leitor

interage com a obra, extraindo significados que transcendem o óbvio e revelam camadas mais profundas de entendimento. Essa abordagem permite que o crítico valorize a riqueza do texto literário, sem reduzir sua complexidade a meras fórmulas ou teorias pré-estabelecidas.

Nesse aspecto, Mikhail Bakhtin (2006) comenta que:

Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, **é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade.** Habitualmente procuramos explicar um escritor e suas obras precisamente a partir de sua atualidade e do passado imediato (habitualmente no âmbito de uma época como a entendemos). **Tememos nos afastar no tempo para longe do fenômeno em estudo.** Entretanto, uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento. (Bakhtin, 2003, p. 362, grifos postos).

Nesse sentido, as reflexões de Mikhail Bakhtin (2003) reforçam a ideia de que uma análise literária profunda não deve se restringir ao contexto imediato da obra ou do autor. Bakhtin nos alerta para o risco de uma leitura limitada, que se prende apenas à contemporaneidade da criação literária, ignorando as influências históricas e culturais que a precederam. A obra literária, segundo

Bakhtin, é o resultado de um processo longo e multifacetado, que remonta a tradições e discursos anteriores, muitas vezes séculos antes de sua criação. Assim, o crítico deve expandir sua análise para considerar não apenas o contexto em que a obra foi produzida, mas também o legado histórico e cultural que a moldou. Dessa forma, é possível captar as múltiplas camadas de significado que a obra carrega e que somente podem ser reveladas por meio de uma compreensão ampla e aprofundada da tradição literária e cultural em que está inserida.

Esse processo de interpretação não é fechado ou definitivo; pelo contrário, é um projeto cultural aberto, que se enriquece com novas leituras e perspectivas ao longo do tempo. Cada leitura traz à tona novos aspectos do texto, novas interpretações que, longe de esgotar o significado da obra, ampliam sua compreensão e relevância. Assim, a interpretação literária é uma atividade dinâmica e contínua, que contribui para a vitalidade da literatura enquanto campo de estudo e para a perpetuação da sua relevância cultural.

A função do crítico literário vai além de simplesmente aplicar métodos teóricos ao texto; trata-se de atuar como um guia que revela as complexidades da obra e facilita a conexão do leitor com o texto. Em vez de impor uma interpretação única, o crítico deve criar um espaço para que o leitor possa explorar as múltiplas dimensões da literatura.

Para cumprir esse papel, o crítico deve primeiro se engajar profundamente com a obra. Isso significa mergulhar no universo do texto, entender o contexto histórico e cultural da sua criação e

reconhecer as particularidades estilísticas e temáticas que o definem. A partir dessa imersão, o crítico pode traçar um caminho para o leitor que desvende as camadas mais sutis e significativas do texto, sem transformar a leitura em um exercício de decodificação técnica.

Esse processo de condução não é um simples ato de explicar o texto; é uma tentativa de abrir novas perspectivas e incentivar o leitor a fazer descobertas próprias. Em vez de oferecer respostas definitivas, o crítico deve proporcionar pistas e aberturas que estimulem a curiosidade e a reflexão. A ideia é que o leitor, ao interagir com essas orientações, desenvolva uma compreensão mais rica e pessoal da obra.

A função do crítico também envolve o reconhecimento da diversidade de interpretações possíveis. Em vez de fixar-se em uma única abordagem teórica, o crítico deve valorizar a multiplicidade de perspectivas que um texto pode oferecer. Essa flexibilidade permite que o crítico ajude o leitor a apreciar a complexidade da literatura sem restringi-la a uma única leitura ou fórmula.

Além disso, o crítico deve ter a capacidade de contextualizar o texto dentro de um panorama mais amplo. Isso significa situar a obra dentro das correntes literárias, das influências culturais e das tradições que a moldaram. Esse contexto ajuda o leitor a entender não apenas o que a obra diz, mas também como ela se relaciona com outros textos e tendências literárias.

Sendo assim, a função do crítico é também educar o leitor para a literatura. Em vez de simplesmente entregar uma interpretação

pronta, o crítico deve ajudar o leitor a desenvolver habilidades de análise crítica e apreciativa. Isso inclui ensinar como fazer perguntas relevantes sobre o texto, como identificar e interpretar símbolos e metáforas, e como reconhecer as intenções e os estilos dos autores.

O crítico literário, portanto, deve ser um facilitador da experiência literária, guiando o leitor por meio das nuances e complexidades da obra e encorajando uma exploração ativa e pessoal. Ao fazer isso, o crítico não apenas revela o valor intrínseco do texto, mas também enriquece a própria experiência de leitura, contribuindo para uma compreensão mais profunda e significativa da literatura.

Alfredo Bosi, ao afirmar que se os sinais gráficos do texto literário fossem transparentes não haveria necessidade de interpretação, ilumina uma questão fundamental na crítica literária: a complexidade intrínseca da comunicação literária. O texto literário, com sua estrutura simbólica e riqueza de significados, não é imediatamente claro; ele exige um trabalho interpretativo que vai além da leitura superficial.

Essa afirmação de Bosi nos leva a refletir sobre o papel essencial da interpretação na compreensão da literatura. Os sinais gráficos, como letras e palavras, são apenas a superfície de um fenômeno muito mais profundo. O verdadeiro significado de um texto literário está frequentemente escondido sob camadas de simbolismo, metáforas e contextos históricos que não são imediatamente evidentes. A interpretação é, portanto, o processo

pelo qual revelamos essas camadas e acessamos o núcleo da experiência literária.

O trabalho do crítico literário, então, é fundamentalmente um esforço para decifrar essas camadas. O crítico não apenas lê o texto, mas busca compreender e contextualizar os múltiplos significados que ele pode conter. A interpretação envolve a aplicação de teorias e métodos críticos, mas, acima de tudo, requer uma sensibilidade para perceber o que está implícito, o que é sugerido e o que é silenciado pelo texto.

Além disso, o exercício interpretativo permite que a literatura se mantenha viva e relevante por meio do tempo. Cada nova interpretação pode revelar aspectos diferentes da obra, refletindo as mudanças nas perspectivas culturais e teóricas. Como Bosi sugere, a falta de transparência dos sinais gráficos é o que faz com que a interpretação seja uma atividade contínua e renovadora. A literatura não é estática; ela se transforma e ganha novas dimensões à medida que novas leituras são feitas.

Portanto, considerar a literatura como um campo de signos não transparentes enfatiza a importância da crítica e da análise. O crítico literário atua como um mediador entre o texto e o leitor, guiando-o por meio das complexidades e ajudando-o a acessar as profundidades que o texto oferece.

Desse modo, a interpretação é a chave para desbloquear o significado profundo da literatura. Sem ela, a literatura perderia sua capacidade de desafiar, provocar e enriquecer nossos entendimentos do mundo. A complexidade do texto literário,

conforme destacado por Alfredo Bosi, é o que faz da interpretação uma tarefa essencial e contínua, garantindo que a literatura continue a nos oferecer novas perspectivas a cada leitura.

Referências:

BASTOS, Hermenegildo. Introdução: a obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo José de Menezes; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 9-22.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Prefácio de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi5.htm>>. Acesso em 28 de agosto de 2024

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

A crítica pelos críticos contemporâneos

Herasmo Braga

Nos últimos tempos, percebe-se como o crítico literário tem ganhado projeção no Brasil. Se por um lado ele ainda não goza de uma solidez financeira com a prática, por outro, ganha prestígio e reconhecimento por parte não só de autores ou editores, mas do público de modo geral. Essa projeção nem sempre vem acompanhada de qualidade, pois a maioria que se lança nas mais diferentes plataformas não goza de um mínimo repertório significativo para elevar debates e análises compatíveis com a boa produção literária recente. Todavia, aqueles que fogem a essa categoria possuem níveis de leitura respeitáveis e uma boa interlocução com as obras e o público, extraindo dos diálogos entre as suas experiências estéticas e as relevantes produções literárias contemporâneas níveis de interpretação que promovem uma densa crítica formativa não só de leitores mas de autores qualificados. Em nossas pesquisas, esses jovens críticos que despontam possuem em comum um importante olhar de leitura e aprendizagem diante de críticos de outrora como Álvaro Lins, Tristão de Ataíde, Sérgio Buarque de Holanda, Mário Faustino, Antonio Candido, Wilson Martins, Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior e, nos dias atuais, Rodrigo Gurgel, João Cezar de Castro Rocha, Lourival Holanda. O ensejo destas linhas reside em apresentar alguns desses substratos formulados por arguidores da literatura que influenciam a crítica literária brasileira de qualidade no tocante ao que eles defendem e como realizam seus trabalhos críticos.

Breves considerações sobre a crítica, sua funcionalidade, anseios e deslizes contemporâneos

São muito conhecidos os tradicionais embates críticos que ocorreram e que cada um ao seu modo buscava, não só maior público, mas, principalmente, ter a exclusividade da legitimidade da crítica literária. Assim, ao longo dos anos desenvolveram-se disputas entre as tradicionais linhas da crítica de rodapé, feita em jornais, e a crítica universitária, ambientada e divulgada em revistas especializadas. Como em forma de espirais, esses embates nunca chegaram a invalidar um ou outro ou ser visto como o único sério ou relevante. Até hoje, convivem as duas produções críticas, todavia, cada uma marcada por seus amores e dissabores, pois, se uma peca pela especialidade até mesmo técnica, que dificulta o entendimento por parte dos leitores fora dos muros universitários, apesar da facilidade comunicativa, a outra peca pela abrangência muitas vezes superficial acerca da obra e seu contexto.

Defendemos que o melhor parâmetro é a qualificação dos textos, independentemente de o seu ponto de partida sair dos bancos universitários ou das experiências jornalísticas culturais. Toda produção crítica de valor deve se diferenciar em ser do tipo Doxa ou Episteme¹. A Doxa possui como características na

¹ Tomamos emprestado esse termo de um dos títulos dos ensaios de José Guilherme Merquior presentes em seu livro *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*.

composição do seu material ser, de certa forma, rasteira, precipitada, fragmentada, guiada pelos modismos de momento para se abordar, exerce bastante juízo de valor, tem como principal fonte o conhecimento que o crítico julga ser detentor, ou seja, a sua base é a autorreferencialidade, obviamente, é ausente de conteúdo crítico expressivo, como diz Montaigne em uma de suas cartas, “julga-se dotado de bom senso”, possui opiniões com posicionamentos peremptórios. Esses textos seriam, portanto, formados por bases de irracionalismo, guiadas pela personalidade, sentimentos exacerbados e superficiais, escassez de vivências de leituras, ausência de bons interlocutores da tradição e da contemporaneidade.

Apesar de este tipo de produção (a Doxa) ser, quantitativamente, mais presente nos mais diferentes materiais de divulgação, a outra, a Episteme, acaba atraindo muito mais sujeitos que queiram imergir nos ganhos intelectuais e perceptivos que as obras literárias podem proporcionar. Além de uma seletividade formativa com *know-how* de produções de conhecimento da nossa tradição em conjunção com as melhores abordagens contemporâneas, os críticos que realizam ao modo Episteme partem dos diálogos qualificados com os autores das melhores ideias com as mais distintas obras, o desenvolver das suas análises apresentam força argumentativa com a presença de uma intuição reflexiva diferenciada e, sem constrangimentos, pode silenciar para aprender mais e, com isso, ao se equivocar em algum estudo, reconhecer o erro sem maiores buscas de justificativas para ainda reafirmar o que já se sabe que não corresponde. Interessante, neste

ponto, o que denominamos como Episteme aproxima-se das ideias primeiras relacionadas ao conceito apresentado no *Dictionnaire historique et critique*, de 1965, por Pierre Bayle e resgatada pelo grande historiador das ideias e dos conceitos Reinhart Koselleck em *Crítica e crise*: “Por ‘critique’, no sentido estrito da palavra, Pierre Bayle também entendia o trabalho textual necessário ao esclarecimento da forma autêntica e do conteúdo verdadeiro. ‘A crítica é um trabalho perigoso, pois quando ignoramos alguns fatos particulares, todos os outros conhecimentos são incapazes de impedir que julgemos mal as coisas’” (1999, p. 95). Desde o surgimento sistematizado do sentido de crítica, havia a preocupação tanto com o trabalho de análise do texto a ser feito quanto ao julgamento que não poderia ser injusto ou inadequado. Outras relevantes considerações sobre as apreciações esmiuçadas dos textos encontramos em Voltaire, em 1765, que dizia: “A crítica é a décima musa que finalmente apareceu e varrerá a tolice do mundo”. “A crítica tem razão eu a amo e a honro. A plateia esclarecida julga os combatentes, e a razão sadia triunfa com o tempo” (Voltaire apud Koselleck, 1999, p. 102). Em outro momento, em 1771, o suplemento *Dictionnaire philosophique* anunciará: “Não há um só crítico que não creia ser juiz do universo e ouvidor do universo” (Voltaire apud Koselleck, 1999, p. 105). Nestas duas assertivas de Voltaire trazidas por Koselleck, elementos como razão, contribuição, honra, triunfo, tempo e ouvir, constituem virtudes imprescindíveis para o trabalho sério de análise textual. Destarte, desprover-se de qualquer um deles, possivelmente, compromete não só a crítica ou mesmo a obra, mas até danos ao mundo das

ideias. No caso específico do literário, significa promover ou ocultar por mérito ou demérito autores e obras que poderiam qualificar ainda mais leitores ou mesmo deixar de formá-los.

Com base em todo esse *dever* de atenção na escrita crítica, desenvolver trabalhos em torno dela é promover distinções sem trazer aos argumentos questões que ultrapassam as relações do texto em análise. Assim, os grandes críticos influenciadores das produções contemporâneas influenciaram e promoveram virtudes no campo das ideias para que aquelas propensas exegeses tivessem todo o cuidado e a formação devida para o exercício. Dessa maneira, Lourival Holanda, Sérgio Buarque de Holanda, Mario Faustino, Wilson Martins atuaram e atuam nos estudos acerca das produções literárias. E será este o *corpus* do qual iremos extrair os elementos que atuam nas realizações críticas hodiernas.

Lourival Holanda e a crítica pelos críticos na simplicidade

Entre os críticos contemporâneos fortemente atuantes tanto intra quanto extramuros universitários é o pernambucano Lourival Holanda, responsável por uma gama de teóricos e críticos brasileiros. Nas suas análises, três componentes são constantes: profundidade, simplicidade e elegância. Sua escrita distancia-se das formas herméticas ou de jargões acadêmicos. A maneira como desenvolve suas ideias produz naqueles que se debruçam sobre seus textos uma empatia com reflexibilidade diante do conteúdo

anunciado. Sua produção crítica, portanto, apresenta-se de maneira dialógica, desprovida de ideias doutrinárias, fechadas em si mesmas.

A exegese de Holanda costuma partir da atenção inicial aos detalhes etimológicos, das representatividades e da construção de sentidos. Por meio de provocações e do desdar de pensamentos equivocadamente consolidados, traz, pela estranheza do espanto, a reflexão. Assim, pelo desenvolvimento dos seus argumentos, faz-nos perceber o quanto o autor é consciente não só das potencialidades de interpretação e das reverberações de ideias promovidas pelas produções literárias, como também, das contribuições sociais que as obras ficcionais trazem não apenas pelo viés cognitivo, mas formativo, para uma sociedade dotada de discernimento em busca de melhor qualidade na vida coletiva. E isso não se dará apenas pelo texto literário em si, mas por outros que dele também se alimenta e dialoga como a crítica. Nessa empreitada, a crítica literária deve ganhar, no seu entender, um maior cuidado na sua elaboração, para que se possa motivar além dos leitores, diante de produções melhores, também esclarecimentos de ideias com singularidades que possam aguçar o refinamento intelectual e ético dos indivíduos.

Uma das culminâncias pleiteadas no seu exercício crítico, e como ele também defende, é que sejam exploradas as potencialidades da literatura na formação não só cognitiva dos sujeitos, mas em alguns aspectos formativos que os tornem sujeitos dotados de certa consciência crítica, bem como de esclarecimentos sociais voltados para a compreensão do outro, nas mais diferentes diversidades. Que possa ser desenvolvido o olhar perceptivo para as

singularidades com a devida valorização dos indivíduos e que, por meio das obras, muito do experimentado nas leituras possa servir como instrumento de atuação nas subjetividades para uma melhor compreensão, sem distinção de qualquer ordem. Exemplo desse comportamento de crítico ocorre em *Sob o signo do silêncio* (1992), em que ele realiza um estudo comparativo entre dois grandes personagens da literatura brasileira e mundial, respectivamente, Fabiano, de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e Meursault, de *O estrangeiro*, de Albert Camus.

Já nas linhas iniciais, diz Lourival Holanda: “Há textos que trazem, sob a forma sucinta, um silêncio essencial. Quando o processo escritural consiste em armar o texto de modo a driblar o que ali apenas aflora de forma velada” (1992, p. 17). Já causa estranheza e curiosidade a abordagem que pretende atuar sobre o silêncio dos dois personagens que, aos olhos de muitos se configura de modo distinto, pois de um lado temos um ser analfabeto, rude, marcado pelas mazelas de uma vida rural, despossuído de tudo, materialmente. Do outro, um cosmopolita de grau de instrução significativo que habita uma das principais metrópoles do mundo. Mesmo com tantas diferenças, Lourival Holanda os percebe marcados por singularidades que os aproximam, quando diz: “[...] estão ambos singularizando uma escritura que reverbera os sismos sociais, captando as ondas de seu tempo, antecipando mudanças no espírito literário” (1992, p. 17-8). Apesar de serem tão distintos, cada personagem, em seus espaços, capta as peculiaridades dos seus tempos, indagando-os e revelando-os pelos seus silêncios, como bem evidencia Holanda, ao perceber em Fabiano o silêncio, a

expressividade de uma opressão, enquanto em Meursault, é inscrito como depuração de voltar-se a uma inocência primeva, e complementa sobre o protagonista de *O estrangeiro*: “como não pode silenciar a sociedade, então, ele a silencia dentro de si”.

Como mencionado, o trabalho crítico defendido e realizado por Lourival Holanda parte das costuras significativas entre as artes para proporcionar reflexões produtivas e relações que elevam não só o trabalho da análise, mas de sofisticação do leitor. Tanto em *Sob o signo do silêncio* como em todo o trabalho da exegese de Holanda, temos essa atuação. Vejamos neste excerto:

O escritor procura depurar o signo com o rigor crítico, defendê-lo da plethora que o anula. Graciliano, enquanto desemocionaliza sua narrativa, procura sanear os paradigmas do romance nordestino, carregados de miséria e comiseração. O estilo depurado daquele esteticismo se faz naquela linguagem reticente em que vejo equivalência na filmografia felliniana ou bergmaniana: bocas mudas, olhares perdidos, marchas silenciosas. Seja por sentir a precariedade do signo – ou se dessolidarizar de seu sentido (Meursault); seja pela impossibilidade de lhe ter acesso (Fabiano e os seus), é sempre um silêncio o que o texto aponta (1992, p. 51-2).

Com base no que o texto apresenta, o crítico promove aproximações com outras narrativas para reforçar as singularidades encontradas nos textos em análise, desenvolvendo um ganho cultural ao leitor, o qual passará a considerar que outras formas de manifestações artísticas dialoguem, mesmo quando os seus autores

são desconhecidos entre si ou até mesmo quando despontam em temporalidades diferentes. Sobre essas assertivas, Lourival Holanda explana: “A rede estilística detecta tipos de percepção, o momento em que o modo de ver dá a forma de sua representação”. Destarte, na captura dos apanágios, os imaginários e espíritos de época são ressignificados em cada produção realizada, e caberá ao crítico ter a devida formação perceptiva para evidenciar os pontos que os ligam e por que tanto significam as artes e a atividade crítica em si.

Além do exercício intelectual do crítico, de ater-se à palavra como mediadora entre ideias e percepções, de ater-se à riqueza dos textos literários marcados pelas diferenças culturais, estéticas, temporais, dos diálogos entre as tradições e contemporaneidades, todas essas atenções que se fazem presentes nos mais diversos trabalhos críticos de Lourival Holanda, um componente sempre associado e patentado nas suas atividades é: “todo esforço estético tenta traduzir uma ética” (1992, p. 21). Assim, a Literatura que traz em seu bojo essa presença marcante e significativa, as ações críticas também não podem desprever de tão necessária e relevante substância nas contribuições formativas dos seus leitores.

Sérgio Buarque de Holanda: entre a erudição e a constituição crítica por estimas seletivas

Sérgio Buarque como crítico literário em nada deveu ao seu trabalho e muito se equiparou a sua grandeza historiográfica. Sua atividade na crítica literária atuou na defesa da seriedade e respeito

ao texto em seus reais contextos expressos em leveza esteticista da sua escrita analítica. Ele se via como um “comentador de livros” e elegia para o seu trabalho, além do apego a métodos claros na maneira como conduzia suas observações, a liberdade da escolha no que gostaria de se expressar, sem apegar-se a doutrinas teóricas ou comentários consolidados acerca dos livros ficcionais marcados pela égide na seletividade das produções literárias realizadas.

Na produção crítica de Sérgio Buarque de Holanda, reunida em *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*, em dois volumes, encontra-se boa parte da sua produção crítica, publicada em jornais e revistas a partir dos anos 20 do século XX. Entre as diversas abordagens contemporâneas e da tradição, no Brasil e no exterior, algumas diretrizes sobre o fazer crítico diante dos textos ou produções artísticas são evidenciadas por ele. Em uma destas passagens nos dirá: “Em toda sabedoria, o começo da perfeição está no conhecimento da própria imperfeição, dos próprios limites. E nenhuma análise crítica poderá ser suficientemente rigorosa se não deixar o lugar à parte do acaso (outros dirão: a parte do divino)” (1996, p. 252). O trabalho realizado nunca será absoluto ou peremptório em qualquer momento ou atuação. Caberá ao exegese literário a humildade em reconhecer suas afinidades, empatias e aquilo que aos seus olhos e sob a sua pena, por não atraí-lo ou por não se identificar necessariamente, se deve condenar. Por vezes, cabe alguma parte no preparo ou mesmo a novidade que o confunde e, por não entender, não se deveria tão somente aniquilar. Essa subjetividade à luz de julgamento de valores era vista por

Sérgio Buarque de Holanda como uma heresia à própria inteligência alheia.

Destarte, não podemos, sob a mesma subjetividade, afluir e determinar em bases ideológicas, religiosas, dogmas teóricos, a atividade livre de leitura e assimilação das melhores virtudes que, se forem predominantes, irão qualificar o produto ficcional. Assim, para Holanda, “[...] o esforço principal do crítico: a da leitura atenta de seu *processo de formação e de criação*” (1996, p. 30). E, nesta interação não idealista, prover os sumos que singularizam o encontro estético e formativo entre a obra, o crítico e os demais leitores do conjunto. Esta deve ser a tônica do processo constitutivo, em que todos ganham no debate edificador, não só em torno das potencialidades cognitivas, mas o aprimoramento significativo no aguçamento crítico-criativo das ideias e olhares sobre a literatura. Ao se ter presentes todos esses prismas, alcançaremos uma feitura analítica digna, na sua óptica de valorização. Como nos diz Sérgio Buarque ao se referir a alguns críticos e suas atuações: “[...] admirável independência e intrepidez dos seus julgamentos literários” (1996, p. 61). Com efeito, Holanda não tem um olhar romântico sobre a questão da independência. Ele reconhece o quanto somos influenciados, por diversos fatores, circunstâncias, historicidades, entre inúmeras outras coisas, todavia, ao texto e sua qualidade estética devemos adentrar e, para melhor explorá-lo, associar ou destacar aspectos dos contextos.

Na sua crítica aos críticos, será condenável por Sérgio Buarque aquelas formas nocivas de parcialidades produtoras de tendenciosos julgamentos, que revelam muito mais os

relacionamentos pessoais ou de outra natureza, menos do invento realizado. Para ele, então: “O esforço crítico deveria, nesse caso, ser íntimo do ato de criação e eminentemente associado aos horizontes e experiências pessoais do autor criticado, e não apenas do autor como de seu clã ou de sua época” (1996, p. 142). O crítico deve ser um leitor interessado pela criação e em sua contribuição para a literatura, para a formação de novos leitores, para o desenvolvimento de novas obras e aprimoramento de outras. Não deve ser refém de uma visão reduzida, marcada por equívocos ou superficialidades que nada dizem de significativo e comprometem todas as possibilidades de criação e realizações.

Vale dizer que Sérgio Buarque, à semelhança de outros críticos, como os que selecionamos para este olhar de um crítico sobre o trabalho crítico literário, é que, apesar de toda valorização das qualidades estéticas das obras, dos diálogos entre a tradição e a modernidade, da não relativização ou belezismos inúteis de crítica, todos evidenciam o inseparável vínculo entre a crítica e a história. Neste ponto, também coadunamos porque não há como se compreender, analisar, elevar, significar, selecionar, escrever sobre, sem a presença dos aspectos da historicidade. Seja na captação do espírito e dos imaginários de época na feitura, na leitura, seja na inquirição realizada. Nesse sentido, no texto sobre **Erudição e imaginação**, Sérgio Buarque irá mencionar:

Quanto à historiografia, não há dúvida que a demissão da inteligência, e direi também da imaginação – imaginação que escolhe, que simplifica, se necessário,

e que recria – associada a uma exaltação do fato puro e mensurável, pode significar em certos casos um regresso. Bem sabemos que os fatos nunca falam por si, que o verdadeiro historiador não é apenas o que conseguiu acumulá-los no maior número possível, mas o que soube formular-lhes – a esses fatos – as perguntas realmente decisivas, dando-lhes ao mesmo tempo voz articulada e coerência plausível (1996, p. 234).

Não há qualquer construção narrativa sem a junção da imaginação e, entremeada nela, os aspectos históricos. Quando se afirma que homens, ideias, obras são atravessados pelos seus espíritos de época, não constitui mera força expressiva, mas algo até mesmo cónico. A diferença do uso da imaginação entre o historiador e o literato Aristóteles há muito nos resolveu, pois a um não pode ser facultado o evento acontecido. Mas, tanto um como o outro depende desta presença para potencializar as leituras dos seus eventos históricos ou ficcionais. No tocante ao crítico, a ele será observada a sua capacidade perceptiva desta carga imaginativa na investigação da obra e suas potencialidades. Todavia, a sua maturidade quimérica será responsável pela avaliação à altura da obra, seja em qual ponto ela esteja.

Um dos aspectos da crítica defendida por Sérgio Buarque é de que o seu uso jamais poderá ser vinculado apenas com o intuito de julgar, informar. Ela tem um carácter mais relevante e exige da parte do crítico não um poder de criação do tipo “se eu fosse fazer, eu faria assim”. Longe disso. Cabe ao crítico a capacidade de sentir a presença do texto em seu intelecto, em seu ser, em sua

dimensionalidade estética, que lhe eleva os sentidos e o aproxima ao ponto de se sentir também reconfigurado pelos textos significativos. Diz-nos, então, Sérgio Buarque “[...] quando um crítico aboliu em si toda emoção diante do poema, quando reprimiu a simpatia em benefício da simples curiosidade, é que se tornou incapaz de examinar o poema” (1996, p. 421). Destarte, quando se perde de vista essa dimensionalidade formativa e constitutiva na exegese da produção ficcional, perde-se tudo. Como emocionar se não se emociona? Como refletir se não entende o pensamento? Como validar o que não se atenta? Ao crítico literário, portanto, deve-se vivenciar o texto na maior altitude e longitude proporcionada por ele e saber que, diante das grandes obras, não é ele quem julga, e sim, a produção ficcional.

Mário Faustino e a tradição crítica ocidental

Nas formulações de René Girard, em um mundo que se constitui cada vez mais por atuações de mediações internas, em que nos encontramos sempre na busca de estabelecer reparações históricas legítimas, bem como em busca de bodes expiatórios e até mesmo constituir inimigos em cada esquina, a discussão de inserção e inclusão em torno de questões como do cânone ou de outras obras que deveriam pertencer às historicidades de obras de relevância para a literatura, acaba-se optando pela condenação a todo custo, e de forma peremptória, a tudo o que envolve algo como sinônimo de grande obra da tradição literária ocidental. Como consequência dessa postura equivocada e pueril, certos críticos que

em seu tempo tomaram os textos das tradições literárias como referência e norte formativo para grandes leitores e linha mestra para jovens autores, hoje gozam de certo prestígio das suas ideias e defesas nas abordagens contemporâneas críticas. Entre esses grandes críticos que se busca ofuscar, oferecer-lhes o ostracismo, temos Mário Faustino.

Faustino destacou-se em sua época no mesmo grau de importância e de extrema relevância tanto no seu trabalho artesanal de construção poética, como de elaboração crítica. Aqueles que se lançavam nas produções literárias era por ele exigido determinado talhe literário. Desse modo, no seu trabalho crítico, ao condenar determinadas produções, realizava não só um trabalho de análise, como também, certo procedimento didático com o intuito de estimular e fazer perceber, pelo jovem autor, a necessidade de se atentar para o que melhor se fez ao longo de todo o percurso histórico-cultural relacionado à literatura. Dos pretensos críticos, esperavam dele certo nível de amadurecimento enquanto leitor e algum domínio de conhecimento das tradições literárias. Em um dos seus célebres textos, denominado *Consciência profissional*, diz: “[...] a partir do valor do poema como objeto estético, como documento humano e como, *last but not the least*, linguagem idealmente condensada, intensa e exata, embreada à linguagem falada de cada época, influenciando esta última e sendo por ela influenciada” (2003, p. 83). Esperava-se, portanto, sob a égide de um dos ideais críticos, que, ao se deparar com um poema ou até mesmo com outro texto ficcional, fosse tomado como “objeto estético”, marcado pela presença de tradições culturais, historicidades, cargas afetivas e

intelectivas, com linguagens plurívocas, em que as ordens são tergiversadas pela criatividade do autor e que a exegese sobre o material fosse não só capaz de atentar-se para todos estes aspectos, como também, para a qualidade do leitor-construtor que, diante do material apresentado, realiza a elevação do espírito de outrem.

Assim, este leitor crítico que queira exercer o papel de mediador, no intuito de selecionar, como também, orientar os trabalhos ainda imaturos para que os seus autores não desistam nas primeiras experiências e ser, portanto, um crítico literário, deve ter em mente que a sua atuação deverá ser, para Mário Faustino, “dinâmica, inteligente e honesta”. Entende-se que entre as diversas virtudes dos textos literários encontram-se as diversas camadas interpretativas da sua escritura. Quanto mais significativa for a produção literária, maiores serão as suas camadas interpretativas e de singularidades. Por isso, quando Leyla Perrone-Moisés nos alerta em *Mutações da literatura no século XXI*, que não é um crítico que avalia uma grande obra, mas uma grande obra que avalia o crítico, não constitui mera frase de efeito ou idealizações acerca da literatura, mas uma ideia que revela essa presença das camadas interpretativas que, diante das ilustres produções, são em maior quantidade e profundos esses níveis, que, não por menos, quando se lembra das famosas teses de Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos*. Nas teses 4 e 6, quando nos comunica: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” e “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (2007, p. 11), configura exatamente esse ensejo de acuidade presente nestes textos. Um dos pilares de valorização por

parte de Mário Faustino residia em torno de o texto literário convergir para este ponto da imersão, possibilitado por obras de valor para a humanidade, e que ao crítico caberia o devido preparo para aprofundar-se nas inquietações, tensões, sutilezas, significações, deslocamentos e elevações trazidas nas linhas, nos versos, na atmosfera, ambiências, espíritos e historicidades culturais.

Faustino celebrava os grandes feitos literários; aos jovens talentos não poupava o reconhecimento, como também, as observações necessárias para se fazer ainda melhor as realizações. Para este desenvolvimento, não apenas o imberbe literato teria pontos para madurecer, ao se ver no trabalho crítico, esperava nessa interatividade o aperfeiçoamento da crítica e não por menos dedicava-se com intensidade à labuta aferida. Não tomava narcisisticamente como modelo, mas ao trilhar determinados caminhos, de certa forma esperava por parte dos críticos esse comprometimento, como podemos atestar ao analisar o livro de poesia *Raízes*, de José Paulo Moreira da Fonseca:

A esse leitor lembramos que nosso trabalho (desagradável por mais de um motivo) é determinado exclusivamente pelo dever de procurar proteger a justa escala de valores dos abalos da falsa amizade, do editorialismo, da crítica encomendada, de todos os vícios que tornam ainda mais difícil o sério labor intelectual numa sociedade em crise econômica e política, erga ética e estética (2003, p. 330).

Essa incumbência na elaboração das suas observações por parte de um crítico não deve ser vista como algo opcional, mas até mesmo um dos seus princípios fundamentais não só para o bem dele, da crítica, da Literatura, mas para todo o conjunto no campo das ideias. Importante frisar que Mário Faustino não via a cultura letrada com níveis de superioridade sobre as demais, pelo contrário, via em todas as artes a amplitude para a formação de integridade dos sujeitos, não somente sob o olhar estético, culto, mas sobretudo ético, dispondo no mesmo nível essa díade estético-ética. Portanto, percebia no trabalho do crítico literário tanto um ato de julgamento de obras, como de relevantes contribuidores para a formação de sujeitos.

Entre suas grandes inquietações, além do compromisso do crítico e do leitor enquanto seres voltados para a seriedade e dedicação ao texto, no artigo *Hombridade artesanal*, há certa síntese do comportamento esperado pelo leitor, autor e, em consequência, pelo crítico. A citação é extensa, mas se faz necessária por conter na própria reflexão escrita do poeta e crítico Mário Faustino aspectos imprescindíveis para as atuações literárias:

Exige-se: respeito ao padrão de execução, de *performance*, de excelência, estabelecido pela própria língua à medida que evolui. Exige-se: não andar para trás. Não diminuir, não aviltar o idioma. Exige-se: resultado positivo após uma análise de custos e benefícios. Quanto se gastou e quanto foi obtido. Matéria-prima e produto acabado. Quantidade e qualidade. Menos é mais. Exige-se: não ocupar indebitamente espaço que é ou poderia ser de outrem. Não se perdoam: as falsas glórias – amigavelmente

fabricadas à meia-luz dos bares, ao perfume das feijoadas sabáticas, ou na partilha dos empregos públicos – constantes ameaças ao bom funcionamento da escala de valores. Exige-se a mínima decência: “tenho jeito com as palavras; gosto de fazer poesia; se possível gostaria de contribuir para o progresso da língua e de tirar a poesia, coisa útil, de seu atual impasse; mas, não sendo possível, assim mesmo tenho de fazer poesia, aqui está meu livro, vejam se serve para alguma coisa, espero que não lhes faça perder de todo o tempo”. Decência, hombridade artesanal: não há vaidade, mas o orgulho que brilha na humanidade (2003, p. 429-30).

Problematizando alguns pontos presentes neste trecho de Mário Faustino, quando se menciona a questão da literatura como instrumento de evolução da língua, não devemos entender isso na linha darwiniana. A evolução, no caso, se dará pelo aperfeiçoamento da linguagem e expansão dos seus interlocutores. Uma das significativas vertentes da Literatura se encontra na capacidade dialógica oferecida. Entendo que esse ponto não se restringe apenas na possibilidade comunicativa referencial, pragmática, mas na expansão das potencialidades oferecidas pela linguagem dos sentidos. Imergir além das primeiras impressões, superficialidades. Perceber que, em meio às narrativas ou exposições poéticas, há um conjunto de todos os significados relacionados às tradições culturais, aos aspectos históricos, às identidades narrativas. Através dos efeitos literários, desperta-se para novos entendimentos acerca da vida e dos espaços e tempos. Ater-se aos mecanismos de finitudes perceptivas, almejar e compreender os mundos infinitos

que nos cercam e deles retirarmos as aprendizagens, de modo consciente ou não. Sentir, pela força da presença da linguagem expandida, a presença das grandes ideias, dos sentimentos, das inquietações, pelas ausências, pois, mesmo não sendo explicitados nos grandes textos, toda essa efervescência e dizeres e o porvir se encontram nas linhas e na compreensão proporcionadas pela linguagem no seu uso dilatado.

Na interatividade com a linguagem, que é a matéria-prima da literatura, esperar o bom uso da substância coexistente da tangibilidade dela com a imaginação é que encontraremos as suas razões de existir que fogem e desfazem as ilusões tais como do estranho e inexistente sentimento da fidelidade a si, a busca da originalidade, a particularização da língua, a crença em inspirações, a genialidade nata. Reconhecer que o andamento das coisas se dará pelo constante trabalho com a língua, a permanente aprimoração do seu uso, da dedicação quase que absoluta com a leitura e com o sempre aprender com os outros, do reconhecimento que nada é seu e tudo é de todos, imperar menos idealizações para se prestar a mais exercícios, que discernir não é um mérito, mas aprendizagem básica, e tudo isso feito com “decência e hombridade artesanal”. Essas especificidades fazem parte da atividade leitora, produtora e crítica defendida por Mário Faustino, na qual temos muito a aprender para sermos cada vez mais franciscanos.

Wilson Martins: o leitor crítico por excelência

Vimos enfatizando ao longo destas linhas o fato de que desconhecemos vultuosos críticos brasileiros. Entre os menos conhecidos se encontra Wilson Martins. As razões por tamanho obívio se justifica muito mais pela nossa colossal ignorância do que pela precariedade ou isolamento deste notável pensador brasileiro, autor de uma das obras ícones da trajetória intelectual brasileira: *História da inteligência brasileira*, dividida em sete volumes. Destarte, não se explica como um monumental autor e produtor de ideias deste nível pode ser figura ausente nas nossas leituras e formação.

Entre os aspectos críticos que constituem o cerne das reflexões das obras feitas pelo crítico paranaense, está a excelência do texto literário e a devida atenção ao método de estudo e análise da escritura. Somente de posse de um método consciente de desenvolvimento da abordagem com a presença de uma produção que sustente esteticamente o debate em torno de si é que se poderá realizar algo de fato contributivo para o campo das ideias. Apesar desses direcionamentos possibilitarem, como de fato ocorreram, acusações infundadas de serem diretrizes que pautam uma elitização da literatura com o seu fazer criativo, com sua ação crítica e com a seletividade de leitores, ao nos depararmos com a efetiva leitura das produções críticas reunidas em livro como na coletânea *Pontos de vista* (13 volumes), percebe-se que o engajamento de Wilson Martins na seletividade do seu trabalho não era voltado para excluir, e sim, para a inclusão qualificada e formadora de grandes leitores e pensadores brasileiros. O almejo contributivo do desenvolvimento de uma ampla rede de “inteligência” nacional.

Wilson Martins, na sua longa jornada de atividade de apreciação e reflexão das artes, em especial da literatura, publicada nos mais diferentes suportes como colunas em jornais, revistas, livros e palestras, um dos traços norteadores e de forte presença nas exegeses eram os diálogos entre a tradição e a contemporaneidade, a não perpetuação do pensamento convencional e consagrado, a não sufocação das produções com excessivas teorizações, sendo a obra no caso apenas pretexto para resenhas e comentários teóricos, tão elementar nas academias e nas abordagens críticas além dos muros das universidades. Destacamos, também, parece algo até inconcebível, todavia, é mais comum e corriqueiro do que se imagina a não leitura das produções literárias em discussão. Uma das maiores marcas de Wilson Martins é ter sido um leitor voraz e de honestidade intelectual. Nada de impressões alheias sendo repetidas com base em outros que também não leram e que querem passar a tola ideia de serem eruditos ou profundos conhecedores de textos e ideias.

Se muitos tomam, e com imensa razão, grande feito e mérito de Antonio Candido, crítico reconhecido e já consagrado, ter realizado uma crítica favorável a uma escritora adolescente, Clarice Lispector, com seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, não deveria ser diferente com Wilson Martins que, na época da publicação da *opus magma* não só de Guimarães Rosa, como uma da literatura em geral, *Grande sertão: veredas*, ao analisar o livro, escreveu que se tratava de um conjunto de contos que davam uma unidade que poderia dar a impressão de romance. Apesar da afirmação segura e do texto devidamente fundamentado, acabou

sendo alvo de inúmeras críticas e até de troças no meio intelectual. Algum tempo depois, Guimarães Rosa, em uma entrevista, ao mencionar *Grande sertão: veredas*, escreveu: um livro de contos que apresentava certa unidade e dava ares de se tratar de um romance. Mesmo com a assertiva de Wilson Martins, não o projetou como deveria ser um dos grandes críticos da nossa história literária brasileira em atividade.

No exercício da atividade crítica, nos dirá Wilson Martins em *A crítica literária no Brasil* a seguinte reflexão fértil:

Os diversos métodos têm procurado, no fundo, eliminar o que se chama a “equação pessoal” do observador [...] a crítica é crítica, isto é, um esforço lógico do espírito ou um exercício de lógica, mas é, também, literária, isto é, em sua essência, uma criação de literatura, um exercício de estética; ela é instrumentalmente lógica, mas é substancialmente estética. [...]. É justamente essa síntese, que se opõe a unicidade necessária da lógica à pluralidade inseparável da estética, que poderá conduzir-nos, por um lado, à compreensão da natureza pluralista da literatura e, por outro lado, a aceitar esse escândalo intelectual que é a pluralidade dos juízos, não só o absoluto antagonismo estético [...]. (2002, p. 34).

Nessas observações, percebe-se o reconhecimento da pluralidade literária, portanto, não há um argumento definitivo sobre nenhum aspecto relacionado a ela. Outro ponto reside na qualidade e presença de fatores estéticos que não só elevam a produção escrita em si, mas, principalmente, potencializa essa

pluralidade que, na atividade crítica, não pode ser desconsiderada, nem desviada por formas absolutas ou verdades únicas. Que, mesmo no uso imaginativo, a literatura dispõe de uma lógica e esta não se constitui algo específico ou de existência sob a égide peremptória, mas cada escritura apresentará as suas singularidades, que estarão dispostas nas mais diferentes camadas interpretativas, e que cabe ao crítico arqueólogo, dotado de inteligência, repertório e sensibilidade, escavar e esmiuçar essas sutilezas significativas que as produções de excelência literária apresentam nas teias de sentidos proporcionadas pela estética e pela pluralidade. E que, portanto, cada abordagem não deve se voltar para a produção de um julgamento de valor, e sim, de desdobramentos, ressignificações e transformações que a escrita ficcional revela e nos eleva.

A orientação crítica elaborada e defendida de Wilson Martins encaminha-se para a rejeição de verdades únicas, “monismos de julgamentos”. O crítico deve se dedicar à leitura atenta e profunda das obras, compreendendo as suas conexões, os seus diálogos plurais, as suas nuances, desprovido de preconceitos e usos apenas comprovativos de teorias nas obras, com uma adequada formação leitora constituída e em constante desenvolvimento, tendo em mãos um método de abordagem com a devida liberdade de espírito criativo e reflexivo.

Pausando o nosso diálogo...

No decorrer da nossa abordagem, apresentamos algumas análises de críticos como Lourival Holanda, Sérgio Buarque de

Holanda, Mário Faustino, Wilson Martins, e tivemos de deixar para um momento posterior o nosso mediador José Guilherme Merquior, bem como grandes estimuladores do pensamento e das reflexões críticas, a exemplo de João Cezar de Castro Rocha, Luiz Costa Lima, no afã de despertar, para aprender com os críticos mencionados, as linhas que devem nos conduzir, inicialmente, enquanto leitores qualificados, depois, como observadores atentos aos liames literários, nos determos para a capacidade de, cada vez mais, adentrarmos as camadas mais profundas dos textos literários, para que com elas possamos não só aprender, como também, contribuir com novos olhares, interpretações e análises críticas, fugindo da mesmice tediante que temos nos deparado, na qual a discussão sobre tudo sem nada expressar vem substituindo a riqueza da leitura e da convivência com os textos e as ideias literárias.

Importante atentarmos para o fato de que, se toda produção literária que avalia uma obra como péssima e quando sugere que pode ser que estejamos diante de uma escritura digna de leitura e de análises interpretativas, podemos também relacionar que uma crítica literária que apenas julga e produz juízos de valor é uma péssima crítica, e quando ela parte para escavar e extrair singularidades e sentidos pertinentes, pode ser uma boa crítica, todavia, se ela não vier guiada pela efetiva leitura proveniente de um leitor constante e seletivo, ela não terá chance nem de ser uma produção crítica.

Referências

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 3. ed., v. 1. Paraná: Francisco Alves; Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Criação e Crítica, v. 8).

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. Organização, introdução e notas de Antônio Arnoni Prado. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução do original alemão por Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999.

**“Escrevo porque sou
submisso ao
irremediável”: estudo da
metaficção e da
arquitetura narrativa em
não tive nenhum prazer
em conhecê-los, de
Evandro Affonso Ferreira**

**Luís Henrique Pereira da Silva
Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro**

Não tive nenhum prazer em conhecê-los (2016), romance de Evandro Affonso Ferreira, é uma obra epigramada-fragmentada, despida de linearidade e de uma cronologia delimitada, na qual nos deparamos com a figura de um narrador-personagem nonagenário, simultaneamente escritor e andarilho, que perambula pelas ruas de uma ‘metrópole apressurada’ enquanto intenta, a partir de uma escrita estilhaçada e marcada por fissuras, contar a si mesmo.

Circunstancialmente sentado à mesa de seu ‘quarto-claustro’ ou caminhando pelas ruas da metrópole apressurada, o narrador-nonagenário disserta sobre os possíveis e impossíveis de uma velhice da qual não é mais possível escapar, perpassando pela proximidade da morte e de tudo o que é atraído por essa condição frente à finitude. Cabe-lhe, então, desdobrar-se em suas ‘retrospectivas lamuriosas’ para buscar encontrar em meio aos estilhaços o perdido de si mesmo, no entanto, o que se propõe enquanto ato de escrita não lhe é concebido sossegadamente: há uma necessidade premente de escrever que se esbarra com a impossibilidade de encontrar as palavras – o que puxa o narrador-personagem-escritor para um trabalho diante de uma tessitura narrativa que é entrecortada, cindida e dobrada sobre si mesma.

“As ficções vivem”, afirma Alkmin (2006), “Espraíam-se, além das margens da literatura, para escoarem no centro da realidade cotidiana” (Alkmin, 2006, p. 1). Para além das margens, interseccionando e confrontando a realidade com a sua capacidade caleidoscópica de alterar o material do mundo, “as ficções modelam e articulam realidades em cascata e compõem um arranjo de

configurações imprevisíveis que lançam luz sobre o seu transbordamento na atualidade” (Alkimin, 2006, p. 1). Transbordamento este que dilui o pensamento estigmatizado de que a ficção se recosta como propriedade restrita da literatura e da imaginação literária.

Imersa em um processo de transformações radicais e diante da complexidade de representar o mundo atual, a ficção contemporânea se articula na cultura, na estética, no conhecimento científico, na política, nas concepções de tempo e espaço como fonte condicional para a construção dos discursos e na mediação entre o que o passado histórico convencionou como conceitos de ‘verdade’ e ‘realidade’. Coabitada por um processo de esgarçamento das formas de representação e do predomínio do simulacro, da espetacularização da vida e do poder de mediatização, a ficção contemporânea se remodela em uma trilha que lhe permita estar mais afinada com o seu momento histórico-cultural, um momento em que a verdade pode ser encarada como forjada e a mentira pode resguardar, contraditoriamente, inúmeras verdades. Dito isso: como, então, falar no caráter representativo ou realista pela via da arte e, ainda mais, pela literatura?

Silvia Regina Pinto (2008), em seu ensaio *Agruras da ficção contemporânea*, aponta – de forma sintética, mas ainda assim minuciosa – um possível percurso que a ficção e a narrativa literária têm atravessado nesse cenário:

O fio do pensamento narrativo deixa de seguir uma linha de causalidade e racionalidade, isto é, não

trabalha no rumo da representação como identificação das coisas, mas no sentido de uma desidentificação que até pode ser sedutora. E a ficção se transforma na ruptura da ilusão referencial da narrativa. (Pinto, 2008, p. 167).

Adiando a possibilidade de ilusão referencial, a ficção contemporânea cria um labirinto em torno de si mesma, apontando não uma saída para o lado de fora, mas uma volta contínua sobre sua própria condição, definindo-se, como propunha Robert Stam (1981), *autorreflexiva* ou *anti-ilusionista*. Surge, assim, o fenômeno da metaficção como uma ficção que se interessa pelas dobraduras internas de seu tecido, que está mais preocupada em criar enigmas do que em solucioná-los, que discute internamente os seus processos e mecanismos de criação ao mesmo tempo em que se cria. A metaficção, como propõe Patrícia Waugh (1984), põe em xeque a obsessão pelos fatos objetivos do mundo real e pela impressão da realidade proposta no realismo histórico, opondo-se não ao mundo tal como ele é, mas à linguagem que se queira propositalmente ‘realista’.

Gustavo Bernardo (2010), por sua vez, aponta a linguagem humana precisamente como metáfora, na medida em que as palavras não são o que designam – mas tão somente a designação de um outro, outra coisa no transporte do sentido. Assim, aceitando o caráter metafórico da linguagem, todo discurso é, conseqüentemente, uma ficção: “[...] temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções

aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional” (Bernardo, 2010, p. 15).

Tal condição ficcional dos discursos, evocada tanto pela tendência do realismo contemporâneo quanto pela perspectiva tomada por Bernardo (2010), revela um lastro em que a ficção desestabiliza a objetividade representativa verossímil ou real e, em outra instância, desestabiliza a si própria: em uma ‘irrealidade discursiva’, a ficção fala sobre a própria ficção, desenhando a si mesma antes de estabelecer qualquer vínculo com o mundo extraliterário. Operando como uma sala de espelhos, a ficção “[...] não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar” (Bernardo, 2010, p. 9).

Desnudando e invertendo o conceito de real, a chave de acesso à ficção contemporânea é, pois, o caleidoscópio de que falava Alkimin (2006). No caso da metaficção, a imagem do caleidoscópio é intensificada na medida em que, no romance metafictional “[...] não se representa a realidade para repeti-la ou duplicá-la, como propõem os realistas, mas sim para dobrá-la, isto é, para recriá-la outra” (Bernardo, 2010, p. 60).

Nesta medida, propomos aqui uma discussão acerca dos processos de construção e os mecanismos de elaboração da escrita em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, de Evandro Affonso Ferreira, a partir da perspectiva que o ato de escrever assume em alguns fragmentos da obra. Interessa-nos, à luz da metaficção – que surge como uma constituinte intrínseca da narrativa e como subsídio para seu entendimento –, compreender de que maneira o

narrador-personagem-escritor engendra uma escrita que não só lhe é cara enquanto esteio para a vida, como também é imperativa e um lugar de experimentações, desnudando um sujeito que se performa pela via da literatura e se ancora nos vocábulos.

Propomos um acesso à obra que não esgote as possibilidades de significação, mas lhe possibilite triunfar por seu próprio caráter fugidio, enigmático e labiríntico.

Arquitetura narrativa em ruínas e as dobras da escrita

Tomando a configuração caleidoscópica da ficção, somos conduzidos pelo narrador aos momentos em que a narrativa assume um estatuto metaficcional e dobra-se sobre si mesma, a começar pela relação ‘insidiosa’ com que o escritor, refletindo sobre seu labor literário, põe em questão também a sua condição ficcional:

Escrever é meu exercício lúdico. Existo independentemente do otimismo, à semelhança de minhas personagens – elas, eu, todos nihilistas líricos. Desconfiamos uns dos outros, nutrimos suspeitas mútuas de igual intensidade – desconfianças também lúdicas, mesmo sabendo que somos de natureza igualmente insidiosa. Sei que elas, minhas personagens, e eu seguimos em frente com nossos devaneios indecisos – sem perder nossa substancialidade pessimística. (Ferreira, 2016, p. 273-274).

Propondo um jogo de escrita ao jogar **com** a escrita, o narrador-escritor – também ele personagem de uma obra de ficção

–, desvela seu movimento errático entre uma ficção primeira (a que, em um primeiro nível ficcional, estabelece-lhe como narrador-personagem) e uma ficção secundária, fruto de uma ficcionalização da ficção, momento em que o personagem-escritor se mistura às suas personagens a ponto de se encontrarem no mesmo nível ficcional e desconfiarem uns dos outros – não no texto da ficção primeira, mas na duplicação, no labirinto.

Nessa duplicação, tanto o narrador-escritor quanto suas personagens são condicionados por uma mesma natureza ‘nihilista lírica’, alimentada por suspeitas mútuas e devaneios indecisos – mas a desconfiança que nutrem entre si também pode ser nossa, porquanto nos caberia pressupor que, estando todos no mesmo nível ficcional, o fragmento poderia ter sido escrito por qualquer uma de suas personagens, haja vista que, nesse processo de duplicação, o narrador passa a não ser mais o escritor detentor da palavra, mas uma criação tanto quanto as suas criaturas. Eis o ponto em que se ergue, metaforicamente, uma espécie de labirinto urobórico da escrita, fazendo surgir processos metaficcionais como artifícios de construção da arquitetura narrativa, instaurando “[...] momentos em que a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (Bernardo, 2010, p. 13).

Esse caráter explicitamente forjado e duplicado da ficção faz com que nós, leitores de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, percebamos de maneira mais crítica e com menos ingenuidade os artifícios utilizados na construção da arquitetura narrativa: aqui, as ruínas surgem não como metáfora de um desgaste narrativo, mas como um artefato que nos põe em estado de alerta, pois a cada vez

que uma parede do labirinto da escrita ameaça desmoronar, várias outras são erguidas.

Nesse sentido, as paredes que se erguem nesse labirinto da escrita partem do processo de experimentação do narrador-personagem-escritor: os fragmentos dispersos ao longo da narrativa são uma combinação aleatória de escritos, que não mantém uma ligação de continuidade, mas que dialogam por naturezas temáticas – a escrita, a melancolia, a desmemória, a saudade “*d’aquela que voltará jamais e dos extintos amigos*”, a errância pela metrópole apressurada, as desventuras nonagenárias.

Neste íterim, constam inúmeros fragmentos que, além de tematizarem a escrita e as implicações do ato de escrever, demonstram que ela está permanentemente *em construção*, revelam os momentos em que a narrativa, narcisisticamente – como evidencia Hutcheon (1984) – “torna o processo visível” (Hutcheon, 1984, p. 6)¹. Isto significa dizer que a atenção da obra não recai sobre a *mimese do produto*, mas sobre a *mimese do processo*, ou seja, a história acabada não é mais interessante do que criar e narrar a história *em ato*, simultaneamente, uma vez que estão envolvidos artifícios metaficcionais. A metaficção, como propunha Hutcheon, “[...] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um

¹ “Narcissistic narrative, then, is the process made visible” (Hutcheon, 1984, p. 6, tradução nossa).

comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (Hutcheon, 1984, p. 1)².

É seguindo nesta linha que o processo de composição ficcional em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* é exposto e a produção dos fragmentos é entregue no bojo da própria escrita:

Manhãs de cores difusas... Vontade súbita de escrever texto com este começo: manhãs de cores difusas. Às vezes (feito agora) invento assunto qualquer para lançar mão de frases ou de palavras específicas: lúgubre, por exemplo. Sim: manhãs de cores difusas, lúgubres. [...] Manhãs saturadas de vigor financeiro e rezas fervorosas – investimentos futuros. Escritor sem dinheiro e sem fé poderia, rancoroso, chamar tais amanheceres de manhãs obtusas. Pode ser rabugice em excesso, não sei, seja como for, acho que numa metrópole apressurada feito esta até pássaros lançam mão de chilreios charlatanescos. (Ferreira, 2016, p. 161-162).

Exibindo a máquina que tece a narrativa, o fragmento narra o momento exato em que o narrador-personagem-escritor, movido pela vontade de escrever, encadeia o processo de produção com o resultado do que se produz. Inadvertidamente, a continuação do fragmento é uma quebra no processo de escrita para estabelecer um diálogo e fazer um pedido de desculpas ao leitor pela distração

² “Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”. (Hutcheon, 1984, p. 1, tradução nossa).

do olhar que ocasiona a descontinuidade no texto: “Sim: você aí do outro lado, que abrange com a vista esta página, vai perdoar meus delírios passeiformes. Sei que muitas vezes, alheio a tudo, todos, esqueço-me de adestrar meu olhar para coisas cotidianas: pratico abstrações” (Ferreira, 2016, p. 162).

Uma vez que está *em processo*, a narrativa é também oportuna para experimentações: “Mesóclise? Usá-la-ei aqui pela primeira vez em toda a minha vida” (Ferreira, 2016, p. 189). Ou para, em um dia ‘choringoso’, distrair-se brincando com as palavras: “Jeito? Garatujar palavras sonoras para driblar sisudez dos dias: trouxe-mouxe, zuruó, zoropitó. Às vezes rabisco manhã quase toda no meu bloco de rascunho palavras que também feito eu caíram em desuso: catrâmbias, erefuê, zaratempô!” (Ferreira, 2016, p. 191).

Neste processo de experimentar e descobrir a escrita, as palavras tornam-se *coisa* para o narrador-personagem-escritor, figuram como criaturas que agem por vontade própria e não para o deleite de quem faz uso delas: “Inútil insistir: palavras amanhecera acoradas, esquivas, cabisbaixas no canto da sala: não querem se expor de jeito nenhum” (Ferreira, 2016, p. 44). Há uma jornada entre a folha em branco e a página escrita que nem sempre é realizada porque o escritor vive um embate com as palavras: “Às vezes passo manhã inteira numa prevaricação daquelas com as palavras” (Ferreira, 2016, p. 57).

A experiência da escrita é como a luta drummondiana, em que o escritor se percebe fracassado e esvanecido diante de um empreendimento que parece inalcançável: “Minhas palavras não

chegam para extinguir obstáculos – possivelmente para criá-los. Quando percebo que elas empacam aqui na página, passo álcool e cânfora nelas: maioria das vezes adianta nada – feito agora” (Ferreira, 2016, p. 121). Há uma tentativa de escrever que é barrada pela própria linguagem, pela dificuldade em acessá-la, domá-la e transformá-la em texto. Esse lugar aparentemente inacessível é descrito por Marguerite Duras (1994) como uma essência da escrita:

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode.
E se escreve.
É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é
isto que se alcança. Isto ou nada. (Duras, 1994, p. 47)

Não é possível escrever. Escrever é, como em Duras, uma impossibilidade de escrever. As palavras não extinguem obstáculos, não dão livre acesso à ponte da linguagem, antes os criam. No entanto, se escreve. Admite-se, como em Drummond, no espaço fugidio das palavras, o desafio da luta:

Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto. (Drummond de Andrade, 1983, p. 173)

A luta drummondiana nuança tão bem a imagem do embate entre o narrador-personagem-escritor e as palavras, que o poeta é a representação de um desejo e uma frustração: “ Ando lendo Drummond amiúde para ver se aprendo a escrever melhor. Qual nada: texto meu levanta voo de jeito nenhum” (Ferreira, 2016, p. 79). O que se coloca em uma perspectiva oposta é que, mesmo vivendo um embate, o narrador-nonagenário é um escritor erudito, afeiçoado aos vocábulos, que tem um cuidado lapidar com as palavras. Este também é um dos motivos pelos quais o ato de escrever é tematizado ao longo da obra: é preciso encontrar as palavras adequadas para alcançar um alto nível de elaboração da linguagem, ainda que isso configure uma procura agônica e imponha uma postura autorreflexiva ao texto.

Para o narrador-personagem-escritor, a condição *sine qua non* da literatura está no afastamento de qualquer traço de felicidade: “Todos os seres humanos procuram felicidade – eu fujo dela: preciso fazer boa literatura” (Ferreira, 2016, p. 347). E, como que discorrendo sobre si, ele pontua: “*Tudo que é ruim para vida é bom para a literatura” (Ferreira, 2016, p. 117).

Neste processo, a escrita se manifesta como um horizonte impossível, mas isto não o impede de buscá-la assiduamente, ainda que ela se apresente arredia. Forjando não saber *como escrever*, o narrador demonstra saber, ao menos, *por que escreve*:

Sensação estranha: às vezes sinto (feito agora) que escrevo apenas para deixar meu dia menos vulgarizado; ou para desafogar inquietude; ou num gesto extremo de rabugice, desencantar musas.

Possivelmente. Sei que móbil dela, minha escritura, é também vaidade. [...] Sei também que escrevo para me livrar dos meus demônios, que se apresentam em forma de vogais e consoantes – escrever é desanuviar dos próprios assombros; jeito poético talvez de cortejar próprios destrambelhos; de zombar de si mesmo – sem abrir mão de rompantes lúdicos; escrever para tornar águas do meu rio menos turvas. (FERREIRA, 2016, p. 166).

Como que reproduzindo o instante em que o pensamento absorve o trabalho da linguagem, é a partir do desconhecimento, do vislumbre de um *escrever impossível* que a escrita vai se mostrando possível e, nesse movimento, o narrador percebe o que ela significa e os motivos pelos quais escreve: para deixar o dia menos vulgarizado, desafogar inquietude, desencantar musas, desanuviar assombros. A escrita, as palavras, são como demônios que devem ser exorcizados, mas somente serão se encarados, incorporados, materializados e, por fim, destruídos. A escrita é um exorcismo em ato.

Encarando, portanto, o movimento de escrever como um ato expurgatório, aceita-se a luta, submete-se ao jogo, entrega-se ao desassossego do ato, afinal, como argumenta Barthes,

[...] a escrita é um exercício de domesticação ou de repulsa em face dessa Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor. (BARTHES, 2000, p. 5).

Acompanhando Barthes (2000), o exercício de domesticação da escrita frente à literatura possivelmente é o ponto em que o escritor é convocado a assumir posição, a se colocar diante de uma matéria que se engendra de maneira tão significativa que já não é mais possível dissociá-la do criador: o escritor produz a escrita e a escrita produz o escritor.

Nesse ciclo *ad infinitum* em que o narrador-personagem-escritor propõe uma narrativa onde a escrita fala da escrita, o texto sobre o texto, as palavras buscam as palavras, o gesto da mão que escreve só pode ser o gesto interminável e incessante de pulsão da escrita: “Sempre sigo impulsos voluntários dela, minha mão, que, curiosamente, sempre procura caneta que procura palavra que procura frase que quase sempre procura parágrafo que procura possivelmente ascese” (Ferreira, 2016, p. 264-265).

Metaforicamente e metaficcionalmente a escrita caminha em direção a si mesma, em direção à sua origem, que é também o seu fim: “Porque volta para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo, à origem de toda a sua narrativa – o que simultaneamente a leva ao fim de toda a nossa narrativa” (Bernardo, 2010, p. 244). É, pois, assim que o narrador-escritor instaura as dobras na narrativa e expõe o seu artifício, desnuda as fragilidades, as descontinuidades e o desconhecimento de si mesma.

Escrevo porque sou submisso ao irremediável... salvação pela escrita?

Não tive nenhum prazer em conhecê-los é uma obra que pulula aberta e inacabada: o fim dos fragmentos não é, necessariamente, o fim da narrativa; há um final, mas não há um fim. Igualmente, há um início, mas não há um começo: aberto *in media res*, o primeiro fragmento poderia estar tanto na primeira página quanto na última e a narrativa permaneceria a mesma. O último fragmento – “Meu epitáfio? Não tive nenhum prazer em conhecê-los” (Ferreira, 2016, p. 367) – que, coincidentemente ou não, é o título do livro, se trocado com a epígrafe que o precede – “Ah, meu provável leitor, não sei se consegui tirar toda a fuligem desta minha, agora sua, por assim dizer, chaminé” (Ferreira, 2016) –, não impediria o desenrolar da obra. O substrato reside, portanto, não no *que* é escrito, mas em *como* é possível escrever e, efetivamente, em *como se escreve*, e o que se cria nesta perspectiva é uma rede de inconclusões, um *mise en abyme* – como sugere Hutcheon (1984), fragmentos que se cruzam e se confundem de uma maneira interminável.

Partindo-se disto, os momentos em que o narrador narcisisticamente desnuda o seu processo de composição, escrevendo enfaticamente sobre o fato de estar escrevendo, parecem sugerir que há uma pergunta lancinante “o que é escrever?”, que ramifica outros questionamentos também pungentes: “como escrever?”, “por que escrever?”, “que dimensão o ato de escrever guarda diante da vida?”.

A narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, já o dissemos, é marcada pela fragmentação e por uma linguagem entrecortada, despida de linearidade e de uma organização

discursiva. Instada a ser inconclusa, só é possível apreendê-la se permitirmos que ela escape, derrape em seus sentidos mais restritos e triunfe em suas deambulações.

Para o narrador-personagem-escritor, a busca por um ato de escrita é categórica e metaforicamente definida como ruína, afinal, tal como ele pontua, escrever é recolher os cacos de si mesmo, recolher os estilhaços de uma ‘vida-vidraça’ apedrejada pelas suas próprias mãos³. Apesar da constatação, não há rota de fuga, a escrita é imperativa: “Consigo jeito nenhum licenciar-me do ato de escrever: palavra é minha sombra” (Ferreira, 2016, p. 158). Mas o imperativo da escrita está diretamente ligado a uma outra condição também imperativa: a idade nonagenária. Os cacos da ‘vida-vidraça’ são as metáforas e as metonímias que designam a dificuldade de lidar com a velhice, com a inquietação causada pelo reconhecimento da finitude imposta, e o ato de recolhê-los é atravessado pelo ato de escrever. Recolher os cacos diante da perspectiva instaurada pela velhice é, possivelmente, não permitir que a vida-vidraça seja quebrada definitivamente: “[...] escrevo pensando, ingênuo, que posso me obstinar em durar alguns meses, anos a mais, driblando morte com verbos adjetivos predicados que tais” (Ferreira, 2016, p. 163). E, ainda, uma maneira de não cortar o fio da própria vida: “Sempre que penso em desistir de tudo, palavras me convencem a ficar mais um pouco” (Ferreira, 2016, p. 238).

³ As citações na obra: “Escrevo para recolher estilhaços desta minha vida vidraça que eu mesmo apedrejei” (Ferreira, 2016, p. 57)”; “Eu? Escrevo como quem, de cócoras, recolhe cacos de si mesmo”. (Ferreira, 2016, p. 88)

Retomando a ideia da metáfora do labirinto urobórico, podemos afirmar que, enquanto *ouroborus*, o reconhecimento da velhice pela escrita é o reconhecimento de uma finitude infinita, que não se concretiza e se lança sempre a um adiamento da concretude, e esse adiamento estabelece o eterno retorno – sobre si, sobre a escrita. Se o único futuro da idade nonagenária é o fim, só lhe resta ficar uroboricamente voltado para trás, recolhendo os cacós, escrevendo – continuamente. Daí a insistência em tentar olhar para o passado através do ‘espelho retrovisor’, mesmo ciente do processo de ‘desmemoriamiento’ pelo qual o narrador passa:

Tempos pretéritos são sempre mais radiosos? Mais substanciosos em bem-aventuranças? Possivelmente. Já caminhei outrora de mãos dadas pelas avenidas desta metrópole apressurada. Sei que depois de nove décadas de existência parece que todas as primaveras já nascem desvanecidas. Minhas palavras também chegam espalhando lamentos. Algo me parece óbvio: passado é sempre melhor porque perspectiva de nosso futuro era obviamente mais promissora – quanto maior nosso passado, menor nosso futuro. (Ferreira, 2016, p. 276-277).

Na medida em que tenta encontrar uma rota de fuga do fim, a insistência no retorno significa uma tentativa de ainda agir no presente e isso acontece não da mesma forma, mas sempre diferente. Tal constatação nos lembra Jeanne-Marie Gagnebin, quando ela enuncia: “[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também a transformação do presente tal que, se o passado perdido for aí

reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (Gagnebin, 1999, p. 16). E essa transformação do presente acontece em ato, pela escrita.

Escrever é preciso, viver não é preciso, diriam alhures. Escrever para não ir voluntariamente além do peitoril da janela – refugio-me nas palavras, apesar de vez em quando me saturar delas. Sei que minha literatura necessita do inconcluso, do insuficiente, do insondável, dos longínquos inabitáveis. Possivelmente dos perjúrios também – e das obscuridades. Sei que palavras são minhas ervas enfeitçadas; são degraus da escada sobre a qual desço ao reino das sombras. Minha verdadeira necessidade? Reinventar amores dentro dos meus livros para disfarçar malogros fora deles. (Ferreira, 2016, p. 292, *grifos nossos*)

A escrita assume uma dimensão existencial, equivalente ou até mesmo superior à vida. Disso resulta que o sujeito que se narra, ao mesmo tempo narrador-personagem e personagem-escritor, se refugia nas palavras e mantém uma relação íntima, de pertencimento ao objeto da escrita e, como num processo de espelhamento, metafictionalmente atrelado ao eu que narra, surgem as rasuras do texto, as lacunas, as inclusões.

Minha velhice? Chegou quando percebi que deslumbramentos ficaram cada vez mais rareados. Decrepitude engendrando desalento nublador de horas dias meses. [...] Jeito? Lançar mão das palavras para não me sucumbir dizimado pela autocomiseração – às vezes vocábulos ressequidos, de odores duvidosos, mas sempre obstinando-se em tecer frases para beneficiar própria sobrevivência do autor vivendo

há algum tempo nos beirais dos dias sempre ensombrecidos de saudade. Sei que agora, aos noventa, viver é ocupação fictícia. (Ferreira, 2016, p. 35-36).

Escritores que se refugiam na escrita e tecem considerações a respeito dela configuram uma fração correspondente à preocupação ontológica do narrador-personagem-escritor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*: as palavras o ajudam a recuperar o fio de esperança perdido com a decrepitude senil, ao mesmo tempo em que o lançam para um questionamento do que se produz como texto – vocábulos ressequidos, de odores duvidosos, mas suficientes para encorpar frases que garantam a sobrevivência do autor. Sobrevivência esta que só é possível ainda porque é escrita, porque é ficcionalizada: “[...] aos noventa, viver é ocupação fictícia” (Ferreira, 2016, p. 36). Escrevendo, o narrador-personagem-escritor assume consciência de um estado em que só existe realmente enquanto ser ficcional, em forma de escrita. O texto revela, nesta perspectiva, um sujeito ficcional voltado para si mesmo, que fala sobre a escrita para falar de si e, na mesma medida, fala de si para refletir sobre seu ato de escrita. A vida e a escrita se enlaçam, de modo que a experiência **da** e **pela** linguagem é reveladora de uma condição ambígua que flutua entre poder ser e poder não ser – e é justamente aí que a página em branco é preenchida:

Não acontece nada; melhor assim: minha literatura vive dos desacontecimentos – e dela, minha melancolia, que, me perdoem os demais melancólicos, tem relevo próprio. Relevo sob o qual as palavras nunca se dispersam, se substanciam prazerosas de

desalento. Relevo-muralha sobre o qual alentos e ânimos não podem escalar. Minhas palavras, protegidas resguardadas por essas saliências, nunca se exaltam – parodiando Borges: ainda bem que pudor estoico já havia sido inventado. (Ferreira, 2016, p. 310)

A convocação para a literatura reside exatamente onde quase nada – ou, com efeito, nada – pode ser feito, mas esse vazio guarda aparência de um impossível que, ao ser transposto, desvela suas possibilidades: os desajustes existenciais e a melancolia guardam uma resistência na vida que é potencializada pelas palavras, que não se dispersam. O vazio que ressoa não é *esvaziado de sentido*, ao contrário, é um vazio abertamente disponível para que os sentidos sejam construídos a partir de uma rede de ‘possíveis ficcionais’. Esse é o enlace entre a vida e a escrita, é a abertura para que o narrador-personagem-escritor se perfaça pelo trabalho da linguagem.

Encontro semelhante com as palavras acontece também com o narrador-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus*⁴ (2010) – que, como em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, resguarda questionamentos e tenciona entender “*por que escrever?*”:

É domingo. Nublado. Vida fica cabisbaixa. Bom dia para morrer. É a melancolia não suportando quem sabe o peso da angústia. [...] Assim é o alfa-ômega dela nossa existência: nascemos chorando morremos

⁴ O livro *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, de Evandro Affonso Ferreira, foi ganhador do Prêmio APCA, na categoria de Melhor Romance de 2010.

trêmulos. Escrever para não morrer. O verbo é minha âncora. (Ferreira, 2010, p. 27).

Os verbos, as palavras são as âncoras que o atacam na escrita e não lhe permitem se esvair no vazio de sua melancolia e dos dias em que até a vida – personificada e transmutada em personagem – fica cabisbaixa. Essa imagem da âncora também comparece em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* quando o narrador-personagem-escritor tenta afastar a morte à custa das palavras:

Âncora foi içada – impossível abranger imensidão do medo, sim, assustador, quando vida começa a nos hostilizar às escâncaras, instigada pela impetuosidade da morte. Fruto quase caindo de maduro – palavra agora é rede amortecendo minha própria queda. (Ferreira, 2016, p. 362).

A escrita como ancoradouro resguarda um lugar em que ainda se pode resistir e não se entregar ao aniquilamento da vida e, na melhor das possibilidades, afastar a morte. No entanto, veremos o narrador de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* perceber, através desse mesmo ancoradouro da escrita que, fora dela, já não há mais uma vida sendo vivida: “O vocábulo me afasta da morte mas me deixa também afastado da vida. Vivo à distância. Recluso nesta mesa-mirante anoto vidas esquecendo-me de viver” (Ferreira, 2010, p. 35). Nesse jogo, o ato de escrever aponta precisamente para um esforço de sobreviver ou de viver.

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, esse esforço para sobreviver só acontece porque ainda há uma abertura para a escrita,

mas não basta ao narrador-personagem-escritor nutrir qualquer relação, é necessária uma relação íntima, indissociável, pois, existindo a escrita, existe o escritor, sobrevive o escritor, sobrevive a escrita, ato contínuo... Escrevendo, o narrador tenciona encontrar as suas respostas lancinantes:

Escrevo possivelmente para driblar inquietude; para quem sabe, não deixar esperança se desvanecer de vez. Hipóteses. Sei que não abro mão dos momentos sublimes da escrita, instante em que palavras e eu nos enrodilhamos em afagos mútuos – inexprimível entretecimento de canduras. Juntos, abolimos o mutismo da palavra em branco; frustramos o inacessível, o acaso; decodificamos o insondável, desbastamos limites linguísticos. (Ferreira, 2016, p. 15)

O movimento do escrever – verbo conjugado no presente **escrevo** – permite que o narrador transgrida os limites impostos pela velhice, pela existência inquietante, resultado da melancolia e, principalmente, os limites da linguagem. A transgressão puxa o ato, que puxa o escritor, que se debruça sobre o texto: onde há silêncio, faz-se a voz; nas lacunas do papel, surge a tessitura. Se na vida nonagenária há alguma condição impeditiva, há também uma projeção para a escrita, onde tudo é possível, acessível, resolúvel. E o narrador-personagem-escritor continua a ponderar: “Palavra é arauto do escritor? Ou vice-versa? Sei que ela é tapete mágico sobre o qual atravesso abismo do indizível. Palavras e seus reiterados acessos de compaixão: se compadecem dela minha aridez lexical” (Ferreira, 2016, p. 15).

Nesse encontro com a linguagem, ainda que não se possa precisar a fonte da voz que fala – a escrita fala pelo escritor? O escritor fala pela escrita? Fala na escrita? – é possível vislumbrar as transgressões aos limites: do indizível ao dizível, da desesperança à esperança; do vazio à criação. A vida não tem sentido, mas a escrita tem – ou, pelo menos, permite o vislumbre –, por isso o narrador-personagem-escritor escreve e, escrevendo, sobrevive, vive, revive, reifica. Esse sujeito que se entrega à escrita não está “sempre a desaparecer”, conforme defende Foucault (2009, p. 35), mas sempre a se constituir, a (re)aparecer, a se recriar junto com a escrita, como veremos em Tortello Caiuby (2007) – que, ao refletir sobre *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, traz, involuntariamente, uma compreensão válida também para *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*:

Palavras, vocábulos e verbos formam o escritor-narrador. O escritor só passa a existir conforme nascem as palavras, vocábulos, e verbos no bloco de rascunho. São muitas décadas de convivência, ele diz. Entretanto, as palavras, vocábulos e verbos só existem porque o escritor usa-as, dá-lhes vida. Chegamos, enfim, a um círculo vicioso, à fusão vital, a dependência mútua, a unicidade necessária entre escritor e escrita. (Tortello Caiuby, 2017, p. 100).

Escritor e escrita se tornam uma coisa só: nasce o escritor pela escrita, nasce a escrita pelo escritor. É como Blanchot (1997), retomando Hegel, pontua: “Suponhamos a obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes não havia ninguém para escrevê-la; a partir

do livro, existe um autor que se confunde com o seu livro” (Blanchot, 1997, p. 295). Tal apontamento relembra-nos, ainda, a experiência de afetação descrita em Barthes: “[...] escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico [...], mas a título de agente da ação” (Barthes, 2004, p. 22).

Pensando na esteira de Blanchot (1997) e de Barthes (2004), esse movimento instaurado pelo narrador-personagem-escritor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* em busca de uma escrita enquanto experiência de um ‘tapete mágico’ que o faça atravessar o ‘abismo do indizível’ e enquanto horizonte de ação, propõe que, nos momentos em que o narrador (se) escreve e questiona o seu ato de escrita, ele está questionando a si mesmo, questionando seu lugar – na literatura e no mundo. A literatura surge como esteio, como alimento, como lugar de vivência e de sobrevivência.

Voltando-se para o texto em construção, como um ato contínuo de criação, a busca de uma escrita impulsionada pela pergunta ‘o que é escrever?’ recobre o sentido ontológico ‘o que é ser?’, uma vez que questionar a escrita – existindo por ela – é questionar a si mesmo. Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, a narrativa aponta para um sujeito voltado para si mesmo, que escreve sobre a escrita para escrever sobre si e que, repetidas vezes, tem a necessidade de se afirmar escrevendo “Agora não tenho deixado que meus dias fiquem rarefeitos, supérfluos: **escrevo** [grifo nosso]” (Ferreira, 2016, p. 192). A tessitura revela o narrador que se ampara na escrita para encontrar a si mesmo, confirmando o

movimento da metaficção como busca de uma identidade pela ficção:

A metaficção representa, sim, a busca da identidade, mas, ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade. Corro atrás da minha própria imagem, portanto, da minha própria origem, como a serpente urobórica corre atrás da sua própria cauda. (Bernardo, 2010, p. 52).

O encontro é sempre um devir, uma potência ou, como já o dissemos, o vazio que o empurra para preencher os sentidos, a falta que se perfaz pela escrita e gera o encontro – que falta novamente e o processo se repete. O ‘eu’ que se narra é uma encenação, ou, como o próprio narrador-personagem-escritor menciona, é uma “ocupação fictícia”, que insiste e resiste por seu caráter ficcional.

“Não escrevo para viver: vivo para escrever” (Ferreira, 2016, p. 193), pontua o narrador-personagem-escritor em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*. A afirmação enreda a tese de que, para o escritor, não há independência frente à escrita, é necessário escrever para permanecer vivo; escrever é uma necessidade urgente, sem a qual a essência do ser se esvai. A literatura como uma questão vital também é tematizada em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, quando o narrador afirma: “O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (Lispector, 1999, p. 16). E a própria Clarice Lispector se mostra suscetível a essa ideia quando afirma “Eu acho que quando não escrevo eu estou morta” (Lispector, 1977). O hiato

entre uma obra e outra se configura como uma morte, que só poderá ser revertida quando se escreve novamente, quando a escrita é, metaforicamente, um renascimento: “Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando de meu túmulo”⁵ (Lispector, 1977).

E veremos novamente esse entrelaçamento entre a vida e o texto em Rodrigo S.M, quando o narrador enuncia que “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira” (Lispector, 1998, p. 13). E, outra vez, repetir no narrador-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus*: “Escrever para não morrer; lavrar para não se matar” (Ferreira, 2010, p. 34), até que se chegue à constatação de que o seu único livro com vontade confessa de início, meio e fim não pode terminar, porque o fim, como em Clarice Lispector, equivale à morte. E, como que se resguardando às peripécias da morte, o narrador-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* cogita a possibilidade de não permitir que a escrita morra, transferindo-a para os seus ‘amigos judeus’:

Esta obra que deixarei aos cuidados deles amigos judeus talvez justifique a minha vinda. Mas levanto dúvida: possivelmente não saberei terminá-la no momento exato; nunca soube; sei não terminar;

⁵ Clarice Lispector em entrevista concedida a Júlio Lerner para o programa Panorama, da TV Cultura, em 1 de fevereiro de 1977. A entrevista transcrita na íntegra está disponível em: <https://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>. Acesso em 12 de jan. 2021.

especializei-me nisso; livro anterior não terminou [...] Mas continuo. (Ferreira, 2010, p. 105, *grifos nossos*).

Opondo-se à dificuldade de terminar, a única alternativa é se afirmar presente – “continuo”. É essa vontade de continuar que nos faz retornar ao narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, na medida em que esse ato contínuo da escrita parece apontar para alguma possibilidade de salvação:

Escrevo porque sou submisso ao irremediável. Palavras às vezes se metamorfoseiam em duendes infernais apenas para embaralhar minhas ideias, que já vivem naturalmente no umbral do delírio. Seja como for, faço delas, palavras, relha de arado que procura ingênua rasgar chão ainda não cultivado. (Ferreira, 2016, p. 22, *grifo nosso*).

Metaforicamente, o irremediável é a morte, o acontecimento irreversível. A idade nonagenária inevitavelmente descamba para a finitude, para os ‘tempos desditosos’, e o narrador-personagem-nonagenário só pode se preservar na medida em que escreve. Escrever para sobreviver, para se manter vivo e, assim, continuar escrevendo, continuar se buscando, questionando “o que é a escrita?”, “quem sou eu?”, “por que escrevo?”, até que surjam novos questionamentos: “para que vivo?” e a resposta sempre a vir: “vivo para escrever” (Ferreira, 2016, p. 193).

Essa pulsão de escrever para ainda continuar vivo é motivo suficiente para continuar abrindo questionamentos e escrevendo – retornamos a Rodrigo S.M: “Enquanto eu tiver perguntas e não

houver resposta continuarei a escrever” (Lispector, 1998, p. 11), que recobre Kafka citado por Blanchot, “Escreverei a despeito de tudo, a todo custo: é o meu combate pela sobrevivência” (Blanchot, 2011, p. 61), que é parafraseado pelo narrador-personagem-escritor: “Sei que a despeito de tudo continuarei escrevendo – sem abrir mão do amargor balsâmico” (Ferreira, 2016, p. 264).

Considerações finais

A literatura pode não se concretizar como salvação pretendida, mas ao menos guarda o vislumbre da duração, da perpetuação do vivo (Gagnebin, 2011), da possibilidade de olhar para o passado e se reconhecer diante do presente para encarar a finitude futura. Escrever é um contingente para se pôr em questão, em desvelamento, em um processo contínuo de sair de si para se encontrar do lado outro lado, na página escrita: eis a fuligem sendo retirada da chaminé, os cacos de vidro e os estilhaços sendo recolhidos, a memória e as lembranças sendo reificadas, o espelho sendo recomposto, o narrador voltando-se para si mesmo, a escrita voltando-se para si mesma, adiando o fim, adiando a morte. Eis a metaficção, as ruínas da narrativa, o labirinto urobórico da escrita – o eterno retorno onde o início é o fim e o fim só poderá ser, definitivamente, um novo início, uma nova escrita, um novo texto.

Referências

ALKIMIN, M. Ficções nossas de cada dia. *Revista Confraria do Vento: arte e literatura*, nº 9, jul.-ago. 2006. Disponível em

<http://www.confriadovento.com/revista/numero9/ensaio03.htm> .
Acesso em set. 2022.

ANDRADE, C. D. *Antologia poética*. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.

BARTHES, R. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
(Tópicos)

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

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
(Tópicos)

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. [ilustrações Carolina Kaastrup].
Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CAIUBY, A. T. *Como se livrar do trauma da existência: o vazio, a morte e o limbo na trilogia de Evandro Affonso Ferreira*. 2017. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

DURAS, M. *Escrever* / Marguerite Duras; tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERREIRA, E. A. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERREIRA, E. A. *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

GAGNEBIN, JM. Origem, Original, Tradução. In: GAGNEBIN, JM. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HELENA, L. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

PINTO, S. R. *Agruras da ficção contemporânea*. *Gragoatá*, n. 24, v. 13, 1. sem. 2008. pp. 165-178.

STAM, R. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London, New York: Routledge, 1984.

Pressupostos da teoria de Wolfgang Iser: leitor implícito e espaços vazios

**Marcus Vinicius Sousa Correia
Emanoel Cesar Pires de Assis**

INTRODUÇÃO

Ao abandonar a concepção de que uma obra literária pode ter apenas uma interpretação que seja única, correta e universal, Wolfgang Iser (1996, 1999) apresenta estudos e considerações pertinentes sobre o que ocorre entre obra literária e leitor durante o ato da leitura. O teórico alemão entende que o significado, para ser construído, tem sua imanência no texto e a finalização no sujeito-leitor, entendendo, de maneira geral, que os fatores a serem considerados nesse processo são vários, como, por exemplo, o repertório de leituras e de conhecimentos do leitor, os aspectos do texto ficcional, questões inerentes à psique do receptor da obra, dentre outros. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, a respeito da teoria de Iser, faz o seguinte comentário:

Se a obra de Iser constitui um marco para que se formule o modo de aproximação com a prosa ficcional, isso se deve à ruptura que instaurou, na recusa às noções clássicas de afastamento entre realidade-ficção e sujeito-objeto, responsáveis por nortear as metodologias de análise do discurso literário ao longo do século XX. É pelo direcionamento da fenomenologia da leitura que o teórico alemão da Estética da recepção busca compreender a interação do leitor com a literatura, o que implica eximir-se da apresentação de um modelo prévio e aplicado à literatura, independente de como ela se faz e do modo pelo qual o leitor lida com sua estrutura (Borba, 2007, p. 58).

De fato, como aponta a autora, Iser entende a relação entre a ficção e a realidade de um modo que difere daquele que antes era hegemônico durante boa parte do século XX. Nessa esteira, a teoria do Efeito Estético rompe com a ideia de construir um modelo teórico que pretenda servir como algo que abarque todas as ambivalências que são inerentes ao fenômeno literário. Essa concepção já é implicitamente recusada por Iser (1996) quando o teórico entende que a construção do significado depende do polo artístico (texto) em direto contato com o polo estético (leitor), pois isso implica considerar a subjetividade do leitor ao entrar em contato com determinados textos, o que, obviamente, é muito variável e inconstante.

Sabendo disso, Iser (1996) também leva em consideração, para a construção de suas ideias, algumas áreas do conhecimento como, por exemplo, a psicanálise e a teoria dos atos de fala. O teórico opta por isso porque, segundo ele, partir de um princípio apenas, seja ele de qual área for, implica desconsiderar todos os outros fatores que atuam no processo de elaboração do sentido que resulte da interação entre o leitor e o texto (Iser, 1996). Sendo assim, é possível afirmar que a teoria do efeito de Iser não busca uma compreensão única e definitiva da relação entre texto e leitor, e sim entender os fatores envolvidos no processo de leitura e, com isso, perceber possíveis resultados a partir das condições pelas quais o leitor entra em contato com o texto. A combinação dos fatores é abordada por Janine Resende Rocha, ao afirmar que:

Na obra de Iser, as reiteradas referências à *leitura* e à *interpretação* – sendo que este último conceito muitas

vezes se mescla com a ideia de tradução – constroem uma rede que revela a complexidade de ambos os conceitos e da própria teoria da literatura. Essa rede pressupõe o contundente caráter relacional dos sistemas interpretativos propostos pelas teorias (Rocha, 2017, p. 55. Grifo da autora).

A afirmação feita por Rocha (2017), além de suscitar a mescla teórica feita por Iser, implicitamente corrobora com a ausência de conceitos totalmente fechados na teoria do efeito, pois, grosso modo, diferentes perspectivas sobre um mesmo objeto, ao unirem-se, revelam a complexidade do objeto em análise. A teoria do efeito de Iser, por seu turno, não nega a complexidade da relação entre o leitor e o texto e tampouco pretende superá-la, pois o próprio teórico afirma que a sua teoria não se comprova de maneira empírica e que “trata-se menos de se submeter a um processo de validação do que ajudar a formular possíveis padrões que são necessários, se se quer analisar de forma empírica as reações dos leitores” (Iser, 1996, p. 17).

Nessa esteira, a teoria iseriana do efeito elucida processos subjetivos inerentes ao ato da leitura e, conseqüentemente, ao efeito estético produzido no leitor a partir do contato com o texto. O efeito, para Iser (1996), deve ser compreendido na relação dialética entre texto e leitor e é denominado de efeito estético “porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes” (Iser, 1996, p. 16).

Vale ressaltar também a seguinte afirmação: “a falta de acessibilidade da obra inteira durante o ato de apreensão que se manifesta como ponto de vista flutuante é o estímulo para o estabelecimento de consistência na leitura” (Iser, 1996, p. 46). Em outras palavras, o teórico alemão considera o fato de que, diferentemente de outras manifestações artísticas como a pintura, por exemplo, o texto ficcional não se apresenta imediatamente por completo diante do seu receptor, o que implica adentrar em um processo no qual, em linhas gerais, o leitor faz sínteses mentais para, no decorrer da leitura, relacionar os diferentes momentos do texto com os quais entra em contato. Iser percebe que o fato de a obra literária precisar seguir etapas para se apresentar inteiramente ao leitor é um ponto crucial para que as variáveis do processo de leitura sejam estudadas de maneira mais pertinente.

Tendo isso em vista, e a complexidade da relação texto-leitor já citada, Iser cria conceitos-chave para tornar mais claras as ideias de sua teoria do efeito estético. Assim sendo, e percebendo que a complexidade da teoria iseriana não poderia ser abarcada por completa no presente texto, este estudo tem como objetivo tecer reflexões acerca de dois conceitos do teórico alemão, quais sejam: o leitor implícito e os lugares vazios presentes no texto ficcional.

3.1 Leitor implícito: A estrutura norteadora

Wolfgang Iser (1996) entende que os tipos de leitores reconhecidos por críticos configuram-se, normalmente, como “construções que servem para a formulação de metas de

conhecimento” (ISER, 1996, p. 63) e que a diferença entre eles está em “premissas que decidem, se devemos evidenciar estruturas de efeito ou provar efeitos experimentados” (p. 63). Nessa esteira, os tipos de leitores são teorizados e utilizados como ferramentas heurísticas em reflexões que objetivam uma compreensão pertinente a respeito da maneira pela qual a obra literária surte efeito no sujeito leitor. No que concerne a tais construções, Iser (1996, p. 64) considera que “uma teoria do efeito da literatura orientada pela psicanálise pode ser mais plausível, pois o leitor por ela descrito parece existir realmente e é livre da suspeita de ser mera construção”.

Porém, é importante ressaltar que para o teórico alemão a psicanálise não é o único fator a ser considerado para que seja concebida uma ideia consistente do leitor. Isso porque o teórico entende que é fadada ao fracasso a atitude de conceber a psicanálise como ponto nevrálgico de uma sistemática fechada que tem a finalidade de compreender, da maneira mais coerente possível, o leitor da obra literária. Nesse sentido, dada a complexidade da relação entre todos os elementos que formam o sujeito leitor e que dificultam uma verificação completa e exata, Iser afirma que “a elucidação do ainda não conhecido requer uma multiplicidade de instrumentos heurísticamente diversos” (Iser, 1996, p. 81). Ou seja, considerar demasiadamente os pressupostos psicanalíticos pode reduzir a reflexão sobre o leitor ao invés de torná-la mais precisa.

Nesse sentido, Iser pondera sobre alguns tipos de leitores criados a partir de pressupostos psicanalíticos e avalia a consistência

de tais ideias, analisando as características de cada um deles e possíveis contribuições para uma reflexão coerente sobre a participação do leitor na atribuição de sentido à obra literária. Ao abordar tal questão, Iser enfatiza três tipos, quais sejam: o arqueitor de Michel Riffaterre; o leitor informado, idealizado por Stanley Fish, e o leitor intencionado de Erwin Wolff. Embora o teórico encontre, em cada tipo, aspectos negativos que reduzem a reflexão sobre a relação obra-leitor, não deixa de retirar deles contribuições que, apesar das diferenças de perspectiva, convergem para um ponto em comum. Nas palavras de Iser (1996, p. 72-73):

Nessas concepções do leitor se evidenciam interesses cognitivos diferentes. O arqueitor apresenta um meio de verificação que serve para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto. O leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada pelo texto, e visa a aumentar o caráter de informação e assim a competência do leitor. Por fim, o leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor. Apesar das diferenças de suas intenções, as três propostas têm um denominador comum. Elas entendem suas concepções como possibilidade de ultrapassar, ao introduzir a figura do leitor, o alcance limitado da estilística estrutural, da gramática transformacional e da sociologia da literatura.

Por esse prisma, Iser atesta que uma teoria do texto literário não é passível de ser formulada sem considerar o leitor como parte integrante do processo, o que significa dizer que “o leitor se

converte na ‘referência de sistema’ dos textos, cujo pleno sentido só se alcança pelos processos de atualização sobre eles realizados” (Iser, 1996, p. 73). É possível compreender que se o leitor é o responsável pela construção e pela atualização do sentido da obra somente a partir do contato com o texto literário, as condições para a composição desses dois elementos são dadas pelo próprio texto. Assim sendo, Iser constrói a ideia que por ele é denominada de leitor implícito. Ele explica que:

À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferirmos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem construir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor (Iser, 1996, p. 73).

Tal ideia concebe, então, as predisposições do leitor a partir do que é dado pelo texto como condicionantes recepcionais. Sendo assim, o leitor implícito pode ser entendido como uma antecipação da presença do receptor real da obra, pois toda a sua construção parte da estrutura do texto e do princípio de que o leitor empírico, para recepcionar a obra e contribuir com o seu sentido, precisa adaptar parcialmente a sua subjetividade às estruturas do texto. Dessa maneira, “a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam

o receptor a ele” (Iser, 1996, p. 73). Nessa linha de raciocínio, o leitor implícito permite que as estruturas a serem encontradas pelo leitor empírico sejam verificadas, projetando os possíveis modos de participação do leitor real no texto literário. Nessa perspectiva, é pertinente a afirmação de Ana Paula Cantarelli:

Assim definido, o leitor implícito apresenta-se como uma construção textual, presente na estrutura da narrativa, como um papel atribuído ao leitor empírico pelo texto. A partir do conceito de leitor implícito proposto por Iser, o ato de leitura passa a ser percebido como a concretização da visão esquemática do texto, ou seja, como o ato de imaginar personagens, espaços, ações, preenchendo lacunas nas narrações e descrições, construindo uma coerência a partir dos elementos ofertados durante a leitura (Cantarelli, 2012, p. 397).

Como é possível perceber na afirmação da autora, a ideia do leitor implícito parte da construção do texto e, assim, prefigura os possíveis papéis que o texto oferece ao leitor real. Com isso, é necessário considerar a estrutura textual não apenas como construção sintático-semântica, mas também como norteador dos possíveis papéis e atos desempenhados pelo leitor real no ato da leitura. O repertório de informações e de ideias presentes no texto são, na perspectiva do leitor implícito, um horizonte do repertório do qual o leitor real precisa dispor para, no ato da leitura, realizar determinadas ações interpretativas condizentes com o que lhe é apresentado pelo texto.

Iser (1996, p. 73) afirma ainda que “a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”. Ou seja, o leitor implícito não é entendido como a imagem de um leitor ideal, e sim como a possibilidade de um leitor real que possui determinadas predisposições e repertório de conhecimento de mundo e de outras leituras. Iser afirma também que “o papel do leitor se define como estrutura do texto e estrutura do ato” (Iser, 1996, p. 73), e utilizando essa mesma linha de raciocínio, “quanto à estrutura do texto, é de se supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo, criada por seu autor” (Iser, 1996, p. 73).

Porém, a afirmativa anterior é breve para que seja entendida a premissa da ideia, pois o texto literário não se limita a uma perspectiva somente, informação essa que Iser esclarece ao dizer que “o texto literário não apresenta apenas uma perspectiva do mundo de seu autor, ele próprio é uma figura de perspectiva que origina tanto a determinação dessa visão, quanto a possibilidade de compreendê-la” (Iser, 1996, p. 74). Em outras palavras, o texto literário, ao mesmo tempo, apresenta as perspectivas e oferece as condições pelas quais elas serão entendidas, no momento em que o leitor recebe o texto, já que as perspectivas “marcam em princípio diferentes centros de orientação no texto, que devem ser relacionados, para que se concretize o quadro comum de referências” (Iser, 1996, p. 74).

Nessa esteira, Valéria Marques de Oliveira (2015, p. 31) diz que “o ponto de vista e o quadro de referências, enfatizados por Iser, consolidam-se como a construção perspectivística do texto. Isso

possibilita ao leitor assumir o ponto de vista que é proporcionado pelo texto”. A afirmação da autora aponta para o fato de que, na teoria iseriana, o que é compreendido pelo leitor é prefigurado pelo texto, sendo os pontos de vista e a própria estrutura textual condicionantes de uma compreensão coerente do leitor. O texto encarrega-se, então, de indicar para o leitor os componentes de um repertório necessário para que aconteça a interação, de modo que os dois pólos dessa comunicação tenham êxito em seus respectivos papéis.

É na recepção do texto, e conseqüentemente das perspectivas nele inseridas, que se faz presente a estrutura do ato, o segundo polo da comunicação entre texto e leitor estabelecida por Iser. Augusto Nemitz Quenard (2012, p. 31) afirma que na teoria iseriana, “a estrutura do ato é o momento em que o texto é realizado pelo leitor como correlato de consciência”. Desse modo, a estrutura do ato é concebida no instante em que o leitor se apropria adequadamente, através do seu intelecto, das perspectivas que lhe são apresentadas pelo texto, sendo por ele convidado a construir o seu sentido. Para que o resultado desse processo seja compreendido é necessário considerar que a psique do receptor empírico é construída, a priori, por variáveis que atuam diretamente no modo pelo qual o leitor receberá o texto e atualizará o seu sentido. Ou seja, a subjetividade do leitor empírico é a principal variável da estrutura do ato de apreensão do texto.

É exatamente por isso que Iser considera importante o papel da psicanálise na reflexão sobre a interpretação que o leitor pode fazer do texto literário, já que, como afirmado por ele próprio, a

compreensão sobre o leitor empírico construída com o auxílio da psicanálise afasta o perigo de que a figura do receptor do texto literário seja mera construção subjetiva pautada em bases de pouca consistência. Por conta disso, “a concepção do leitor implícito não é abstração de um leitor real, mas condiciona sim uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel” (Iser, 1996, p. 76). Nesse sentido, a estrutura do texto representada pelo leitor implícito sugere, ao invés da idealização de um leitor, as possibilidades de interpretações a serem feitas pelo leitor real que utiliza o seu repertório (leitura do mundo e de outros textos) para constituir sentido respeitando os limites colocados pelo texto.

Assim sendo, o leitor implícito age no limite da estrutura do texto literário para antecipar e guiar as possíveis resultantes da estrutura do ato de apreensão. Desse modo, é possível afirmar que a concepção iseriana de leitor implícito é um dos principais aspectos que tornam a relação obra-leitor dialética, pois, ao mesmo tempo em que o leitor pode atribuir e construir sentido, esse sentido é condicionado ao que é apresentado pelo texto durante a leitura. Isso significa dizer que, mesmo com a atuação da subjetividade do leitor empírico, não é aceitável que qualquer interpretação seja considerada adequada, posto que “só quando todas as perspectivas do texto convergem no quadro comum de referências, o ponto de vista do leitor torna-se adequado” (Iser, 1996, p. 74).

Por conseguinte, a ideia de leitor implícito supera a liberdade demasiada que poderia ser dada à subjetividade do leitor real, mas não anulando-a de vez, e sim esclarecendo os limites estruturais presentes no texto literário. Com isso, as atribuições de sentido ao

texto literário não ficam dependentes apenas da subjetividade do leitor empírico e, além disso, partem de pontos em comum. Dessa forma, as interpretações divergentes de diferentes leitores têm o mesmo quadro de referências e uma coerência dentro da estrutura do texto que deve ser respeitada para que o sentido, por parte dos leitores, seja adequadamente realizado. A respeito ainda do leitor implícito, Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2007) faz a seguinte afirmação:

O leitor implícito – estrutura textual mediadora na construção de sentido pelo leitor real em sua atividade – estabelece comunicação inicialmente através do repertório e, mais tarde, pelas constantes idas e vindas do leitor no texto. A interação texto-leitor é fundamentalmente social, desta forma, obedece às leis de interação social, guardadas as suas características idiossincráticas advindas marcadamente do fato de não ser uma relação do tipo face a face. Assim, parte-se da vivência do plano social para a construção de um objeto estético no nível individual. Como a finalização individual partiu do plano social, há em seu cerne um matiz igualmente social, permitindo a troca intersubjetiva dos diversos significados atribuídos ao texto. Este é um dos motivos pelos quais diversas leituras são possíveis ao texto literário, o que não representa um subjetivismo impressionista onde qualquer leitura seja aceitável (Santos, 2007, p. 120. Grifo da autora).

A autora coloca a ideia de leitor implícito em direta ligação com o leitor real por um viés social. Dito de outra maneira, o traço subjetivo do leitor real no qual Santos (2007) foca é a variante social,

porém, é nítida a importância do conceito de leitor implícito para a abordagem da autora. Assim como a individualidade social, outros traços da subjetividade do leitor real se manifestam no ato interpretativo da leitura gerando diferentes interpretações, mas como afirmado, isso não significa que toda e qualquer leitura é aceitável. Nessa linha de raciocínio, é a ideia de leitor implícito que assume o papel de mediar a relação entre a subjetividade do leitor e as possibilidades de construção de sentido existentes na estrutura textual. Dessa maneira, é instaurada uma tensão entre texto e leitor, já que o leitor real não se adequa completamente a todas as condições dadas pela estrutura do texto, pois se assim fosse, resultaria na anulação da subjetividade do receptor empírico do texto literário.

Iser não ignora tal tensão e afirma que ela é necessária para que o efeito no leitor e a construção do sentido sejam realizados e, dessa maneira, o leitor empírico contribui com o texto literário. O teórico argumenta que com a ideia de o leitor aceitar todos os papéis a ele oferecidos no ato da leitura “seria eliminada a tensão que representa a condição para que o leitor realize os atos de apreensão ou até compreenda aquilo que capta” (Iser, 1996, p. 77). Nesse sentido, a total anulação da subjetividade do leitor real anularia, também, a sua efetiva participação na construção de sentido da obra. Assim sendo, ao invés de anularem-se mutuamente, a estrutura do texto, entendida como o leitor implícito, e o leitor empírico complementam-se, pois “essa estrutura cria uma referência que torna a recepção individual do texto acessível à intersubjetividade” (Iser, 1996, p. 78).

Desse modo, a ideia de leitor implícito, dentro da teoria de Iser, é fator de grande importância para que as suas ideias sejam utilizadas como um guia na análise de como a obra literária pode surtir efeito em seu leitor e convidá-lo a participar da construção de seu sentido, pois para Iser (1996, p. 78): “a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais”. Por conseguinte, é de grande importância, também, compreender de maneira mais detida outro conceito elaborado por Iser, o de lugares vazios.

Lugares vazios: participação e comunicação

Como já explicitado, a relação entre texto e leitor na perspectiva iseriana é, de maneira geral, uma interação com certas complexidades a serem consideradas. Uma delas, sobre a qual Iser reflete e é muito importante na construção de suas ideias, é a constante presença de não-ditos nos processos comunicativos. Ao observar tal fenômeno, o teórico alemão utiliza concepções teórico-metodológicas já existentes a esse respeito e reflete sobre em que medida a presença de não-ditos influencia a interação entre o texto e o leitor. Os não-ditos possuem diferentes nomes, conceitos e funcionalidades em concepções teóricas divergentes, no caso da teoria iseriana, são chamados de lugares vazios. Sendo assim, faz-se pertinente entender como são formados e quais são as funções dos lugares vazios na interação texto-leitor.

As ideias do polonês Roman Ingarden (1960) exerceram muita influência sobre a construção da teoria de Iser, principalmente pelo fato de que, assim como Iser, Ingarden também tem o sujeito leitor como componente importante na composição do sentido da obra de arte. Sendo assim, Iser reflete sobre uma ideia de Ingarden, semelhante à de lugares vazios, chamada de *lugares indeterminados*. Apesar disso, o teórico alemão enxerga certos problemas no conceito de Ingarden, o que pode ser entendido a partir do que é por ele apresentado na seguinte afirmação:

Os lugares indeterminados de Ingarden servem a princípio para distinguir o objeto intencional, peculiar à obra de arte, de outras definições de objeto. Mas essa função torna ambíguo o conceito de lugares indeterminados [...]. Pois os lugares indeterminados fazem com que o objeto intencional da obra de arte seja aberto, para não dizer interminável; desse modo, segundo Ingarden, o seu preenchimento a ser realizado no ato de concretização, permite em princípio todo um leque de concretizações (Iser, 1999, p. 109).

Diante disso, Iser avalia o modo pelo qual Ingarden diferencia concretizações adequadas e inadequadas, e entende que isso gera, grosso modo, uma polarização que distancia bastante concretizações adequadas de inadequadas, por partir apenas de um dos pólos da comunicação entre texto e leitor. Dito de maneira mais clara, na concepção dos lugares indeterminados, a concretização da obra seria cada vez mais adequada na medida em que o preenchimento realizado pelo leitor fosse em direção às propostas

colocadas, pela construção da obra, nos lugares indeterminados. Em última instância, essa visão culmina não mais em uma comunicação entre texto e leitor por intermédio da leitura, e sim em uma exagerada subalternidade do leitor à obra, tendo nela normas para serem seguidas à risca, que apagam a participação do leitor na composição do sentido.

É interessante ressaltar que Iser e Ingarden constituem suas ideias baseados em concepções diferentes a respeito do objeto artístico, por conta da distância temporal e das transformações da arte. É isso o que entende Luiz Costa Lima (1979) ao afirmar que a diferença entre as concepções de Iser e de Ingarden “se resumiria a que um e outro tenham tomado como modelos momentos diversos da história da arte” (Lima, 1979, p. 28), com Ingarden sendo influenciado pela perspectiva clássica e Iser pela moderna. Sendo assim, não seria sensato fazer uma comparação simplória e eleger ideias corretas e incorretas, até mesmo porque a concepção iseriana de lugares vazios, como foi possível perceber, parte do que é formulado por Ingarden, ou seja, os conceitos ingardianos não são, a priori, incorretos, apenas guardam em si limitações, referentes à época, a serem analisadas e, em certa medida, corrigidas.

Assim sendo, Iser baseia-se nas ideias ingardianas e supera as problemáticas presentes no conceito de Roman Ingarden e, através da ideia de lugares vazios, torna a comunicação entre texto e leitor mais dinâmica. Essa interação, na perspectiva iseriana, parte do texto e complementa-se no efeito causado no leitor, que é instigado a participar da construção de sentido. Dessa maneira, o texto deve guiar a construção do sentido e, por conta disso, a complementação

do que o texto deixa em aberto é de responsabilidade do leitor, que deve fazê-lo sem extrapolar o limite colocado pela própria construção do texto, mas a subjetividade do leitor também se manifesta na construção de um sentido adequado, como será possível perceber adiante.

A posição dada ao leitor na composição de sentido, segundo Iser (1999), está exatamente nos lugares vazios, pois eles “são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (Iser, 1999, p. 107). Nessa esteira, é na percepção do lugar vazio, durante o ato da leitura, que o sujeito-leitor é convocado a participar ativamente da construção de sentido, já que a formulação feita por ele para o preenchimento do lugar vazio é condição elementar para que a leitura continue de maneira coerente, coexistindo, no processo de construção de sentido, a participação do leitor e o que é dado pelo texto, pois os lugares vazios “fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto” (Iser, 1999, p. 107). Com isso, fica ainda mais clara a semelhança entre os lugares vazios e os lugares indeterminados e, em relação a tal similitude, Iser afirma:

Embora se pareçam com os lugares indeterminados cunhados por Ingarden, os lugares vazios que resultam da indeterminação do texto têm outra função. Eles designam menos a lacuna na determinação do objeto intencional, ou seja, dos aspectos esquematizados, do que a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que

não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de **combinação**. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar, esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo (Iser, 1999, p. 126. Grifo nosso).

Iser deixa claro, então, que os lugares vazios, ao indicarem a necessidade de combinações, controlam a subjetividade manifestada pelo leitor no momento do preenchimento, mas não a anulam totalmente, pois estimulam uma combinação coerente, ao invés de impor uma adequação ideal. Os lugares vazios, ao mesmo tempo, estimulam e controlam o preenchimento feito pelo leitor, pois como esse complemento é entendido como combinação, é necessário que seja feito de maneira convergente ao que já foi formulado no texto, para que, dessa forma, a combinação que preenche o lugar vazio nasça do que o texto formula em consonância com o modo pelo qual o leitor o complementa.

Nessa esteira, a respeito dos lugares vazios, Emanuel Cesar Pires de Assis (2016, p. 69) assevera que “eles regulam a formação de representações, mas, ao mesmo tempo, como não podem ser ocupados pelo próprio texto, requerem do leitor a sua participação”. Assim, a afirmação de Assis (2016) deixa ainda mais clara a perspectiva adotada pela teoria do Efeito Estético a respeito dos lugares vazios, identificando-os como o aspecto do texto que permite a participação do leitor na construção de sentido e, além disso, regulam tal participação, para que não ocorra uma construção de sentido que distancie a interpretação do leitor daquilo que é possibilitado pelo texto. O autor afirma ainda que:

Ao organizar relações não-formuladas, os lugares vazios criam um campo em que segmentos de perspectivas heterogêneas se equilibram. Eles permitem, assim, que o leitor participe na realização dos acontecimentos do texto. Como o mundo do texto aparece de forma não-familiar para o leitor, é preciso, através do que é dito, constituir o não-dito, que, segundo Iser, é onde repousa o sentido do texto (Assis, 2016, p. 70).

Como é possível perceber na afirmação de Assis (2016), na teoria iseriana o sentido do texto, a ser construído, está na possibilidade de complemento dos não-ditos presentes no texto ficcional. Desse modo, é possível afirmar que a combinação feita pelo leitor para o preenchimento do lugar vazio é a efetivação de uma construção de sentido realizada de maneira dialógica, pois é resultante da interação entre o que é afirmado e apresentado no texto e o preenchimento dos lugares vazios por parte do leitor. Assim, o conceito de lugares vazios permite que o leitor interprete o que lê e, além disso, contribua com o texto, fazendo inferências na narrativa e, ao estar diante de um lugar vazio que o estimule a preenchê-lo, combinar coerentemente os elementos a ele apresentados e utilizar sua subjetividade para, ao mesmo tempo, ser ativo na construção de sentido e coerente com o texto que lê.

Com isso, o estímulo feito pelos lugares vazios faz com que a interação entre texto e leitor seja dialógica, pois eles indicam como as formulações podem ser realizadas e quando o leitor os preenche efetiva a sua participação na construção do sentido, já que as lacunas são preenchidas pelas representações que o leitor realiza a

partir das combinações possíveis dentro do texto. Nesse sentido, a interrupção da continuidade com algo não formulado estimula a participação do leitor, porém, os lugares vazios cumprem também, segundo Iser, uma função comunicativa, “pois o lugar vazio organiza de uma determinada maneira as mudanças de perspectiva empreendidas pelo ponto de vista do leitor” (Iser, 1999, p. 148).

O teórico alemão entende que a função comunicativa dos lugares vazios se manifesta, primeiramente, na ideia de que eles indicam uma possível relação entre dois segmentos distintos, apresentados no decorrer da leitura. Desse modo, o embate de segmentos, que são aparentemente antagônicos, revela que “a qualidade estrutural do lugar vazio se mostra em sua capacidade de organizar, em face das relações não-formuladas, um campo em que os segmentos de perspectivas textuais se espelham entre si” (Iser, 1999, p. 148). Por conta disso, é criada a tensão que resulta do embate entre diferentes perspectivas no texto e que deve, segundo Iser, ser superada. Disso, segue que:

A tensão se descarrega no momento em que é dado aos segmentos do campo um padrão em comum que permite ao leitor relacionar afinidades e diferenças. Mas este padrão se revela um lugar vazio que necessita para sua ocupação das representações do leitor. O lugar vazio no campo do ponto de vista do leitor, por assim dizer, mudou de posição. Sua função inicial era indicar a conectabilidade dos segmentos textuais e organizá-los num campo de projeção mútua. Agora, ele é um padrão para os segmentos entrelaçados, dando assim ao leitor a possibilidade de produzir determinadas relações entre os segmentos. Daí se pode inferir que a “mudança de posição” do

lugar vazio no interior do campo controla as operações que se realizam no ponto de vista do leitor (Iser, 1999, p. 149).

Depreende-se da afirmação de Iser que, ao demonstrar a possibilidade de conexão entre segmentos distintos através das possibilidades de vínculos que não estão formuladas, o texto surte efeito sobre o leitor e o estimula a agir, ao fazê-lo perceber que o antagonismo aparente prevê uma ligação coerente entre perspectivas distintas e que tais conexões devem ser por ele realizadas. Porém, “se o leitor produz relações entre os segmentos conectados, tal atividade precisa ser de alguma forma regulada” (Iser, 1999, p. 149). Diante disso, é possível afirmar que a regulação é justificada pela necessidade de a teoria de Iser se distanciar do perigo, sempre presente, de permitir que seja gerada, ao fim do ato da leitura, interpretações demasiadamente distantes do que é suscitado pelo texto.

É interessante considerar que o ponto de vista do leitor, no decorrer da leitura, se modifica em razão do que lhe é apresentado, fazendo-o focar em uma perspectiva, transformando-a, segundo Iser, em tema, o que não anula as outras perspectivas, mas transforma-as em lugares vazios, pois: “Se uma posição é tematizada, a outra não pode ser tema também. Mas isso não quer dizer que ela desapareça, ela apenas perde sua relevância temática e forma, em vista da posição elevada a tema, um lugar vazio” (Iser, 1999, p. 149). Nessa perspectiva, a posição que não é tematizada exerce influência sobre o horizonte de expectativa (Iser, 1999), ou seja, ela condiciona as expectativas suscitadas no leitor a respeito

da continuidade da leitura. Assim sendo, a posição elevada a tema não é percebida pelo leitor de maneira isolada, mas relacionada com aquela que, em certo momento da leitura, ocupa uma posição marginalizada. Sobre isso, Iser esclarece que:

O lugar vazio da relevância temática que fora abandonada cumpre a importante função de orientar o ato de compreensão. Pois quando em cada momento da leitura é focalizado o segmento que virou tema, é ocupado ao mesmo tempo o horizonte que fora instaurado pela relevância temática vazia do outro segmento. Desse modo, as operações empreendidas pelo ponto de vista do leitor perdem seu caráter arbitrário; a apreensão de um tema é controlada pela ocupação necessária de um horizonte previamente dado. No fluxo da leitura, o ponto de vista do leitor salta entre as perspectivas, de modo que o segmento que era tema se desloca para a posição de horizonte, fazendo com que seja focalizado aquele segmento que agora é tema (Iser, 1999, p. 150).

Sendo assim, é perceptível que a regulação feita pelo lugar vazio, agora em uma perspectiva de comunicação com o leitor, cumpre a função de controlar a interpretação ao estabelecer um horizonte previamente dado no momento em que o leitor elege uma posição como tema. Nesse processo, a interpretação a ser realizada, apesar de aberta às possibilidades, tem um horizonte previamente dado que exige do leitor a adequação do caminho que será por ele percorrido, pois as perspectivas em segundo plano estão relacionadas com aquela que o leitor elege como tema e, assim, precisam ser consideradas, pois exigem combinações coerentes. Com isso, esclarecidas as devidas limitações, o leitor

participa dos acontecimentos da obra. Nessa esteira, Iser salienta o seguinte:

O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestadas do texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivação e à interpretação dos pontos de vista (Iser, 1999, p. 157).

Por conseguinte, fica claro que “em suma, o lugar vazio induz o leitor a agir no texto” (Iser, 1999, p. 156). As atitudes interpretativas do leitor diante do texto são, ao mesmo tempo, incentivadas e controladas e, dessa maneira, os dois polos da interação (texto e leitor) têm seus limites estabelecidos e suas funções na concretização da obra literária bem esclarecidas, não permitindo que um se sujeite ao outro de forma subalterna. O lugar vazio realiza tal tarefa sendo uma lacuna a ser preenchida e, também, como horizonte a ser considerado, na forma de uma perspectiva no texto que não é tematizada pelo leitor em dado momento do ato da leitura. A ambivalência presente no conceito de lugar vazio se faz necessária pois, como já afirmado anteriormente, o texto manifesta sua mensagem que, por conter indeterminações, é interpretada e complementada pelo leitor na medida em que este combina as perspectivas a ele apresentadas de maneira coerente, fazendo uso de sua subjetividade.

Sendo assim, os lugares vazios, bem como a ideia de leitor implícito, são, de fato, importantes aspectos da teoria iseriana, cumprindo importante função no que por ele é entendido como processo de leitura. A teoria do Efeito Estético elucidada o processo de leitura, revelando seu caráter ambivalente e subjetivo, o que faz dela não um conjunto de regras a serem seguidas para que se comprove o efeito de uma obra literária em seus leitores, mas sim ideias bastante coerentes do que pode ocorrer no processo de leitura. Portanto, os pressupostos aqui apresentados não representam, a priori, uma metodologia a ser posta em prática, e sim considerações que iluminam aspectos minimamente objetivos e apreensíveis do ato da leitura.

Referências

ASSIS, Emanuel Cesar Pires de. *O ato da leitura: para além dos lugares vazios*. In: SILVA, Joseane Maia Santos; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos (org.). *Literatura em diálogo: Memória, Cultura e Subjetividade*. São Luís – MA. Editora – EDUEMA, 2016, p. 55-71.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Uma estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético*. In: *Revista de letras – São Paulo*. v. 47, n. 02. p. 57-73. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/477/578>>. Acesso em: 21.09.2020.

CANTARELLI, Ana Paula. *A construção de um leitor implícito no conto Introdução ao Passo da Guanxuma, de Caio Fernando Abreu*. In: *Revista Signo, Santa Cruz do Sul*, v. 37, n. 62, p. 396-410, jan. 2012.

ISSN 1982-2014. Disponível em:
<<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2888/2011>
>. Acesso em: 23 set. 2020.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2 Ed. Lisboa. Editora: Calouste Gulbenkian, 1960.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 01 São Paulo - SP: 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 02. São Paulo - SP: 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa (org). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. 2º Ed. Rio de Janeiro: RJ. Editora Paz e Terra, 1979.

OLIVEIRA, Valéria Marques de. *Interação entre o texto e o leitor: como se comporta o leitor na construção dos sentidos do texto no instante da recepção*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica – PUC. Goiânia – GO – 2015.

QUENARD, Augusto Nemitz. *O leitor enquanto matéria narrativa em museu de la novela de la eterna, de Macedonio Fernández, e em Rayuela, de Julio Cortázar*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

ROCHA, Janine Resende. *Wolfgang Iser, leitor da modernidade: interpretação e teoria da literatura*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte – MG. 2017.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Recife – PE – 2007.

A pesquisa e/ou escrita literária feminina: corpo, gesto e dimensão ética

**Linda Maria de Jesus Bertolino
Joanna da Silva**

Introdução

Pesquisar é construir caminhos para a escrita, sobretudo quando se pensa no trabalho literário, uma vez que, nele, a pesquisa se gesta na escrita/análise das ideias que perfazem as entrelinhas do poema ou da narrativa. Nesse sentido, pensar na pesquisa e/ou escrita literária, em termos de gênero, é valorizar rastros interseccionais, como, por exemplo, questões de raça, sexualidade e classe. Afinal, por se tratar de escritos que acolhem a identidade do autor, eles dão forma à experiência do sujeito da enunciação; o corpo. Logo, abrir caminhos para refletir sobre a pesquisa e a escrita literária feminina é pensar, a partir da ‘lógica’ da organização social, nas relações de poder entre os sexos. É, igualmente, assimilar um gesto escritural que dialoga com insurgências históricas de subjetividades de mulheres diversas.

Nesse gesto, em que o texto dá forma à experiência vivida, o corpo fala pela escrita. A considerar que é a partir dele que se organiza, epistemologicamente, a experiência fronteira de intersubjetividade na qual se articula noções de alteridade. Dado isso, seja na escrita, seja na pesquisa, esse corpo mulher (escritor e/ou pesquisador), sujeito de enunciação, produz reflexões que viabilizam diálogos horizontais e equitativos.

A bem da verdade, esses diálogos equivalem à produção de pensamentos teórico-críticos que se constituem na escrita como um gesto. Isso porque, ao contrário da ação, o gesto, como cita Giorgio Agamben (2018), se sobressai à percepção tendo em vista que dele advém à ética e a política. Certamente por isso, a relação

pesquisa/escrita literária em gênero é alumida com intersecções que aclaram processos identitários, sexualidade e representatividade; marcadores que imprimem no textual cientificidade e posicionamentos filosófico-políticos.

Pois bem, esses marcadores se estruturam como ponto de contato de identificação e “solidariedade afiliativa” (Bhabha, 1998). Desse modo, essa escrita literária agrega em si uma memória que valida uma coletividade, no qual texto, circulação e recepção constroem uma *episteme*, isto é, um novo conhecimento que se impõe como ponto de identificações de histórias, lutas e resistências. Ou seja, a pesquisa/escrita poética feminina estrutura seus discursos a partir de uma dimensão pública, no qual o exercício textual envolve experiência, tempo e espaço; categorias que representam formas de existências que, por sua vez, se inscrevem no corpo.

Sobre isso, em um diálogo entre arte e ciência, Maurice Merleau-Ponty (1994) estrutura conceitos que versam sobre a fenomenologia do conhecimento, a partir de um saber corpóreo. Conforme o filósofo, “o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena e se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento” (p. 312, grifo nosso). Logo, seja na escrita ou na pesquisa, é o corpo que labuta com o conhecimento, o que sugere dizer que a criação literária em gênero é produzida de um lugar enunciativo. Em outros termos, ela é ocupada pelo sujeito (autora, pesquisadora, narradora ou personagem) em relação ao seu próprio discurso.

Para mais, é desse conjunto de pessoas que a pesquisa e/ou escrita poética é composta. Nesses termos, no campo dos discursos literários, o processo identitário não se ausenta do textual, pois o corpo que tece a pesquisa e/ou narrativa promove enunciados que sugerem ou que denunciem relações de poder, como: colonialismo patriarcal, raça, etnia, classe e sexualidade; dispositivos que legitimam na ficção e/ou pesquisa, o pensamento de controle e sujeição sobre determinados corpos.

Ainda com Merleau-Ponty (1994), os eventos projetam no corpóreo a racionalidade de tudo que ele experimenta no dia a dia. Assim, conseqüentemente, o conhecimento advém das percepções que enfrentamos ou negamos no mundo. Ademais, a vida se realiza na cartografia corporal - referente onde lampeja memórias, histórias, dores, sonhos e expectativas; ações que equivalem à potência do gesto que faz “aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética” (Agamben, 2007, p. 13).

Nesse seguimento, no contexto da Literatura, em especial a Contemporânea, propomos este ensaio para pensar na relação pesquisa e escrita – em termos de gênero. Quanto ao objeto de estudo do ensaio, este se centra na conjunção produção poética, corpo e gesto. Como justificativa, adianta-se: (re)pensar marcadores de sexualidade, classe, etnia e raça, na academia, é trazer à baila representações heterogênicas que, nos espaços acadêmicos, estruturam o duplo pesquisa e escrita. Adianta-se que Eu/Nós – corpos sujeitos mulheres (negra e/ou branca e/ou indígena) pesquisadoras e, igualmente, sujeitos da enunciação – lançamos mão desse capital intelectual para teorizar ou apontar como as

narrativas/pesquisas em gênero, seguindo um viés cultural, encontram-se demarcadas por intersecções que organizam seu olhar a partir de um gesto que comporta dimensões éticas e políticas.

Mas, será isso importante para a pesquisa, para o ensino e, enfim, para a academia? Lógico que sim! Seja no campo da pesquisa filosófica, geográfica, estética, etc., é sensato relativizar o fazer pesquisa (tradicional) que define a expressão escrita literária como referência de medida, isto é, que define o que deve ou não ser representado no texto literário. Essa condicionalidade é severa, sobretudo hoje em que se afloram diferentes linhas de pensamentos com desdobramentos político-sociais.

Além do que, é preciso entender que a experiência do sujeito que examina, analisa e explora as linhas teóricas e poéticas que organizam a escrita em gênero, dialoga com um processo cultural contínuo, constituído por propósitos intelectuais de diferentes interesses. Propósitos que atribuem um significado profundo à produção escrita em versos ou narrativas, a considerar que o exame/análise não se detém à emergência de diferentes categorias analíticas e estéticas, e sim à dimensão ideológica, social, cultural e política do “eu” que escreve e, ao mesmo tempo, se inscreve. Isso porque, como cita Antonio Candido (2008), o espaço da escrita é um território onde se constroem e se validam anseios e representações do universo social.

Sendo, então, a universidade um universo político-social onde se afirmam reflexões intelectuais, é preciso sair da bolha e do pensar

a pesquisa, principalmente a que lida com o texto poético, a partir de uma visão unilateral. É preciso assimilar que a literatura é escrita de um lugar enunciativo, a considerar que - na feitura e/ou análise do texto - existe o Outro que escreve e/ou pesquisa o enunciado. Claro, esse Outro é o corpo que vai escrever e ocupar (realizar, pensar, subjetivar) o seu próprio discurso.

Portanto, apontando-se para o vínculo pesquisa e escrita, articulados dentro da concepção de gênero, usamos de argumentos opinativos para problematizar a soma: corpo, sexualidade e raça, situados ao lado da concepção agambeniana sobre o gesto. Por esta razão, como chave de estrutura (argumentação e exposição) das ideias, escolhemos enveredar pelo caminho do ensaio.

Gesto: assumir e resistir

Conforme Giorgio Agamben (2007), “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se **assume** [...]”. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (p. 13, grifo nosso). Sob essa lógica, nos interessa refletir sobre o termo “assumir”, por sinal, potente para anunciar a pesquisa e/ou a produção literária feminina.

Quem assume toma para si, abraça e, portanto, acredita. Consequentemente, existe na ação assumir um gesto de partilha, afeto e resistência; elementos que organizam a dimensão ética, cujo princípio, como fundamento do bem comum, é o respeito e a solidariedade (Rios, 2011). Por certo, quando se estrutura e define nas linhas do texto traços interseccionais de uma “comunidade

como território minoritário” (Bhabha, 1998), onde se cruzam diferenças e identidades, assume-se um gesto.

Um gesto de resistência, mas, também, de compromisso e participação coletiva. Nesse sentido, pesquisar ou escrever literatura feminina é ‘resistir’ (Bosi, 2002). É dispor a ação intelectual e narrativa à esfera da dimensão política que, segundo Rios (2011), funda-se no exercício da cidadania. Pois, não estamos falando de uma narrativa qualquer, mas de escritas que se encontram atravessadas por elementos de sobreposição de opressão – raça, classe e sexo - vigentes em nossa sociedade.

Claro, entendemos que não se pode eximir a importância da linguagem no processo criativo da pesquisa e da escrita literária. Da mesma forma que, também, não se pode anular do texto os elementos de identificação, à vista que a pesquisa/escrita em gênero perfilha do sentimento de representação. Logo, no campo da discussão literária feminina, o par pesquisa/escrita constitui-se como fortalecimento de pautas de debates públicos sobre questões de direito, poder, insubmissão e linguagem.

Diante disso, diz Michel Foucault (2003) que a linguagem é um forte mecanismo de imposição e manutenção do poder. Fato que converge para que, no campo da expressão, ao longo da história - muitas vezes - principalmente a da mulher negra, fossem silenciadas e subalternizadas por forças hegemônicas. Assumir, então, um gesto de dimensão ético-política no tecido poético e, de modo igual, no exame deste, é transgredir. É lutar por uma sobrevivência na qual “a gente combinamos para não morrer” (Evaristos, 2007).

Esse sentimento de luta e transgressão tem contribuído, significativamente, para que o campo interativo da escrita e da pesquisa literária venha, de forma potente, se abrindo para reflexões sobre a intersecção corpo e voz feminina, ambos pensados - no espaço intelectual da academia - a partir de subjetividades. Nesse processo constitutivo, ou seja, nesse espaço íntimo do ser, os discursos que estruturam os textos têm se desenhado, no campo dos estudos literários contemporâneos, como um lugar de comunhão: afeto e enfrentamento.

Sem dúvida, essa sororidade é inteligente haja vista que ela fortalece: sentimentos de irmandade, pautas de identidade de gênero, lutas e conquistas dos movimentos sociais. Substancialmente considera-se que, em distintos tempos, no campo discursivo da academia, o coletivo periférico não era tido como corpo de um escritor ou pesquisador, e sim como um objeto de pesquisa. Contudo, hoje – diante de conquistas sociais - no campo do debate público e acadêmico presencia-se uma reconfiguração de gestos, pensamentos e vertentes teórico-críticas, desenhados sob um novo olhar.

Olhar no qual o fazer literário, segundo Angélica Soares (2009), estrutura-se como um espaço de enfrentamento a diferentes formas de dominação e exclusão, tanto biológica quanto cultural, que atravessam distintas categorias femininas. O pensamento de Soares corrobora para compreender que é substancial a abertura desses espaços de expressão, considerando que eles fortalecem a agenda política de mulheres, seja ela pensada em uma perspectiva geral (feminismo) ou interseccional (feminismo

negro e/ou indígena). Assim, temos consciência que na pesquisa e na escrita são necessárias e urgentes essas novas enunciações literárias.

Não somente porque elas trabalham para (re)pensar o processo de colonização e descolonização, mas porque, além de valorizar componentes estruturais estéticos, elas legitimam a história, a memória e a representação de protagonismos de sujeitos sociais, comumente, ignorados por projetos políticos que sustentam grandes centros hegemônicos.

E, ainda que a escrita literária seja articulada a partir da percepção do sensível, é preciso entender que reside no terreno estético/teórico um olhar filosófico-político que reflete estruturas e/ou identidades sociais; dado que conflui para fazer emergir na investigação novos produtores de sentido. Esse gesto é grande, pois ele “nos chama a atenção para a necessidade de transformações” (Soares, 2009, s/p) no campo histórico, material e epistemológico.

Essa é a chave de discussão que floresce nesse ensaio, no qual o corpo que caminha pelo texto literário enxerga no gesto da pesquisa e/ou escrita em gênero, uma dimensão ética que assimila significado de contestação, renovação e resistência; elementos basilares para um fazer e um refletir teórico. Segundo Rios (2011), o refletir teórico é um problema ético considerando que é uma propriedade não somente intelectual, mas moral. Logo, ele diz respeito à ação humana.

Nesse alinhamento, pesquisa e texto poético em gênero validam uma forma de pensar representatividades, identidades e,

certamente, o intelectualismo feminino (negro, indígena, branco) na academia.

Equação poética: pesquisa, escrita e pertencimento

Nas últimas décadas a presença feminina tem ocupado, cada vez mais, o espaço acadêmico literário. Seja na docência ou na pesquisa, essa presença - que provém de diferentes meios e camadas sociais - têm buscado ocupar esse lugar de poder e de fortalecimento, onde se desenham diferentes frentes de reivindicações políticas (raça, etnia, classe, gênero, identidade, sexualidade, etc.). Reivindicações que confluem para romper barreiras contra a invisibilidade que perdurara nos campos sociais e intelectuais, negados, por longos períodos, à voz feminina.

Segundo Mary Del Priore (2010), a ausência ou a pouca participação feminina no campo de discussões acadêmicas tem se revelado, atualmente, como uma grande dificuldade nas pesquisas sobre o ser mulher. Sobre isso, Priore enxerga nas fontes literárias uma ferramenta importante de leitura e avaliação sobre o papel da mulher na sociedade, considerando que essas fontes permitem explorar e, com o aparato da crítica feminista e dos estudos de gênero, até mesmo, desmascarar diversos aspectos do totalitarismo masculino que servem de base para a construção política e ideológica do lugar social destinado à mulher.

Ainda segundo Priore (op. cit., 2010), estudos e pesquisas desenvolvidas pelas mulheres têm possibilitado cada vez mais o conhecimento dos diversos espaços controladores que abrigam

mecanismos familiares, ideológicos, sociais e políticos. Mecanismos capazes de ordenar o poder masculino sobre a mulher, influenciando, assim, toda uma gama de conceitos e experiências que resultam na (de) formação de identidades sociais femininas. Consoante a isso, que sejam pesquisadoras, que sejam escritoras, que sejam personagens fictícias – derivadas do imaginário masculino, é necessário buscar na sutileza de pequenos gestos, de práticas miúdas e repetitivas do cotidiano, as formas de silenciamento e (in) visibilidade que incidem sobre esse corpo.

Sem dúvida, esse exercício ajuda a desvendar comportamentos da vida diária nos diferentes aspectos de violência contra a mulher. Ao mesmo tempo em que, também, concorre para desvendar possíveis tensões e contradições que se estabelecem em diferentes espaços e épocas, tendo em vista que é preciso pensar a mulher a partir das suas especificidades, situando-se que:

A história das mulheres engloba, portanto, a história de suas famílias, de suas crianças, de seu trabalho, de seu cotidiano, de suas representações na literatura, na mídia, na sociedade na qual estão inseridas. Sua história é a história de seu corpo, de sua sexualidade, da violência que sofreu ou praticou, da sua loucura, dos seus amores e outros sentimentos. Sua história é, igualmente, a das representações que se fazem sobre elas, representações que fazem sonhar, como as que giram em torno da “casta”, da “boa esposa e mãe”, da “sedutora”; mas representações que fazem odiar, como as que cercam as feiticeiras, as lésbicas, as rebeldes, as anarquistas, as prostitutas ou as loucas. (Del Priore, 2010, p. 234).

Estas representações podem estar ocultas nas furtivas formas de consentimento e interiorização das pressões simbólicas e concretas que atuam como mecanismos de controle. Logo, tais componentes podem esclarecer uma série de indagações, além de revelarem outras formas de negociações fabricadas pelas próprias mulheres, dentro do sistema familiar e social que elas integram (Del Priore, 2010). Portanto, é sob esse aspecto que, aqui, se pensa a pesquisa e/ou escrita poética feminina como um deslocamento epistemológico de abertura para uma nova percepção crítica de representatividade.

Representatividade que se organiza para questionar fronteiras de diferenças, pertencimento, afinidades e, substancialmente, para articular - no fazer literário - a vivência do corpo que escreve. Esse corpo, a bem da verdade, ao mesmo tempo em que realiza na escrita gestos de dimensões éticas, projeta no tecido textual um monólogo que discursa com o seu próprio Eu (vivências, lutas e resistência). Diante disso, conseqüentemente, tem-se um fazer textual e um fazer pesquisa com traços de validação de eventos culturais e interseccionais, como: mulher, mãe, filha, pesquisadora e escritora. A considerar que esse corpo sujeito escreve, elabora e estetiza no papel memórias e testemunhos.

Decerto porque, enquanto testemunho, a corporeidade se estabelece nas interpelações sobre o sentido do *ser no tempo* (Heidegger, 2006). Sob essa perspectiva, a escrita e/ou pesquisa literária em gênero é estruturada a partir da consciência social de um corpo que escreve e, ao mesmo tempo, se auto inscreve nas linhas do texto. Nessa conjectura, pensemos na escrita feminina e

nos, possíveis, elementos que pigmentam o seu tecido - pertencimento, irmandade e testemunhos- como ‘rastros subjetivos’ que realizam a mediação entre corpo, mundo e obra (Ricoeur. 2007).

Tal pensamento concorre para expressar que essa pesquisa/escrita agrega limites e possibilidades. Ou seja, esse par ajunta um gesto performativo que escuta o lugar de si e do outro - sujeitos que se corporificam no ‘entre-lugar’; zona fronteira onde o espaço se entrecruza com o tempo, produzindo diferenças e identidades (Bhabha, 1998). Desse jeito, examinamos a dupla pesquisa/escrita poética no viés da relação corpo e gesto.

Com efeito, esse corpo mulher que se auto inscreve nas linhas do texto teórico e/ou poético, experimenta movimentos de identificação que o coloca na condição de um ser de fronteiras. Desse modo, esse gesto escritural feminino é tecido por movimentos de representatividade que fortalecem sentimentos de luta, alteridade e resistência, o que fortalece laços e afetos, criando, assim, uma espécie de irmandade.

Escritas poéticas em gênero, uma atuação de força e resistência

Quando problematizamos questões identitárias e sociais, não podemos nos calar diante das marcas negativas que a sociedade imprime no sujeito, principalmente quando o assunto é referente ao gênero; multiplamente atravessado por noção de pertencimento cultural, racial, étnico e social. Para Antônio Sérgio Alfredo Guimaraes (2002, p. 63), esses elementos - marcadores de

diversidade cultural humana - vêm impulsionando movimentos sociais, liderados por mulheres, jovens, pretos, pardos e mestiços que lutam contra as diversas formas de desigualdade de tratamento.

Abrindo frestas para pensar em marcadores de gênero, raça e etnia, historicamente fabricados a partir de hierarquização de poder, citamos Kabengele Munanga (2003). Segundo o teórico, o problema da humanidade não está na classificação dos grupos humanos, em função de suas características físicas e/ou do sexo, ou seja, em função das categorias biológicas do sujeito. O eixo do problema é a postulação ideológica de relação de poder e dominação que se esconde por trás de conceitos de gênero e de raça, à vista que, desde a criação desses dispositivos, os naturalistas:

[...] se deram o direito de hierarquizar, isto é, de estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra, mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à

escravidão e a todas as formas de dominação. (Munanga, 2003, p. 5).

Essas construções ideológicas de poder e dominação convergem para silenciar e apagar a representatividade de grupos sociais e, de forma pontual, a representatividade da mulher no campo das letras, sobretudo, a de pele preta. Contudo, apesar das tentativas de apagamento, são gigantes as discussões e as pautas desenvolvidas por intelectuais e escritoras, considerando que são agendas epistêmicas estruturadas a partir de gestos de subversão, memórias e vivências. Ademais, instituem-se em suas produções (biográfica, poética, relatos de experiência, memórias, autoficção, autobiografia, escritas de si, etc.,) reivindicações intelectuais de descolonização de perspectivas hegemônicas que geram novos entre lugares.

Lugares que invocam para si a interseccionalidade e a solidariedade política entre eu/nós/outro. Esse dado, naturalmente, situa esses tecidos textuais como espaços de representação de empoderamento e, sobretudo, de afetividade entre os diversos feminismos (negro, indígena e/ou hegemônico) e suas subjetividades.

Estabelecendo um diálogo com Carla Akotirene em *Interseccionalidade e feminismos plurais* (2019), incidimos lembrar que a epistemologia literária que se desenha na escrita feminina deve ser acolhida como “letramento produzido **que**, neste campo discursivo, precisa ser aprendido por lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, (LGBT)” (op. Cit., p. 23, grifo nosso). Corpos políticos

que, dentro do projeto de colonização, situam-se a partir de ‘lugares de fala’ (Ribeiro, 2019).

Infelizmente, é preciso entender que nos meandros da história foi relegado a esses corpos o direito de fala. Porém, hoje com a pena na mão, interroga-se: O que pode ser assimilado como sugestão artística nesses entre- lugares de falas? O estabelecimento de um caráter identitário atentando-se que esses sujeitos, incluindo os nossos corpos¹, enunciam-se no espaço da academia na outorga de pesquisadoras e não, mais, como objeto de pesquisa. Nisso, os marcadores que afloram nas linhas dos textos associam-se a gestos que tangenciam escritas e pesquisas a partir da noção de gênero, raça, etnia e corpo. Porém, esse gesto escritural não anula e nem exime a cientificidade que organiza a pesquisa e a escrita literária.

Ao contrário, ele possibilita condições estéticas e teóricas que contém em si traços tangíveis, o que possibilita acolher a pesquisa e, também, o seu resultado como um lugar de negociação, problematização e pertencimento. Desse modo, ainda que sejam ‘escrivências’ erigidas nas fronteiras de relações socioculturais diversas (raça, sexo e etnia), há nesse gesto decolonial de pensar, pesquisar e organizar o texto, um caráter político de desconstrução e desestabilidade de fundamentos sistêmicos de colonialidade; sobretudo, no campo da pesquisa.

¹ Um corpo mulher negra nordestina e um corpo mulher branca nortista; ambas pesquisadoras e professoras universitárias. Porém, com lugares de falas diferentes.

Segundo Adelaine LaGuadia (2015), as discussões em torno do caráter político e sociocultural que revestem o corpo do sujeito pesquisador, apontam que, na contemporaneidade, a mulher não pode mais ser vista sob uma perspectiva essencialista, e sim como “[...] categoria política heterogênea, ao levar em conta a multiplicidade que recorta suas experiências, condição e lugar social, seja como mulher casada ou solteira, trabalhadora ou dona de casa, branca, negra ou indígena, velha ou jovem, hétero ou homossexual, imigrante ou nativa” (p. 15). A dialética de LaGuadia corrobora para afirmamos que, nesse sentido, a brasileira Carolina Maria de Jesus tornou-se referência de contestação do poder político e social.

Ao expor sua face de mulher, pobre, negra e favelada, a escritora buscou na escrita a possibilidade de visibilidade para um corpo negro e faminto que habita, em companhia dos filhos, em um “Quarto de despejo”. Movida pelo desejo de se fazer ouvir como mulher, preta, pobre, catadora e mãe, escrachou para o mundo, em seu diário de favelada, a carência de representatividade em nosso país para as diferentes raças e classes: “[...] O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças.” (Jesus, 2014, p. 25).

Pois bem, nesse Brasil multifacetado, o que move a escrita de Carolina de Jesus é a imensa desigualdade de classe e a necessidade de reivindicar espaço para o ser mulher no meio político, cultural e intelectual. Por conseguinte, esse gesto ético de reivindicação, igualmente, emerge de outras frentes de combate ao preconceito e

à invisibilidade que, sobre diversas faces femininas, povoam o vasto território brasileiro. Daí interrogar a ativista indígena Potiguara: *Brasil, que faço com a minha cara de índia?* (Potiguara, 2004).

Utilizando uma escrita despida de todo e qualquer pudor, e revestida de sentido e coragem, Eliana Potiguara, no mesmo sentido que Carolina de Jesus, expõe na escrita poética a voz e a face da mulher indígena que, por séculos, foi emudecida e mascarada. Assim, Potiguara usa o poético para clamar por um lugar de representatividade do rosto da mulher brasileira em sua diversidade:

Que faço com a minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com a minha cara de índia?
E meus espíritos
E minha força
E meu tupã
E meus círculos?

Que faço com a minha cara de índia?
E meu tora
E meu sagrado
E meus “cabocos”
E minha terra

Que faço com a minha cara de índia?
E meu sangue
E minha consciência
E minha luta

E nossos filhos?

Brasil, que faço com a minha cara de índia?

Não sou violência

Ou estupro

Eu sou história

Eu sou cunhã

Barriga brasileira

Ventre sagrado

Povo brasileiro

Ventre que gerou

O povo brasileiro

Hoje está só ...

A barriga da mãe fecunda

E os cânticos que outrora cantavam

Hoje são gritos de guerra

Contra o massacre imundo.

Eliane Potiguara (2004)

As vozes e os sons produzidos por Carolina Maria de Jesus e Eliane Potiguara, se fazem emitir com a mesma intensidade em outras vozes. Ao conceder uma entrevista ao jornal Brasil de Fato RS, na série especial em comemoração ao dia 8 de março de 2020, a ativista - indígena e mestranda na UFRGS, Raquel Kubeo - falou sobre representatividade, pertencimento e direitos humanos da mulher no Brasil. Segundo ela, assim como acontece com a mulher negra, indígena e outras minorias, a falta de proximidade e desconhecimento das peculiaridades da cultura em nosso país, ainda ressoa fortemente na consciência da população brasileira, independente do espaço ocupado, seja na rua, na escola, no ambiente de trabalho, na universidade, na escrita ou na pesquisa.

Ao discorrer sobre uma série de aspectos relacionados à importância da mulher negra e indígena - no contexto político e social de luta por visibilidade - sobre sobrevivência e preservação da cultura ancestral, Kubeo (2020) reafirma a necessidade de se debater sobre os resultados da imposição da cultura branca, ocidental, em nosso país. Mas, para isso, segundo a ativista, precisamos nos afastar do caráter essencialista que paira sobre a (de)formação da identidade feminina da mulher brasileira, e, assim, poder revisitar à ancestralidade, à essência da nossa herança e à tradição cultural que permitem constatar o quanto é forte a atuação das mulheres, como resistência e força de enfrentamento. Essa realidade se cumpre tanto no campo cultura indígena, como na cultura negra ou em qualquer outra cultura.

De fato, a atuação de mulheres, como força e resistência, tem fortalecido pesquisas em torno da escrita de representações femininas na literatura. Em sentido mais amplo e profundo, essa atuação vem se desenhando, sobretudo, nos programas de pós-graduação no Brasil que acolhem e consideram a diversidade das relações políticas, sociais, culturais e étnico-raciais. Essa transversalidade é substancial para o ofício do pesquisador em literatura e gênero, que pensa o texto a partir da relação sujeito criador, lugar e escrita; tríade articulada como um “entre lugar” de travessias e encontros, no qual o corpo, em sua essência, se faz representar e autorrepresentar no texto.

Esse gesto transversal, de realizar pesquisa e escrita literária, tem se apresentado como um momento oportuno de enfrentamentos e rupturas, atentando-se que ele coloca no centro

do debate: cenários de intolerância, preconceito e violência contra grupos considerados minoritários. Logo, é um gesto escritural que mobiliza pesquisas e produções científicas que problematizam, em suas linhas, questões ligadas aos Estudos culturais, de gênero, feminismos, sexualidades e suas intersecções com raça/etnia e classe. Pautas que, cada vez mais, vêm avançando e despertando interesses nos meios de produção cultural e intelectual; a exemplo dos programas de pós-graduação no Brasil que têm procurado fomentar espaços de diálogos e pesquisas sustentadas nessas discussões.

É importante destacar que a segunda década do século XXI tem se revelado um momento historicamente propício para o debate sobre as questões de gênero e raça. Como lembra Cristina Stevens (2010), tem-se reforçado o imperativo, por mais atenção, à amplitude dessa questão, o que requer a necessidade de mais interação do campo da escrita literária com outras frentes alicerçadas nessa fundamentação político-ideológica, de combate à invisibilidade do corpo intelectual feminino:

Devemos estar sempre conscientes de que o fazer/saber feminista não se restringe às questões da mulher e de gênero; ele é também um empreendimento com forte motivação político-ideológica, inserido em processos históricos e socioculturais mais amplos. Em razão disso, a literatura, apesar de suas especificidades, mas também em função de sua natureza necessariamente fluida, sempre em processo de (re)construção, precisa estar em constante interação com as demais áreas do saber – inclusive na sua produção acadêmica, visando

também a esta dimensão política *lato sensu* (Stevens, 2010, p. 142).

Aspectos como esses chamam a atenção para o caráter político e ideológico que se diferenciam de acordo com a perspectiva social e o lugar de fala dos autores. Por isso, a necessidade de um olhar heterogêneo capaz de suscitar diferentes perspectivas, como: O que esses corpos feministas revelam? Que interesses políticos e sociais atuam por trás do corpo feminino que escreve, e ao mesmo tempo se auto inscreve?

Ora, ao empreender a busca por possíveis respostas a estes questionamentos é necessário recorrer aos estudos culturais e de gênero, à teoria Feminista e aos estudos das questões étnico-raciais, para aclarar o entendimento sobre as diferentes conexões e experiências que, possivelmente, atravessam os sujeitos narrados e, ao mesmo tempo, os corpos autorais, para assim podermos compreender e analisar suas subjetividades, especificidades e/ou silenciamentos.

Silêncios que não podem ser desvalorizados no fazer textual, pois, conforme Stevens (2014) é preciso evidenciar “[...] as vozes submersas das mulheres na construção discursiva do nosso passado histórico e literário, onde elas aparecem sob uma perspectiva que considera parcial e distorcida” (op. Cit., p. 185). Isso porque, são silêncios imperiosos que podem revelar diferentes aspectos da violência que, ao longo da história e em diferentes partes do mundo, tem acometido as mulheres.

Assim sendo, ao refletirmos sobre os termos corpo, gesto e dimensão ética, optamos por traçar um panorama de constituintes teóricos que subsidiem uma discussão consistente em torno das questões que envolvem a pesquisa e/ou escrita literária em gênero. Nesse segmento, buscou-se pensar o gesto escritural feminino, aproximando-o a postulados teóricos de estudos feministas e de gênero, sem perder de vista a relação entre classe, raça e cultura; constructos discursivos e imagéticos que envolvem os corpos escritos e/ou representados. Pois a escrita de um corpo ou de um grupo social isolado, tende a manter de forma muito enfática os lineamentos da sociedade em geral.

Considerações finais

À guisa das considerações deste ensaio, destacamos que é pertinente associar pesquisa e/ou escrita literária feminina a outras áreas de conhecimento que sejam capazes de proporcionar um entendimento mais profundo acerca dos diversos códigos. Códigos “postos em prática para tratar assimétrica e violentamente um gênero em relação a outro”, como alerta Pádua D. da Silva (2010, p. 26). Refletir sobre esses códigos é questão-chave para o entendimento do processo de formação da sociedade brasileira, ao longo de mais de cinco séculos. É ainda refletir sobre o seu enquadramento histórico e social, como resultado do atravessamento de diferentes marcadores sociais que se somam na constituição do indivíduo, como: componentes de gênero, classe, cultura, raça, etnia, identidade, sexualidade, entre outros.

Portanto, acreditamos que as pesquisas empreendidas por mulheres de diferentes classes e raças, subsidiadas pela teoria crítica feminista e pelos estudos culturais e de gênero, possibilitam uma conexão reflexiva com diferentes áreas de conhecimento científico, vigentes em nossa sociedade. Decerto, isso possibilita também a desconstrução de velhos conceitos, embebidos de relativismos sociais e culturais, que, ainda hoje, envolvem as discussões em torno da pesquisa/escrita empreendida por mulheres.

Todavia, como o foco principal da discussão, proposta neste ensaio, versa sobre a pesquisa e/ou escrita literária feminina, e como o par concentra em si gestos que reverberam dimensão ético-política, buscamos chamar a atenção para se pensar nos resíduos subjetivos do corpo-sujeito que articula e labuta esse fazer textual, a partir de novas demandas políticas e sociais. Demandas que a contemporaneidade passou a exigir, frente à necessidade de reformulações de pensamentos éticos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Tradução de Vinicius Honesko. Edições Chão da Feira, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

BHABHA, Homi. *Locais da cultura. O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e resistência*. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

EVARISTO, Conceição. *A gente combinamos de não morrer*. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres: as vozes do silêncio*. In: FREITAS, Marcos César (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2010. p. 217-235.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

KUBEO, Raquel. *Falar dos corpos indígenas é falar da história do Brasil*. Brasil de Fato, Porto Alegre-RS, março de 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/03/21/falar-dos-corpos-indigenas-e-falar-da-historia-do-brasil-diz-ativista-do-rs>. Acesso em: 12 fev. 2021.

LAGUARDIA, Adelaine. Prefácio. In: SILVA, Joanna da. *A mulher e o poder na ficção de Milton Hatoum*. Curitiba: Appris, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação - PENESB-RJ, 05/11/03. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

RIOS, Terezinha Azerêdo. *Ética e competência*. 20. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão*. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

SOARES, Angélica. *Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista*. Revista Garrafa: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, v. 7, n. 20, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8441>. Acesso em: 05 fev. 2023.

STEVENS, Cristina. *Publicar é um ato político: a inserção da área Mulher e Literatura na produção teórico-crítica em estudos feministas e de gênero no Brasil*. In: STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 137-168.

STEVENS, Cristina. *Mulher e violência na literatura: virando o jogo*. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (orgs.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Mulheres, 2014. p. 185-198.

Narrar-se travesti: considerações sobre autoria travesti e representatividade

Jhonisael Pereira Silva

Nos últimos anos, o campo literário tem plasmado em suas produções toda uma série de transformações socioculturais que põe em perspectiva as discussões a respeito de gênero, identidade e sexualidade, de modo a produzir questionamentos sobre a fragilidade e heterogeneidade dos laços que constituem e ligam esses temas. A partir de novas concepções e formas de pensamento em torno da constituição do indivíduo, esses conceitos começam a ser abordados nas obras literárias com mais constância, complexidade e fluidez.

Por muito tempo as questões ligadas à homoafetividade foram motivo de profundo medo entre os que ousavam ceder às suas inclinações e desejos sexuais e relegava os dissidentes dos padrões heteronormativos a vivê-los às sombras da clandestinidade. Enquanto as relações heterossexuais sempre foram estimuladas socialmente, qualquer tentativa de expressão fora desses padrões foram veementemente cerceadas e coibidas, usando-se quase sempre da violência como forma de repressão. Assim, viver plenamente a sexualidade, parte inerente à vida de qualquer ser vivo, sempre foi arriscado quando se vai na contramão das matrizes heteronormatizadoras. Nessas circunstâncias, é compreensível que, até há algumas décadas, pouco se falava sobre o tema, sendo motivo de silêncio, de segredo. Se não se falar sobre a homossexualidade já era uma regra tácita aos que viviam clandestinamente suas inclinações sexuais, escrever sobre ela era uma atitude arriscada que poucos corajosos se atreviam. Falando especificamente da literatura, observa-se que, apesar de ser um tema presente desde a antiguidade clássica, na grande maioria dos

casos, os poucos que escreveram sobre essas relações dissidentes foram autores que se declaravam heterossexuais. Por muito tempo, poucos ousaram escrever sobre o tema assumindo a relação inerente entre obra e vida. Quase sempre os autores buscaram se afastar de tais suspeitas, se mantendo alheios à qualquer relação com o homoerotismo que não fosse através do artifício ficcional.

Em contrapartida, na contemporaneidade, potencializam-se os discursos produzidos pelas minorias sexuais, tais como lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais e travesti, os quais têm irrompido com força no campo literário latino-americano ao assumir a árdua tarefa de mostrar, a partir de um discurso muitas vezes autoficcional ou autobiográfico, as formas como os grupos subalternizados enfrentam as matrizes repressoras que tentam controlar seus corpos e seus próprios processos de subjetivação.

Se viver as inclinações e desejos sexuais dissidentes já era um ato ousado que poucos assumiam, assumir uma identidade de gênero diversa da conformidade com o corpo era uma atitude que poucos ousavam viver. A travestilidade sempre foi um duplo agravo às matrizes heteronormativas: por transgredir as noções binárias de gênero e por não ser conforme aos padrões heterossexuais das relações. Enquanto para o primeiro grupo era possível manter um certo segredo, guardados os cuidados da aparência, para as travestis aparência em si já é a primeira declaração de seu existir, não tendo a regalia de estar “guardada no armário”. Por conta dessa autodeclaração, as travestis foram relegadas à margem da sociedade, precisando viver às sombras, e tendo de lutar diariamente pela sua condição.

Marcadas pela ambiguidade da repulsa e do fascínio, as travestis povoam o imaginário social das formas mais diversas. Contudo, geralmente, são reduzidas a figuras cujas realidades quase sempre são direcionadas às noites e às ruas escuras, sendo assim associadas à marginalização, à prostituição e à violência, ou ainda sempre consideradas como símbolo de subversão. Em contrapartida, tem-se ganhado notoriedade no meio literário as diversas produções travesti e trans, que vem ganhando espaço não apenas como objeto de estudos acadêmicos, mas como vozes que, através da poesia, de ensaios, de autobiografias e de ficções, constroem realidades que dão conta de novas formas de legitimação e resistência, à medida que se apropriam da escrita não só para testemunhar mas também para criar e experimentar. Suas produções têm contribuído para a construção da memória do travestismo latino-americano, um coletivo que, ao longo dos séculos, foi marginalizado, silenciado e oprimido.

É fato que as travestis, assim como qualquer outro ser humano, têm histórias para contar, experiências em primeira pessoa para se contrapor aos discursos indiretos que têm circulado a seu respeito. Suas vozes começam a ganhar uma nova dimensão ao irromper no espaço público para além dos discursos biomédicos, psicológicos e jurídicos. De acordo com Thiago Soliva (apud Chaves, 2021, p.52) “O 'travestismo' foi se (re) elaborando ao longo do tempo e do espaço em nossa sociedade. De tal forma que, ao longo do século XX até os anos de 1980, poderia ser reconhecido como uma identidade ‘abjetificada’”. Assim, espaços antes fechados ao seu coletivo, devido à dominação cisgênera, agora, paulatinamente,

começam a abrir-se para ouvi-las, assisti-las e lê-las. A despeito do preconceito, discriminação e segregação, há lutas constantes por representatividade e legitimidade de suas vozes na música, no cinema, no teatro, na literatura e nos espaços sociais como um todo.

A partir da final do século XX, o travestismo tem chamado a atenção da opinião pública latino-americana ao irromper como uma presença que se destaca nos mais diversos meios culturais e por estar no bojo das discussões acerca de identidade de gênero, de modo a nos mostrar como o travestismo é um fenômeno complexo, fluido e dinâmico. Não tem sido raro encontrar casos de travestis que transpõem os obstáculos impostos e se destacam nos mais diversos campos de atuação. Em nosso país nomes como Lin da Quebrada (cantora e atriz), Amara Moira (doutora em estudos literários e escritora), Laerte (cartunista e chargista), e alguns outros, têm recebido a atenção da mídia de forma a mostrar o outro lado da vida das travestis que vão além dos estereótipos.

As travestis são pessoas que constroem suas identidades questionando os sentidos que a cultura dominante atribui ao conceito de gênero e sexo. O travestismo, de tal modo, quebra a lógica binária, rompe com a ordem hegemônica que oprime, marginaliza e rechaça a quem resiste ser submetido ao dualismo categórico: homem ou mulher/macho ou fêmea/masculino ou feminino. Nas palavras do coletivo, como costuma-se ouvir, "travesti não se traduz", porque não é só uma palavra, mas um movimento, uma identidade, um símbolo de resistência, de força e de luta.

Questionar e ultrapassar a barreira binária de gênero, é um processo complexo no qual insere-se discussões inesgotáveis e onde se enquadram muitas das questões trazidas pelo coletivo das travestis. Para além do vestir, da aparência, da preocupação com o corpo, existe uma carga simbólica atravessada pelo modo como elas próprias se veem e pelo modo como vivem. Assim, o próprio termo travesti é ressignificado e ganha uma nova conotação vinculado à luta e à resistência, articulando os sentidos políticos desse termo.

A essas figuras, atravessadas por paradoxos e tensões, têm-se jogado alguma luz ao ponto de deixarem de ser figuras unicamente marginalizadas para se tornarem foco de interesse de diversos meios culturais. Suas vidas e vozes têm despertado interesse, ganhado espaço na literatura contemporânea em um momento em que muito se fala sobre representatividade e sobre a necessidade de dar e legitimar discursos que por décadas foram silenciados pela hegemonia de certos grupos sociais. Como afirma Delcastagnè (2012) a literatura contemporânea brasileira, e por extensão, e sem a pretensão de generalizar, a literatura contemporânea latino-americana, tem sido um território contestado, na qual tem emergido uma multiplicidade de vozes, vinculadas a grupos historicamente subalternizados em nossa sociedade, em busca da "possibilidade dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele". Assim, atualmente tem-se visto crescer uma produção prolífica na literatura marcada pela heterogeneidade de vozes, tons e temas, reveladas em diferentes linguagens e formatos. Suas produções, segundo Delcastagnè (2012), por tratar de assuntos e temas de nosso tempo, torna-se um campo fértil para o

entendimento das relações e jogos de poder, exclusões, hierarquias e violências no Brasil, e conseqüentemente, no mundo atual.

Em meio a uma crescente produção literária LGBT uma das vozes que tem se sobressaído na literatura latino-americana é a voz de uma travesti. Camila Sosa Villada ganhou notoriedade no meio literário nos últimos anos ao receber vários prêmios em língua espanhola pelo elogiado romance *O Parque das irmãs magníficas*. O sucesso inesperado de público e de crítica faz da autora argentina umas das vozes mais promissoras e potentes da literatura contemporânea. Camila é atriz e escritora. Ela é uma travesti talentosa que sempre levou a suas páginas o universo no qual circunscreveu e marcou sua história de vida, um universo ainda pouco evidenciado na literatura: o universo da travestilidade.

Em *O parque das irmãs magníficas*, a autora argentina traz um romance difícil de classificar: é uma espécie de relato autobiográfico com toques de literatura fantástica, ou uma autoficção com realismo mágico. O romance mescla elementos da realidade com toques de realismo mágico para narrar não só a violência brutal e transfóbica a que são submetidas muitas travestis, mas também nos revelar, através de um olhar mais próximo, a humanização dessas figuras que vivem sob o peso de estereótipos, de incompreensão e preconceitos. O enredo nos coloca em um ambiente urbano e hostil da cidade de Córdoba, Argentina, do século atual. A jovem e estudante Camila, a narradora, que chegou recentemente à capital para realizar seus estudos universitários, vai uma noite ao Parque Sarmiento para admirar as travestis que lá se prostituem e, pela primeira vez, encontra seu lugar no mundo, se identificando com

aquelas mulheres que decidem acolhê-la como parte do grupo. Depois de se juntar a essa comunidade, ela nos conta sobre as hostilidades e os perigos que a sociedade, os clientes e a rua oferecem a esse grupo de mulheres que se unem sob a liderança da tia Encarna, uma travesti de cento e setenta e oito anos, para resistir a tudo isso.

Por compartilhar do mesmo nome da protagonista do seu romance, frequentemente a autora de *O parque das irmãs magníficas*, Camila Sosa Villada, é questionada em entrevistas quanto ao teor autobiográfico do livro. Além do nome da narradora-personagem, características pessoais e a história de vida de ambas são em grande parte correlatas. A própria orelha do livro, que costuma sempre apresentar uma pequena biografia do autor, entrega alguns elementos que servem como indicativos das correlações existente entre Camila-autora e Camila-personagem, de modo que, à proporção que o leitor adentra o romance, acredita que está adentrando na história de vida de sua autora. As informações que não constam na orelha do livro, assim, são levadas a crer passíveis de serem preenchidas no desenrolar da narrativa, de tal sorte que, em alguns pontos, o leitor é induzido a se questionar sobre a veracidade dos fatos narrados diante de elementos claramente impossíveis de existirem dentro da realidade. Em parte, realismo mágico, em parte ambiguidade referencial, é através dessas definições borradas que a autora confunde propositalmente o leitor da obra que não consegue durante a leitura sentir a certeza de que tem em mãos um relato fidedigno do passado da Camila-autora.

Dentro de toda sua obra, é notório que se destaca o lócus, ou seja, o lugar geográfico, e mais que isso o lugar social e emocional, do qual fala a autora. Córdoba é onde se situa boa parte das histórias de Camila Sosa Villada como travesti. Apesar das particularidades, essas são histórias que poderiam acontecer em qualquer outro país da América Latina com outras travestis. É uma história que guarda muito da realidade vivida e compartilhada em outros lugares. E para além do espaço físico, a narrativa é pautada em um lugar de fala marcado pela autenticidade e autoridade das experiências vividas, de quem sentiu na pele toda a carga de emoções que narra. Essas emoções e dramas que circunscrevem a narrativa tem um tom particular, subjetivo, mas que ganha fortes contornos universais, tornando mais fácil a identificação do leitor com a realidade intra e extratextual. Assim, Camila Sosa Villada fala de si e de outras travestis atravessadas por realidades tão semelhantes. Ao falar de si ela espelha outras histórias, vivências parecidas a sua e de suas irmãs. A autora entrega uma escritura de testemunho cujos reflexos provêm de uma realidade que ela própria vivenciou no amplo universo da travestilidade e pode tornar ficção em *O parque das irmãs magníficas*.

A autora coloca diante do leitor ficção e realidade de modo intrincado, explorando, a partir da sua própria história, novas possibilidades de estender outras tramas, de falar sobre questões que estão contíguas a sua realidade e que a tocam de alguma maneira. É uma ficção que se apropria de uma experiência de vida, uma escrita que se vale da ficção para explorar outras realidades e possibilidades.

Em *O parque das irmãs magníficas*, a Camila Sosa Villada nos coloca diante de diversos temas que circunscrevem sua vida e a de suas irmãs travestis. Nem todos os fatos narrados são extraídos diretamente da biografia da autora, mas ela usa muitos dados biográficos para construir o enredo. Suas vivências são a espinha dorsal do romance. É a partir delas que a autora utiliza o artifício da ficção para construir um enredo fortemente erigido no realismo e na fantasia. Essa sensação de realismo costura todo o romance principalmente pela escolha do foco narrativo em primeira pessoa.

Assim, ela explora temáticas que contornam sua realidade, como a violência, maternidade, o desamparo, a resistência, para evidenciar conflitos que marcam de modo premente o mundo pouco explorado das travestis. Sua voz ganha ressonância de um coletivo. A ficção é de tal modo costurada à realidade da autora que só é perceptível a fronteiras entre uma e outra, de modo mais evidente, quando explora-se o real maravilhoso. A idade da tia encarna, por exemplo, 178 anos, é um dos primeiros elementos que nos coloca diante da possibilidade de a história não ser simplesmente um relato autobiográfico, uma escritura de testemunho. Apesar do tom confidencial, a exploração do realismo nos remete a uma realidade vivida por muitas travestis na América Latina, e que, de fato, a autora conhece bem por ter experienciado ou por ter observado a partir de vivências próximas.

A escrita de Camila Sosa Villada é fluida, leve, direta e poética. Seu texto é calibrado pela as emoções genuínas de quem viveu o que narra, e, justamente por isso, carrega o sabor agri-doce da sinceridade de quem teve uma vida de lutas e tormentos, mas

conseguiu resistir. Sem pretensões didáticas, apesar de tratar de um assunto ainda muito estigmatizado e orbitado por inúmeros preconceitos, a sua história nos ensina a enxergar o lado humano das travestis. Apesar da couraça, da casca rude e forte que muitas delas têm de criar para resistir e persistir na vida diante de tantas adversidades que o mundo transfóbico as impõe, a história de cada personagem expõe as fragilidades, os anseios, os medos, as angústias, as problemáticas tipicamente marcadas por questões humanas. Vemos o mundo travesti e o funcionamento de seu universo de dentro, ora nos aproximando, ora nos identificando com algumas dessas questões, numa relação de profunda intimidade e respeito. Passamos a conhecer o modo de vida particular das travestis que atravessam as noites, que tem de encarar a vida entregando o corpo em troca do pouco que lhes é oferecido para subsistir, que enfrentam as mais diversas violências desde a infância, que lutam pela sua existência, que resistem às negações de seus direitos mais básicos. Contudo suas histórias também nos revelam, como nos diz a protagonista, "a festa que é ser travesti", em que o humor, a alegria, a cumplicidade, o deboche são suas principais armas de combate e resistência.

Em uma época em que muito se ouve falar sobre a importância do lugar de fala, vemos uma escritora travesti furar a bolha do intrincado meio literário e mostrar que elas também, se tiverem oportunidades, têm muito a contribuir com a diversidade da literatura contemporânea; precisam apenas de espaço e reconhecimento. Camila tem o dom da escrita polivalente, indo de uma entrega leve e poética a frases ásperas, dura e diretas em um

mesmo parágrafo. Assim tece uma narrativa que mergulha no mundo da travestilidade sob o viés de quem o conhece bem e tem total domínio sobre ele, usando referências culturais, explorando o deboche que fica no limiar entre brincadeira e a brutalidade, expressando a linguagem própria e peculiar das travestis (na argentina, chama-se bajubá e carrilche, no Brasil, pajubá). As personagens são bem construídas, inspiradas em referências reais de quando a autora trabalhava como prostituta e frutos de sua imaginação fantástica. Seu texto bem trabalhado mostra como sua voz é potente e ressonante. Mesmo após fechar o livro, continuam reverberando em nossa cabeça as impressões e emoções que sua narrativa carrega. Passamos a conhecer mais do universo pouco explorado das travestis, ruindo antigos estigmas e estereótipos, nos aproximando de suas dores e alegrias, resignificando suas formas de (r) existência, ampliando o respeito por suas lutas e admirando suas estratégias de resistência diante de uma sociedade ainda pouco tolerante e muito transfóbica.

O corpo e sua subjetividade parecem ser construções realizadas através de diferentes experiências que, tornam-se objetos de suas performances, personagens, romances, poesias, contos e, portanto, estão lá, em todas as suas produções. Assim, sua vida é uma espécie de material fundamental servindo ao processo de construção de seus textos, desvelada em seus livros e peças teatrais. Sua família, seu passado, suas vivências são a matéria-prima da qual vêm suas obras mais lembradas. É por isso que é importante que ela narre esses recortes da vida e aqueles que também a ajudaram a construir a si mesma. Todas essas circunstâncias que

fizeram parte de sua vida com o grupo de travestis do Parque Sarmiento não são apenas o material no qual o livro se baseia, mas também o poder transformador que a ajudou a quebrar as barreiras que a sociedade lhe impõe.

A vida de Sosa Villada, foi marcada pela violência, pela rigidez dos papéis de gênero, pela pobreza e pelo desamparo. Tais circunstâncias, replicadas em suas obras parecem ser ditas para mostrar ao leitor que sua escrita é o resultado do expurgo dessas dores e da constante busca por amor que permeia suas linhas. Em seu ensaio autobiográfico, *El viaje inutil*, Camila reflete também sobre o processo de escrita e sublinha que a literatura provoca movimentos maravilhosos, tendo consequências sobre a realidade e está feita dos pequenos detalhes que nos fazem querer ser amados.

Nas obras de Camila Sosa Villada não há um tom panfletário ou pedagógico sobre o corpo travesti, tampouco é uma paródia, ainda que as situações insólitas possam causar algum riso ao leitor. Sua narrativa não tem a missão ou intenção de mudar o mundo com nada além do poder da estética. A travestilidade a atravessa, a molda, até a embeleza, mas não a amarra, e essa é a sua forma de expressão artística ao carregar a dissidência nas costas. Segundo a autora, a literatura não imprimiu nenhuma solução aos danos da sua vida, porém lhe deu uma virtude: a de olhar as coisas com um sentido poético. A narrativa complexa e a textura discursiva em *O parque das irmãs magníficas* dá ao romance uma alta qualidade literária, calibrado pela sensibilidade poética da autora. A elaborada arquitetura da história é construída por robustos alicerces que

sustentam um enredo visceral e potente, que flui com a naturalidade de um testemunho sobre a história das travestis e as constantes hostilidades, exclusões, violências que sofrem e, é claro, a falta de amor que lhes marcam.

O reconhecimento e a valorização da força das produções trans e travestis leva-nos a refletir estas narrativas como ato de existência e resistência política e literária de suas autoras e autores. É necessário ressaltar que essas obras não podem ter relevância somente pelo seu caráter militante, mas sobretudo pela sua qualidade literária e artística, onde houver.

Ao tratar a relação entre literatura e travestilidade faz-se necessário estar consciente do lugar a partir do qual se busca construir um sentido para os textos e para o próprio mundo em que se vive. Assim, destaca-se a importância e pertinência da valorização do sujeito que tem lugar de fala, que deve ser ouvido, ter seu discurso valorizado e legitimado. De tal modo, a abordagem dos textos literários que, de alguma forma, retratam as identidades dissidentes pode e deve abrir-se a uma perspectiva mais ampla e abrangente da realidade histórico-social e cultural na qual é/foi colocada em discurso. Considerando a riqueza dos textos literários, a literatura pode ser um campo fértil para cultivar diversos questionamentos e reflexões sobre os padrões normativos que aprisionam as diversas outras possibilidades de (re)pensar e ressignificar as diferenças, considerando-se o respeito às diversidades e pluralidade sexual.

Referências

CHAVES, Leocádia Aparecida (2021). *A escrita autobiográfica trans como estratégia de resistência e organização: vaga-lumes na escuridão de nosso tempo*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

SOSA VILLADA, Camila Sosa. *O Parque das irmãs magníficas*. São Paulo: Tusquets, 2020.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revista e ampliada. 4.a ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

**Do manusear da pena ao
poetar como fenômeno:
análise da condição da
mulher na poesia de
Luiza Amélia de Queiroz**

**Arissandra Andreia dos Santos
Josenildo Campos Brussio
Maria Aracy Bonfim**

Introdução

O texto que aqui se apresenta visa abordar o imaginário queirosiano à luz da fenomenologia das imagens poéticas. Nessa perspectiva, analisar-se-á a escrita da autora piauiense Luiza Amélia de Queiroz, como fenômeno da imaginação criadora, visto que, anterior ao manusear da pena, existiu o universo onírico, o pensamento e o sonho, instâncias que são perceptíveis no poetar dessa autora. Quanto à metodologia, trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo. *A priori*, lançamos mão da nossa visão subjetiva e empírica, com embasamento no epistemólogo Gaston Bachelard, em suas obras *A poética do devaneio* (1988) e *A poética do espaço* (1998). Além disso, somamos ao trabalho as concepções de Paz (1982) e Bosi (1977), entre outros autores. *A posteriori*, como critério de delimitação do objeto analisado, elegeram-se dois poemas, do livro *Flores Incultas* (1875), da autora supracitada, essa coletânea traça o perfil sentimental da autora em várias épocas da sua vida que vão desde os sentimentos da infância, vida adulta e aos sentimentos de angústia da morte, contando também com temáticas variadas. Nesse sentido, os dois poemas escolhidos são: *A mulher* e *Não sou Poeta*, marcados pela luta da oitocentista pelo acesso à educação da mulher inserida no contexto do século XIX. Os resultados dessa pesquisa apontam que as condições socioculturais influenciaram o imaginário feminino e imagens poéticas da luta, da resiliência, consagrando uma voz que ecoa forte nas entrelinhas da sua escrita poética, onde pudemos

evidenciar as reivindicações da poetisa pelo acesso à educação ao público feminino da sua época.

A poesia de autoria da Piauiense, Luiza Amélia de Queiroz, é caracterizada por ser uma *poética do sentimento*, nela a autora introduz o seu posicionamento frente à sociedade do seu tempo, vale ressaltar que em meados do final do século XIX e início do século XX, época em que viveu, foram poucas as mulheres que utilizaram o cenário restrito da sociedade piauiense e fizeram dele palco e público para a divulgação dos seus escritos, isso fez com que mais tarde fosse conhecida como a princesa da poesia romântica no Piauí.

No entanto, muito além dessas predisposições sobre as condições históricas que viveu a autora, adentramos em uma instância ainda pouco explorada, o imaginário de Luíza Amélia de Queiroz. A ação de formar imagens poéticas repousa sobre a capacidade que o ser humano, enquanto ser pensante, tem de formar imagens psíquicas e transpô-las para o papel, essas imagens, que constelam através da imaginação criadora, são fruto tanto do imaginário quanto das condições culturais, históricas e sociais (Bachelard, 1988) nas vivências da autora.

Na presente investigação, far-se-á uma análise qualitativa-interpretativa de dois poemas selecionados do livro *Flores Incultas* (1875), *A mulher e Não sou Poeta*, da poetisa piauiense à luz da fenomenologia das imagens poéticas, teoria preconizada pelo epistemólogo Gaston Bachelard.

Como critério organizacional, este trabalho foi dividido em três seções, na primeira abordamos a vida e obra de Luiza Amélia de Queirós, traçando um panorama da condição da mulher no século XIX. Na segunda, o enfoque será dado ao contexto educacional do Piauí ao que concerne à educação feminina, pauta defendida pela autora no seu poetar, conforme o contexto da época.

Na terceira seção, analisaremos os poemas *A mulher* e *Não sou Poeta*, selecionados do livro supracitado. Nessa perspectiva, a análise do *corpus* será focada o manusear da pena ao poetar como fenômeno, pois pretende-se adentrar nas imagens produzidas através da luta que consagra uma voz que ecoa forte das entrelinhas da escrita poética, onde pudemos evidenciar as reivindicações da autora pelo acesso à educação das mulheres.

1. LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ UMA POETISA PIONEIRA

Luiza Amélia de Queiroz Nunes Brandão, foi uma mulher e poetisa do século XIX que desafiou a sociedade patriarcalista da sua época ao ingressar na escrita literária e fazer dos seus poemas uma ferramenta de denúncia da condição da mulher. Ela nasceu em 26 de setembro de 1838 em uma cidade interiorana no estado do Piauí, chamada Piracuruca e faleceu na em Parnaíba em 12 de novembro de 1898¹, tendo vivido boa parte da sua vida no litoral do província do Piauí, vivenciou com mais tenacidade o contexto sociocultural que transitava entre uma economia rural e urbana, conforme a

¹ FREITAS, 2012

Historiadora Teresinha Queiroz (2015, p. 282a) “Luíza Amélia vive esse momento de transição da economia e da sociedade piauiense de um modelo mais fortemente rural e patriarcal, para a situação em que o cenário urbano é o lugar que atrai e concentra o produto das atividades agrícolas e pastoris”.

Em virtude das trocas culturais fortemente intensificadas pelo fluxo comercial incluindo também a circulação de jornais, revistas e almanaques, o influxo de informações e o surgimento da imprensa fez com que Amélia de Queiroz fizesse dessas possibilidades um meio de divulgação das suas poesias. Em face disso, é possível imaginar que para uma mulher da elite, casada com rico comerciante, sem filhos e letrada à época, a reclusão no espaço do lar poderia parecer-lhe tediosa. Porém, Luíza Amélia surpreende, pois por esses e outros motivos é levada a colocar no papel seus devaneios e percepções sobre o mundo a sua volta, não se limitando às imposições e castrações sociais sofridas por grande maioria de mulheres de sua época.

Sua vida pessoal também influenciou a sua produção intelectual, vale ressaltar que muitas das suas poesias são dedicadas ao marido, mas também ressalta a solidão pelas constantes viagens desse, além das frequentes infidelidades conjugais. Seu cônjuge, Pedro José Nunes, com quem casou-se em 1859, foi um comerciante que transitou neste cenário de transformações socioeconômicas, contexto em que proporcionou uma certa dinâmica nas trocas intelectuais, ao ter ficado viúva a poetisa perfaz novas núpcias com Benedito Rodrigues Medeira Brandão, a quem atribui o incentivo para o término do livro *Georgina ou os efeitos do amor* (1893).

Entretanto *Flores Incultas* (1975) foi o seu livro de estreia, nele vamos encontrar a simbologia das mulheres que são como flores belas e delicadas, mas que devido a sua condição educacional e cultural são tratadas como incultas, as flores vão aparecer em quase todos os poemas dessa coletânea, elas são a extensão do sentimentalismo da autora.

Considerada a primeira mulher a escrever poesia na província piauiense, foi laureada como a princesa da poesia romântica do Piauí, uma das notáveis do seu gênero na produção literária, ocupou a cadeira 28 na Academia Piauiense de Letras (APL), além de ser patrona da cadeira 24 da Academia Paraibana de Letras (APAL)². A autora de *Flores incultas* (1875) também publicou, *Georgiana ou os efeitos do amor* (1893), além das suas poesias avulsas publicadas em jornais ou periódicos que juntas somam um grosso volume.

Entre os seus vários poemas publicados em jornais e revistas da época tais como o jornal Parnaibano intitulado Nortista (1901), o jornal teresinense Telefone (1883-1889) e entre outros, podemos destacar aqueles que foram publicados no exterior, em Coimbra, Portugal, no novo almanaque luso-brasileiro. Nesse contexto de escrita e publicação de cunho feminino, um público leitor foi se formando, perpetuando com isso uma mudança de opinião pública sobre o papel da mulher na sociedade, mesmo que de maneira tímida a ordem hegemônica e os valores sociais vigentes passaram por rupturas.

²CORREIA, 2017

2. A LUTA: O ACESSO À EDUCAÇÃO FEMININA NO PIAUÍ DO SÉCULO XIX

O processo de escolarização na segunda metade do século XIX era incipiente no que tange à instrução feminina, às mulheres era privado o direito de ingressar no ensino superior, ao contrário, dos privilégios concedidos aos homens, como a educação oferecida aos filhos da aristocracia agrária piauiense. No que tange ao papel da mulher na sociedade da época, o propósito, conforme as bases morais do sistema patriarcalista, era educá-las para serem, boas mães, excelentes donas de casas e esposas obedientes que tivessem o mínimo de conhecimento para acompanhar os maridos nos compromissos públicos, por isso, a elas era ofertado apenas o ensino primário, considerando essa pauta doméstica. Sobre esse ponto, discorre Rocha (2017, p. 173a) “as mulheres aprendiam noções de leitura e escrita, mas não eram esperados que elas desempenhassem atividades no mundo público”.

Além disso, existia uma desproporção do público feminino nas escolas, uma grande parte era analfabeta, principalmente, as jovens senhoras com poucas condições econômicas e reclusas no interior piauiense. Conforme Barion *et al.* (2020, p. 5)

A maior parte da população feminina no Brasil era analfabeta, as poucas mulheres que aprendiam a ler e escrever, assim faziam em suas próprias casas com suas preceptoras, professoras contratadas da Europa que ensinavam também os ofícios domésticos, como bordar, ser mãe é uma boa dona de casa.

As mulheres de família abastadas eram educadas em casa por preceptoras que além das primeiras letras ensinavam-lhes os ofícios domésticos, todavia a educação na casa paterna só era possível mediante a uma condição financeira privilegiada, na maior parte das vezes as jovens meninas eram encaminhadas para as escolas normais.

Essas professoras normalistas entre o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX foram de primordial importância para a educação primária de gerações, sejam elas meninas ou meninos, mas é importante destacar que foi através desse sistema de ensino que muitas mulheres tiveram a oportunidade de se profissionalizar para o magistério, segundo a historiadora Teresinha Queiroz na obra *Educação no Piauí (1880-1930)* “as professoras primárias normalistas ou não, tiveram um papel social de reprodução de novos valores sociais que ainda está por ser dimensionado (Queiroz, T, 2017, p. 73)

As mulheres instruídas, assim como Luiza Amélia de Queiroz, e que não precisavam trabalhar como professoras normalistas, tanto pela sua condição socioeconômica quanto pelo matrimônio, tinham a possibilidade de atuar no universo da escrita e da publicação, essas mulheres que se destacavam eram, segundo Tosi (1998, p. 378). “portadoras de um saber ‘excessivo’ considerado chocante e contraditório às boas maneiras”, essas mulheres eram detentoras de um saber que incomodava, assim como Maria Firmina dos Reis e Maria Carolina de Jesus.

A poetisa teve como base a educação primária, mas foi muito além, foi autodidata e uma leitora assídua dos poetas românticos da época. Através de esforços próprios escreveu obras de sua autoria e publicou, segundo o biógrafo, Clodoaldo Freitas, em *Vultos Piauienses: apontamentos bibliográficos* (2012)

Apesar das deficiências da sua educação, que não passou dos primeiros rudimentos primários, a vocação a impeliu para o estudo com que ela pôde, pelos esforços de uma vontade de que só as grandes inteligências são capazes, ilustrar-se, elevar-se a um alto grau de instrução, suficiente para dar tão brilhante irradiação a seu estro (Freitas, 2012, p. 92).

Para o biógrafo, a oitocentista teve a capacidade de elevar-se a um alto grau de instrução, mesmo sem ter uma educação superior, isso deu-lhe, posteriormente, visibilidade no mundo das letras, bem como a inserção no cenário da crítica literária.

3. ANÁLISE DO CORPUS: DO MANUSEAR DA PENA AO POETAR COMO FENÔMENO

O ato de tomar posse da pena do conhecimento a fim de colocar no papel os sentimentos subjetivos é uma forma de romper com os grilhões que prendem a mente da liberdade de poetizar, nesse sentido as imagens poéticas são fenômeno da inventividade da imaginação criadora da poetisa. No tocante a isso, o corpus a ser analisado está repleto de imagens na perspectiva da percepção do que fica interior na dinâmica do pensamento-devaneio (Bachelard, 1988) inerente à psique, mas também exterior, isto é, os fatores

socioeconômicos e culturais que cercaram a autora a escrita da sua obra.

O livro *Flores Incultas* datado de 1875, comporta uma coletânea de poemas elaborados dentro da estética romântica, época em que viveu Luiza Amélia de Queiroz no século XIX, essa compilação apresenta os aspectos relacionados à estrutura de um diário poético, cuja escritora registra os acontecimentos subjetivos, bem como as experiências cotidianas mediante a forma como ela enxergou o mundo, estabelecendo uma linha tênue entre o seu próprio (re) conhecimento e a escrita de si.

A escrita de si carrega traços autobiográficos da autora, perfazendo imagens poéticas que vão desde as camadas do inconsciente ao objeto consciente, a poesia é o ato de delinear em palavras os influxos da imaginação criadora. A maneira de pensar da poetisa é colocada em versos transpondo um eu-lírico que expressa dentro do poema a essência das suas inquietações e inspirações, ou seja, aquilo que a retira do seu lugar comum de mulher reservada a esfera doméstica e a conduz a uma imersão no universo onírico e, com isso a sua chegada ao processo de concretização do seu pensamento-sonho em materialidade textual (Bachelard, 1988).

3.1 Entre universo onírico e a materialização da palavra no poema “A mulher”

Nas poesias Queirosianas são frequentes as dedicatórias e principalmente o uso de datas. Fez isso estrategicamente em todos os poemas a fim de marcar a época e o contexto, isso acontece no

poema intitulado “A mulher” datado de 6 de dezembro de 1868, nesta data, materializou o seu pensamento em forma de escrita, e entre o vivenciado e o imaginado, Queiroz coletou do seu imaginário e da sua experiência sociocultural o material necessário para perfazer a *poética do sentimento*³, nos versos da primeira estrofe do poema *A mulher* temos:

A mulher que toma a pena
Para em lira transformar,
É para os falsos sectários,
Um crime que os faz pasmar!
Transgride as leis da virtude;
A mulher deve ser rude,
Ignara por condição!
Não deve aspirar à glória!...
Nem um dia na História
Fulgurar com distinção.
(Queiroz, 2015, p. 60)

A mulher que tem a coragem de tomar a pena a fim de modular um canto na lira e projetar os seus pensamentos em forma de poesia é aquela que “transgride as leis da virtude”, pois essa prática literária era inadequada às mulheres daquela época. Essa atuação criava um certo incômodo, naqueles que chamou de “falsos sectários”, ou seja, os sujeitos que tentavam sufocar a voz e inibir a produção de autoria feminina, em outras palavras, o próprio modelo patriarcalista que atribuía às mulheres uma inferioridade intelectual,

³ Esse termo foi utilizado pela pesquisadora, professora e historiadora Teresinha Mesquita Queiroz para analisar a obra da poetisa de Luiza Amélia de Queiroz.

como aquelas que não são capazes de produzir um manuscrito qualquer.

A mulher, como aponta nos versos, deveria ser rude, sem acesso à educação e submetidas aos pressupostos e vontades dos seus cônjuges, mas se as oportunidades fossem iguais entre os sexos, elas poderiam ocupar lugares de prestígio. Diante disso, cita a pesquisadora Olívia Candeia Rocha (2015, p. 256b) “ao fazer essa crítica em seu livro de estreia, demonstra que, se as mulheres tivessem as mesmas oportunidades que os homens, seriam igualmente capazes de desempenhar papéis atribuídos a eles no espaço público.” É evidente que os papéis sociais eram diferentes para ambos os sexos, existia uma linha divisória entre o público e o privado, à mulher era reservado o cuidado do ambiente doméstico, enquanto ao homem era deliberado o espaço público, isto é, a política, os negócios, a economia e atuação profissional em todas essas instâncias, inclusive as oportunidades.

Dessa maneira, a educação superior e a carreira pública eram exclusivamente permitido aos filhos da aristocracia na antiga província do Piauí, eles deslocavam-se para estudar direito ou medicina na Faculdade Recife, São Paulo ou até mesmo fora do país, às mulheres, mesmo as de condição abastada, como era o caso de Queiroz, a educação aceitável era o estudo primário, existia uma limitação de acesso à formação educacional, mas mesmo com uma educação rudimentar isso não a impediu de poetizar, nos versos que seguem coloca:

Mas eu que sinto no peito,

Dilatar-me o coração,
Batendo as auras da vida,
na sublime inspiração;
Eu que tenho uma alma grande
Uma alma audaz que s'expande
No espaço a voejar,
Não posso curvar a frente,
Nesse estreito horizonte
E na inércia ficar! (Ibidem)

Resoluta, a autora traz nestes versos uma discussão sobre a imensidão da sua alma e do seu coração, à primeira vista passa por um processo de (re) construção da poesia e pela poesia, conforme as concepções de paz (1982, p; 338) “a linguagem cria o poeta e, só na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem no seu interior, ele é por sua vez criador”, nesse sentido o poeta nasce à medida que ela projeta na folha de papel em branco a essência dos seus pensamentos, é pela linguagem que o poeta tem a capacidade de nomeação, por meio dela ele dá nome e sentidos os seus sentimentos.

Seu idealismo romântico, muito além de uma poética sentimental, traz de maneira singela denúncias da condição da mulher, nos versos “Não posso curvar a frente, / Nesse estreito horizonte / E na inércia ficar!”(Ibidem), muito embora esteja em um contexto cuja a mulher é submissa, faz uso da poesia como uma maneira de revelar para o mundo o que pensa e o que sente, não se curvar e não aceitar parcialmente os restritos horizontes que lhe eram impostos e reivindicar e manifestar um posicionamento é, necessariamente agir, mesmo que seja de maneira velada.

Observamos que existe um teor feminino que antecipa uma luta pelo direito de expressão poética e de acesso educacional, além disso, a poesia é o próprio poeta, fruto das imagens que ele projeta, uma vez que anterior à palavra existe a presença da imagem, por isso “se faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba sem nunca se acabar de todo. Ele mesmo é um poema. “É o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim o seu não-acabamento” (Paz, 1982, p. 328). A poetisa é um delinear da sua própria obra que se constrói através de si própria, projetando imagens, de fato, aquilo que vemos, sentimos e interpretamos na poesia, por meio desse processo de *não-acabamento*, foi de alguma forma imaginado e sonhado, pois o escritor é um “*sonhador de palavras*”⁴.

Grosso modo, a experiência da imagem é anterior à projeção da palavra, nessa perspectiva, o autor projeta uma imagem mental antes de transformá-la em palavra escrita, necessariamente, passa pelo crivo do sonho do poeta, num processo que Bosi (1977, p. 6) chamou de “*co-existência*”, marcando a ação do passado, reconstruindo-o através da ação da memória. A imagem é “a pré-matéria posta no espaço da percepção” (Ibidem, p. 8), é através dela que a matéria prima do pensamento se torna arte final, o poema, esse vem posto nas instâncias da mente, do que fica submerso entre consciente e inconsciente, o que é imaginado pode ser construído e reconstruído pelo sujeito lírico.

⁴ Bachelard, 1988a.

Assim é importante destacar que a poetisa piauiense produz imagens poéticas, elas estão, essencialmente, ligadas a fenomenologia da imaginação, isto é, à consciência do poeta, produto direto das suas emoções pessoais aplicadas a sua escrita, nessas circunstâncias as paixões e devaneios estão diluídos na poesia.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1988b), traz a casa como espaço da intimidade, que abriga no seu interior as lembranças, experiências do poeta. De maneira análoga, é o espaço criado pelo escritor, mediado pelo imaginário para Bachelard (1988, p. 201)

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da **memória e da imaginação**, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o **fundo poético do espaço da casa**. Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: **a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador**, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos.

A “princesa da poesia romântica no piauí”⁵, fundou os alicerces desta casa que simbolicamente é um refúgio capaz de proteger a liberdade de criação poética, esse espaço criado por ela é o símbolo da poesia vinculado à consciência criadora. Deliberadamente, é uma repercussão psíquica da imaginação, nesse sentido o sujeito materializa a palavra como domínio fenomenológico da criação da imagem.

Nos versos que seguem, dialoga com tenacidade sobre a sua percepção da natureza, fruto de um bucolismo romântico, ao pincelar as cores harmoniosas demonstradas por seu lirismo cândido:

Porque hei de calar n’alma
Os meus êxtases de amor,
Eu que adoro a natureza,
 Feitura do criador ?
Eu que vejo tantas flores,
tantos e tantos primores
Por esses mundos d’além?
Eu que vejo o rei dos astros
Descer e beijar de rastros
O que eu adoro também?
Eu que tive a felicidade
De ter por pátria o Brasil,
 Esta terra inspiradora
 Em poesia, fértil!

⁵ Conforme Reginaldo Miranda Presidente da Comissão Editorial da APL, Luiza Amélia de Queiroz recebeu essa titulação por ser pioneira do seu gênero na escrita romântica na província do Piauí do século XIX.

Evidentemente, nos versos da piauiense predominam o culto à natureza, característica da estética romântica, esse cenário paisagístico é objeto da percepção da autora, fruto também do universo onírico unilateralmente criado pelo processo de escrita poética.

Por vezes, a voz poética incorpora um sentimento de nacionalidade, essa descrição feita da pátria e dos elementos que nela existem, em especial a natureza, é ocasionada pelo senso artístico-literário sentimental respaldado no que ela chamou de “terra inspiradora”, o seja, aquilo que a motiva a escrever.

Ademais, a nacionalidade é uma característica que tangenciava o sentimento romântico, por isso, muitos escritores do século XIX inegavelmente carregavam em suas imagens poéticas esse sentimento telúrico imbricado na ideia de nação independente, para Candido (2002, p. 36) “o nacionalismo romântico, orientou a marcha de uma literatura ao mesmo tempo própria e comum, porque correspondeu à essência de uma cultura nutrida de transposições, que coube acompanhar a sensibilidade local”

Nos últimos versos do poema, ela retoma a uma indagação pressupostamente colocada desde os primeiros versos “que dizeis, falsos sectários/ Da minha revelação/ Inda serei criminosa/ por ter a lira na mão? ao lado do lirismo sensivelmente romanesco a autora coloca o seu posicionamento sobre esses sujeitos intransigentes da sua época que contestavam a capacidade intelectual feminina, como se a autoria feminina fosse um crime.

3.2 Entre os devaneios e a imaginação criadora no poema “Não sou poeta”

As palavras poéticas são fruto não somente das condições sociais vivenciadas pelo escritor, mas estão enraizadas nas camadas mais profundas do inconsciente e projetadas pelo ato consciente, ou seja, são produtos de uma imaginação criadora, diante disso, antes mesmo de serem palavras, são pensamentos. Nessa perspectiva, emoções são transformadas em manuscritos, capazes de despertar no leitor percepções sinestésicas, tanto da ambientação, quanto da conexão do leitor com o sentimentalismo da autora.

No poema *não sou poeta*, datado de novembro de 1872, a autora enfatiza de forma perspicaz que não almeja ser como os poetas da sua época, mas que pretendeu conquistar o seu espaço no mundo das letras, para assim, expressar em palavras os seus pensamentos e suas emoções, justamente pela maneira sensível que tem de perceber o mundo a sua volta, isso fica evidente nos primeiros versos do poema:

Não sou poeta! que ambição tão louca
Nunca me veio perpassar a mente,
Só o que quero, o que exalar procuro,
São os efeitos que minha alma sente.

A poesia de vertente queirosiana é um desvelar de um mundo onírico, fundamentalmente respaldado pelo sonho e pelo devaneio, fenomenologicamente, esse mundo desperta imagens poéticas

como um produto do imaginário. Correlativamente, os devaneios da autora dão sentido a essas imagens, por intermédio de um processo diurno e noturno (Durand, 2019), essa ambivalência é perpassada pelo movimento claro-escuro, haja vista que, a luz é a tomada de consciência que dá ênfase ao valor poético contido nas palavras, além da luz existe a sombra, ou seja, esse universo obscuro das dimensões criativas da psique humana, que imperam por todo o regime noturno

Todo processo criativo de escrita da poetisa acontece na dualidade entre o claro-escuro, por muitas vezes, a inspiração vem à noite durante a insônia, assim como podemos observar nos versos da segunda estrofe distribuído em um quarteto:

São esses cismar de insónias minhas,
Das longas noites que velando eu passo;
Quando a minh'alma s'estremece em dores
E a fronte exausta eu reclino o braço.

Pode-se inferir que autora usava o ambiente noturno para escrever seus devaneios quando afirma: “Das longas noites que velando eu passo”, nesse ambiente bruxuleante ela acendia a vela do raciocínio e poetizava, nas palavras de Bachelard (1989, p. 58 c) “a vela é a companheira da solidão, principalmente, do trabalho solitário”.

É a imaginação e o sonho que a levam a escrever, nos versos da terceira estrofe, expressa isso: “são esses sonhos, que outrora eu tive,/ Doces arroubos d'uma infantil crença,/ Mimosas flores que colhi sorrindo, / Hoje muchadas n'uma dor imensa. (Ibidem). Os

versos acima colocados, carregam o devaneio que faz com que o leitor adentre nas camadas mais profundas das emoções e lembranças do poeta, além da simbologia das flores como aquelas que mudam de acordo com os sentimentos da autora, ora são alegres e coloridas, ora são murchas e tristes, faz-se claras e vivas como a luz do dia e sombras como a escuridão da noite, nesse sentido, segundo Bachelard (1988, p. 10b) em *A poética do devaneio* “o poema pode congregar os devaneios, reunir sonhos e recordações”.

A relação entre pensamento, linguagem e sentimento ocorre em uma linha tênue, o poema é a expressão dessas instâncias, nesse sentido, as imagens produzidas são a transmutação do pensamento em forma de imagem. O poema em análise comporta doze estrofes distribuídas em versos de quatro quartetos, nas duas últimas estrofes, a poetisa volta a enfatizar que não é poeta, porém, os leitores que ouvem o modular do seu canto na lira são aqueles que comungam com a sua maneira de sentir e perceber o mundo a sua volta, diante disso ela dialoga:

Não sou poeta, ainda assim não posso,
Na lira afoita modular um canto,
Nela só gemo meus suspiros da alma;
Com voz cortada pelo amargo pranto.
E tu, mundo, que sorrindo escutas
Estes segredos d’ sentir sombrio,
Por Deus, consente que s’ escapem livres,
Não sufoques com teu rir ímpio

Sua poética é fruto dos seus devaneios, as imagens revelam o valor poético de seus pensamentos e sentimentos oferecem ao

leitor o estado da cândida alma em êxtase da poetisa. Nessas circunstâncias, como uma súplica, faz a revelação dos segredos do que chamou do seu “*sentir sombrio*”. Dessa maneira, o leitor comunga do seu devaneio poético, por isso, adentra nas camadas mais profundas das emoções e das lembranças da poetisa, é como viver um devir psíquico, indo ao encontro de experiências vivenciadas pela poetisa, tornando-as suas também, assim o fenomenólogo é capaz de adentrar no que Bachelard (1988, p. 7 b) chamou de “consciência poética a partir de mil imagens que dormem nos livros”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, buscamos adentrar as condições do imaginário queirosiano à luz da fenomenologia das imagens poéticas de Gaston Bachelard. Nesse sentido, focamos na escrita poética como um fenômeno da imaginação criadora, visto que, existiu algo anterior a palavra, isto é, antes de ser materializada, colocada no papel e publicada, havia o universo onírico do pensamento e do sonho do ser pensante, instâncias que foram decisivas para a escrita literária de Luiza Amélia de Queiroz.

O eu-lírico queirosiano manifesta uma voz que busca autonomia de pensamento e o desejo de protagonizar a própria vida, mesmo diante de omissões e restrições ao fazer literário feminino. Mesmo que a autora estivesse inserida em meio a uma sociedade patriarcal do século XIX, ela tomou a pena do conhecimento e poetizou, resilientemente, haja vista que os dois

poemas analisados no *corpus* possuem as dimensões de denúncias sociais sobre a condição da mulher seja no contexto educacional ou propriamente cultural e social.

O ato de tomar posse da pena manuseando a palavra e a transformado em versos poéticos é um ato transgressor, é senão, um prenúncio de uma mulher que pensava muito além do seu lugar de pertencimento, ou seja, o espaço do doméstico, pois devemos levar em consideração que estava inserida em uma sociedade cujos espaços de saber, poder e atuação social estavam circunscritos aos domínios masculinos.

Portanto, fica evidente que pelo seu pioneirismo no mundo das letras, Luiza Amélia de Queiroz foi uma mulher do século XIX que representou um marco na escrita de autoria feminina, resiliente, transgressora, registrada também nos compêndios da historiografia literária de expressão Piauiense e Brasileira.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989b.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988 c

BARION, Isabel Francisco *et al.* *A educação das mulheres no século XIX: A contribuição de Nísia Floresta*. EDUCERE: XI Congresso Nacional de Educação, UEM, 2020.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2002

CORREIA, Janaina Cavalcante. Luíza Amélia de Queiroz: Literatura e Feminismo no Piauí do século XIX. Orientador: Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, TCC (Graduação), Curso de licenciatura em história, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

COSTA e SILVA, Natalia Fabiana, CRUZ, Lua Gill *et al* (Org). *Mulheres e a literatura Brasileira*. In: ROCHA, Olivia Candeia Lima. *Flores Incultas e a academia Brasileira de Letras: Escritoras Piauienses no contexto do Feminismo no final do século XIX e primeiras décadas do século XX*. Macapá: UNIFAP, 2017.

TOSI, Lucia. *Mulher e Ciência: A revolução Científica, a caça às bruxas e a ciência moderna*. Cadernos pagu (10) 1998: p. 369-397.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREITAS, Clodoaldo. D. Luísa Amélia de Queiroz Brandão. In: FREITAS, Clodoaldo. *Vultos piauienses: apontamentos biográficos*. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2012. p. 91-100. (Coleção Centenário, 4)

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savany. 2 ed, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

QUEIROZ, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015. (Coleção Centenário, 25).

QUEIROZ, Teresinha. *A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz*. In: QUEIROZ, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015. p. 273-293 a. (Coleção Centenário, 25).

QUEIROZ, Teresinha. *Educação no Piauí: 1880-1930*. 2 ed. Teresina: Academia piauiense de Letras, 2017b.

**Reflexões sobre a pesquisa
em Letras: perspectivas
comparatistas decoloniais
latino-americanas e
relações interdisciplinares**

**Cristian Javier Lopez
Solange Santana Guimarães Morais**

PALAVRAS INICIAIS

As reflexões expostas neste capítulo encontram-se dentro do contexto das atividades realizadas no estágio pós-doutoral, efetuado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão. O projeto desenvolvido no referido estágio intitula-se “Diálogos interliterários: perspectivas comparatistas desde a ótica dos estudos culturais – relações interdisciplinares”. Nele buscamos, entre outras questões, repensar as ações de pesquisa desde uma perspectiva global e, também, sobre a importância do diálogo entre distintas áreas e pesquisadores inseridos nas sociedades latino-americanas, oriundas do processo expansionista e colonialista do século XV e XVI (Quijano, 1988; Dussel, 1994), empreendidos pelas metrópoles colonizadoras européias.

Entendemos que o campo da Literatura Comparada e suas possíveis relações com outros ramos do saber – sejam eles ciências ou artes – permite às Humanidades estudos acadêmicos hodiernos de uma abrangência maior e de uma natureza cooperativa decolonial que conduzem ao desenvolvimento do conhecimento interligado e conectado, com propósitos de promover a ainda necessária descolonização das mentes e do imaginário latino-americano. Tal perspectiva de estudos dialógicos críticos também possibilita uma ampliação da formação continuada de profissionais de diversas áreas, estabelecendo, assim, novas possibilidades

transdisciplinares de efetivação de ações colaborativas no âmbito universitário.

Nesse sentido, consideramos importante, no contexto dos estudos possíveis sobre a literatura no espaço histórico e cultural da América Latina e seus vínculos com outras expressões comunicativas, o trabalho em conjunção com os múltiplos saberes, a fim de contribuir, a partir dos pressupostos dos estudos comparados, com a construção coletiva de saberes da comunidade acadêmica, pois isso

[...] fornece um método de ampliação da perspectiva na abordagem de obras literárias isoladas – uma maneira de se olhar para [...] movimentos e tendências nas diversas culturas nacionais e de que sejam percebidas as relações entre a literatura e as demais esferas da atividade humana (Aldridge, 1994, p. 255).

Tal possibilidade de estabelecer diálogos com outros âmbitos da cultura e do conhecimento faz das premissas da Literatura Comparada uma de suas mais valiosas contribuições às interrelações necessárias à produção interdisciplinar acadêmica. Além disso, esse diálogo torna-se significativamente profícuo quando se conjugam essas possibilidades com aquelas oriundas do campo dos estudos culturais, cuja natureza híbrida também é ressaltada por Ziauddin Sardar e Boris Van Loon (2005, p. 8), quando mencionam que

[...] los estudios culturales no son una sola cosa, son muchas cosas. Se sitúan a caballo entre el ámbito intelectual y el académico, y abarcan desde las antiguas disciplinas establecidas hasta los nuevos movimientos

*políticos, las prácticas intelectuales y los modos de investigación*¹ [...].

Portanto, como proposta geral de nossas reflexões neste texto partimos desses pressupostos de vinculações interdisciplinares promovidos pelas premissas da Literatura Comparada, conjugadas com os pressupostos dos Estudos Culturais e das teorias associadas aos estudos sobre a decolonialidade² na América Latina, a fim de estabelecer e analisar as relações possíveis entre a Literatura e outras artes e áreas de conhecimento e refletir sobre possíveis ações colaborativas decoloniais que integrem o ensino, a pesquisa e a extensão. Acreditamos que tais ações, pela metodologia proposta, poderiam resultar em produções colaborativas, escritas em parceria, relações interpessoais e interinstitucionais que promovam o fortalecimento e a sedimentação da produção acadêmica tanto no espaço das ações realizadas na área de Literatura, Memória e Cultura, em especial no eixo “Literatura, cultura e formação social”, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Maranhão/UEMA, quanto em outros Programas de Pós-Graduação do país.

¹Nossa tradução: [...] os estudos culturais não são uma única coisa, são muitas coisas. Eles estão situados entre o âmbito intelectual e o acadêmico, e abrangem desde as antigas disciplinas estabelecidas até os novos movimentos políticos, as práticas intelectuais e os modos de pesquisa [...].(Sardar, Van Loon2005, p. 8).

² Entre essas, destacamos as contribuições de Franz Fanon (1983); Aníbal Quijano (1998; 2000), Ramón Grosfoguel (2006), Walter D. Mignolo (2000, 2007; 2017), Santiago Castro-Gómez (2006), Nelson Maldonado (2008), Catherine Walsh (2009) e Zulma Palermo (2011, 2018).

A compartimentalização do saber: uma problematização

Ao pensarmos na formação atual dos profissionais em qualquer âmbito do conhecimento podemos corroborar que, evidentemente, realizou-se dentro da conjuntura que visou, em nossa cultura, à disciplinaridade do saber. Portanto, somos fruto desse olhar particular que instaurou a setorização do conhecimento, criado ao longo da história e, nesse sentido, repensar essa questão é uma tarefa que nos demanda novos olhares sobre aquilo que são as nossas bases de formação.

Desde essa perspectiva, é necessário pensar de forma crítica sobre nossa formação e nossa ação como formadores, pesquisadores e extensionistas dentro do âmbito universitário. Compreendemos que a compartimentalização disciplinar do conhecimento contribuiu, em um primeiro momento, com o necessário aprofundamento dos diferentes ramos do saber que, evidentemente, foram crescendo e precisando de novos espaços. Desse modo, como tem demonstrado a educação ao longo da história, o afastamento das diferentes disciplinas ou saberes entre si consolidou a setorização da informação, necessária, em certo momento, no caminho da evolução científica em suas diferentes especificidades. Nesse sentido,

[...] até meados do século XX, a maioria das ciências obedecia ao princípio de redução, que limitava o conhecimento do todo ao conhecimento de suas partes, como se a organização do todo não produzisse qualidade ou propriedade novas em relação às partes consideradas isoladamente (Morin, 2002, p. 42).

No entanto, na atualidade há uma busca e um incentivo maior para entender a importância de se retomar os diálogos entre as diferentes disciplinas na compreensão de um mundo altamente conectado e as projeções e ampliação do conhecimento tornam-se, novamente, possíveis e relevantes por meio das interrelações e dos entrecruzamentos de áreas e saberes em ações colaborativas, pois

[...] o conhecimento especializado é uma forma particular de abstração. A especialização ‘abs-trai’, em outras palavras, extrai um objeto de seu contexto e de seu conjunto, rejeita os laços e as intercomunicações com seu meio, introduz o objeto no setor conceptual abstrato que é o da disciplina compartimentada, cujas fronteiras fragmentam arbitrariamente a sistemicidade (relação da parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos [...] (Morin, 2002, p. 41).

Desse modo, frente ao tradicionalismo da compartimentalização dos saberes em áreas isoladas, partimos da ideia dos possíveis diálogos entre artes (literatura e outras artes) ou diálogos entre distintos saberes (literatura, história, sociologia, estudos culturais, por exemplo), pois consideramos que se pode contribuir, de modo concreto, com a criação de saberes que cooperam entre si e conduzem a um conhecimento integral do sujeito. Se nosso propulsor a essas ações é, inicialmente, a Literatura Comparada, em um primeiro instante, cabe lembrar que

[...] a Literatura Comparada como disciplina de investigação universitária não se baseia na comparação. Ou antes, não se baseia apenas na comparação. De fato, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de relacionar. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenômenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses escritores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. [...] a Literatura Comparada proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagens do fato e do texto literários (Machado; Pageaux, 1988, p. 17).

Entendemos que a aplicação dessas prerrogativas estão conjugadas à amplitude vislumbrada no campo de atuação dos estudos culturais que “*no abarcan un área temática claramente [...] definida*” (Sardar; Van Loon, 2005, p. 8), mas que se conectam, estritamente, aos estudos literários pelo viés da crítica que as atravessa, conforme defende Noé Jitrik (2000, p. 29), ao comentar que “*se diría que es por el lado de la crítica, como su principal fundamento, que los estudios culturales buscan su legitimidad o la han encontrado de modo tal que si un rasgo caracteriza a quienes los frecuentan es en particular ése*” [...].” Ainda como possível meio de

³Nossa tradução: “não abrangem uma área temática claramente [...] definida” (Sardar; Van Loon, 2005, p. 8).

⁴Nossa tradução: “dir-se-ia que é pelo lado da crítica, como seu principal fundamento, que os estudos culturais buscam sua legitimidade ou a tem

ancorar nossas propostas de atuação nas hodiernas buscas de diálogos entre os pares poderíamos, também, a título de exemplo, mencionar as palavras do historiador medievalista Jacques Le Goff (1990, p. 35) que, ao explicitar alguns dos propósitos da nova história menciona que as atuais correntes da história buscam lançar um “olhar para o vizinho, com a esperança de fazer que dialoguem os ‘irmãos que se ignoram’.”

Desse modo, ao pensarmos na realidade das sociedades latino-americanas, “originárias de uma mistura fundadora, as culturas americanas constituem-se sob o estigma da impureza, inequivocamente associada ao seu caráter necessariamente híbrido, dadas as determinações históricas de sua formação” (Bernd, 1998, p. 9) – na qual a comunidade acadêmica da UEMA também se encontra inserida – problematizamos, neste capítulo, a compartimentalização dos saberes em disciplinas isoladas e advogamos por ações inter/transdisciplinares que possibilitem a interrelação de pessoas, saberes, conhecimentos e instituições em prol de uma produção acadêmica consistente, compartilhada e colaborativa.

Ainda que se olhe para a realidade da academia como um espaço onde todavia prevalecem as especificidades, os departamentos e compartimentos, consideramos que uma experiência profícua ao longo de uma formação universitária seria aquela que busque ampliar vínculos de diversas índoles. Por

encontrado de modo tal que se um traço caracteriza a aqueles que os frequentam é em particular esse [...] (Jitrik, 2000, p. 29).

exemplo, inseridos em um contexto grupal de pesquisa e extensão que valorize as interrelações (tanto pessoais quanto interinstitucionais), por meio das produções colaborativas (seja na docência ou na extensão), incentivo às escritas coletivas (em pares e trios, na produção de artigos científicos) e, em certas ocasiões em grupos de números consideráveis, (para a organização de livros, capítulos de livros, dossiês temáticos e eventos). Tais ações, já efetivadas em nosso trabalho como pesquisadores tem nos demonstrado que esse caminho – embora mais árduo e nem sempre fácil – é um meio eficaz de estabilizar certo padrão qualitativo e quantitativo de produção acadêmica. Essa passa a ser sustentada pela colaboração mútua, pela distribuição de tarefas, pela organização de células temáticas interdisciplinares, pelas atividades de interação e compartilhamento de resultados e de superações. É com base nessas vivências acadêmicas de cooperação e compartilhamento – do qual resulta nossa produção acadêmica – que justificamos a importância de propostas colaborativas e participativas, em especial na área da Literatura Comparada, possam se implementar também nos contextos específicos de diferentes IES, perpassando as esferas do Ensino, da Pesquisa e da Extensão universitária.

Diante da trajetória das discussões sobre a Literatura Comparada no Brasil – desde as lições básicas de Antonio Candido (1997), que afirmam e destacam que a nossa expressão literária é braço e ramo secundário – dependente, portanto – da portuguesa – até as alternativas mais recentes de Santiago (2000) e Schwarz (2008) – que destacam, na atualidade, a originalidade de nossas

expressões artísticas produzidas em seu “entre-lugar”, justificamos nossa proposta de ações na área da Literatura Comparada e as possíveis relações desta arte com outras áreas do conhecimentos e expressões artísticas, na atualidade, com base nas reflexões de Nolasco (2012, p. 21) que expressa:

Mas o que não se pode mais hoje é repetir à exaustão toda a crítica anterior como se ela servisse em sua integridade para pensar o tempo presente. Voltar a ela, rediscutir sua lição primeira, pode ser uma forma de manter aquela crítica em ação. Repetir por repetir, pura e simplesmente, pode contribuir para o seu letal esquecimento. O mesmo entendemos para comparar hoje; comparar por comparar pode não passar de uma ação inócua e estéril. Agora, quando se compara em todos os sentidos possíveis, respeitando as diferenças e os contextos, inclusive no modo de tomar os textos críticos do passado, comparar é uma ação política do crítico.

São, pois, ações de descolonização das mentes e do imaginário latino-americano e de uma profunda reflexão sobre a constituição híbrida e mestiça de nossas sociedades – que determinam o valor e a expressividades de nossas artes, personalidades e identidades – as que aqui propomos. Nesse sentido, há que se lançar, também, um olhar às premissas decoloniais no âmbito das questões epistemológicas, para as quais pesquisadores latino-americanos de diferentes países têm chamado a atenção. De acordo com Dorado Mendez e Fleck (2022, p. 126),

[...] o novo paradigma de investigação é definido por esse grupo de pensadores sob os signos modernidade/colonialidade. A modernidade, sob a perspectiva desse paradigma, deixa de ser concebida como um movimento intrínseco europeu, a partir do entendimento de que esse processo não pode ser explicado de forma completa a partir de elementos internos da cultura do Velho Continente. Pelo contrário, é um processo que só foi possível no contato entre as humanidades européias e outras humanidades. Com essa constatação, são refutados alguns conceitos propagados nas ciências sociais com base eurocêntrica: o processo de modernidade global é desvinculado da matriz européia e passa a ser compreendido como a articulação de elementos internos das culturas do Velho Continente com elementos de outras culturas a partir da expansão colonial do século XV em diante.

Inseridos nessa realidade hodierna, nossas ações no campo da pesquisa necessitam, também, transitar por essa revisão de conceitos, perspectivas e epistemologias.

Um olhar desde a teoria

Desde o panorama proposto na seção anterior cabe pensar sobre a questão de a partir de quais fundamentos poderíamos desenvolver nossas possíveis ações no âmbito das letras. Nesse sentido, por exemplo, estabelecer como procedimento metodológico básico a pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo e interpretativista mostra-se profícua, pois nossas ações primam por buscar e coletar dados que visam a compreender os temas

estudados e, ainda, interpretá-los por meio das teorias que os subsidiam. Para tanto, propomos o cotejo de materiais reunidos junto ao corpo docente da instituição na qual desenvolvemos as atividades a partir de pesquisas bibliográficas voltadas para os trabalhos que privilegiam estudos comparados entre Literatura e História, Literatura e outras Artes, Relações Interartísticas, Literatura e Estudos Culturais. Para isso, é fundamental a imersão nas questões teóricas da Literatura Comparada na América Latina e dos tópicos a respeito das temáticas coletivamente selecionadas; a busca por materiais, obras, jornais, revistas e outros instrumentos históricos que possibilitem fazer o reconhecimento, o cruzamento e a comparação entre os objetos colaborativamente reunidos, além das conexões necessárias para uma análise dialógica das obras; a averiguação das curiosidades a partir de ferramentas como as redes sociais, portais na internet e revistas eletrônicas; e, por último, a eventual aproximação às obras e sua recepção na sociedade.

O estudioso espanhol, Claudio Guillén, na sua obra *Entre lo uno y lo diverso* (2005), expõe e agrega importantes pensamentos acerca do caráter da Literatura Comparada na contemporaneidade que podem ser valiosos para nossas propostas de ações junto a UEMA. Segundo ele,

[...] *la Literatura Comparada consiste en un examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases o categorías que en realidad no han sido meramente nacionales [...]* el talante del comparatista,

lo que permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o, si se prefiere, entre lo particular y lo general. Digo local –lugar– y no nación – nacionalidad, país, región, ciudad– porque conviene destacar aquellos conceptos extremos que encierran una serie de oposiciones generales, aplicables a situaciones diferentes⁵ (Guillén, 2005, p. 27-29).

Desde as suas bases fundacionais francesas – preocupadas em estabelecer as relações de fontes, influências e filiações – as práticas de pesquisa em Literatura Comparada mais hodiernas, ancoradas nas propostas da Estética da Recepção, de Jauss (1979) e Iser (1979), entre outras bases teóricas, realizadas por diversos estudiosos buscam respaldar suas ações na área comparatista com tendências semelhantes, como as inseridas no espaço da inter/transdisciplinaridade. Desse modo, a Literatura Comparada atual não somente se interessa pela comparação dentro do âmbito literário, conforme já apontamos que mencionam Machado e Pageaux (1988). Tais possibilidades são as que vislumbramos como um exemplo que chegue a ser efetivo no âmbito da academia em

⁵Nossa tradução: [...] a Literatura Comparada consiste em um exame das literaturas desde uma perspectiva internacional. Sua identidade não depende somente da atitude ou postura do observador. É fundamental a contribuição tangível à história, ou ao conceito de literatura, de umas classes ou categorias que na realidade não tem sido meramente nacionais [...] o talante do comparatista, o que permite acometer tal empresa, é a consciência de umas tensões entre o local e o universal; ou, se preferir, entre o particular e o geral. Digo local – lugar – e não nação – nacionalidade, país, região, cidade – porque convém destacar aqueles conceitos extremos que encerram uma série de oposições gerais, aplicáveis a situações diferentes (Guillén, 2005, p. 27-29).

termos metodológicos. Nesse contexto, vemos que, nas últimas décadas – após redefinidas as diretrizes das principais correntes/escolas comparatistas primeiras (francesa e norte-americana) e, mais ainda, as rupturas de suas delimitações – outras proposições surgiram com o desenvolvimento da Literatura Comparada no âmbito da América Latina.

Ao aplicar os procedimentos e premissas da Literatura Comparada atual, como via dentro da pesquisa bibliográfica que norteia as ações metodológicas de nossas propostas, tomamos em consideração o que o pesquisador brasileiro aponta na sequência desta reflexão, ao expressar que, nesse atual contexto dos estudos comparados na América latina, devemos evidenciar que

[...] o texto segundo o processo da comparação não é mais apenas o ‘devedor’, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em consequência, mais rica e dinâmica. O que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro (Coutinho, 2003, p. 19).

Essa prática que leva à constatação da “diferença” como elemento próprio de nossas expressões aponta, entre outros fatores, para a questão de que nossa sociedade se expressa por meio do que Octavio Paz (1991) considera uma “língua transplantada”. Frente a essa realidade, o autor comenta que “[...]

*nuestras literaturas no vivieron pasivamente las vicisitudes de las lenguas transplantadas: participaron en el proceso y lo apresuraron. Muy pronto dejaron de ser meros reflejos transatlánticos; a veces han sido la negación de las literaturas europeas y otras, con más frecuencia, su réplica.*⁶” (Paz, 1991, p. 8). A isso o Prêmio Nobel de literatura acrescenta: “[...] *las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta.*”⁷” (Paz, 1991, p. 8). Vemos, pois, possibilidades, por meio da pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo e interpretativo, de identificar, na produção literária maranhense esses traços peculiares da língua portuguesa, igualmente, transplantada à América no processo de colonização do Brasil em obras que apontam, também, para projetos estéticos decoloniais.

Ao pensarmos na conjunção entre as premissas da Literatura Comparada e as peculiaridades dos Estudos Culturais, para a execução de nossas ações, cabe-nos, aqui, destacar algumas dessas especificidades possíveis de serem contempladas em nossos procedimentos metodológicos:

⁶ Nossa tradução: [...] nossas literaturas não viveram passivamente as vicissitudes das línguas transplantadas: elas participaram no processo e o apressaram. Deixaram de ser meros reflexos transatlânticos; às vezes tem sido a negação das literaturas europeias e outras, com maior frequência, a sua réplica. (Paz, 1991, p. 8).

⁷ Nossa tradução: [...] as línguas europeias arraigaram-se nas terras novas, cresceram com as sociedades americanas e transformaram-se. São a mesma planta e são uma planta distinta. (Paz, 1991, p. 8)

[...] 1-Los estudios culturales se proponen examinar su materia en función de las prácticas culturales y su relación con el poder [...] 2-Los estudios culturales no son simplemente el estudio de la cultura como si ésta fuera una entidad independiente, separada de su contexto social o político [...] 3-En los estudios culturales, la cultura realiza siempre dos funciones: es a un tiempo el objeto de estudio y el espacio en el que se ubican la crítica y la acción políticas [...] 4-Los estudios culturales intentan exponer y conciliar la división del conocimiento, a fin de superar la división entre las formas de conocimiento tácito [...] 5-Los estudios culturales están comprometidos con una evaluación moral de la sociedad moderna y con una línea radical de acción política⁸ (Sardar; Van Loon, 2005, p. 9).

Essas premissas, dentro das reflexões neste texto sobre as ações pensadas coadunam-se com várias das proposições teóricas dos estudos decoloniais propostos por Walsh, Linera, Mignolo (2006), Mignolo (2017) e Quijano (2022), entre outros que buscam elucidar, na atualidade, os preceitos e consequências da colonização

⁸ Nossa tradução: [...] 1 - Os estudos culturais se propõem examinar sua matéria em função das práticas culturais e sua relação como poder [...] 2 - Os estudos culturais não são simplesmente o estudo da cultura como se essa fosse uma entidade independente, separada de seu contexto social ou político [...] 3-Nos estudos culturais, a cultura realiza sempre duas funções: é ao mesmo tempo o objeto de estudo e o espaço no qual se situam a crítica e a ação políticas [...] 4 - Os estudos culturais tentam expor e conciliar a divisão do conhecimento, com o objetivo de superar a divisão entre as formas de conhecimento tácito [...] 5-Os estudos culturais estão comprometidos com uma avaliação moral da sociedade moderna e com uma linha radical de ação política. (Sardar; Van Loon, 2005, p. 9).

da América. Nesse sentido, a opção por uma revisão bibliográfica faz-se pertinente e necessária tanto para o alcance das proposições feitas quanto para o desenvolvimento intelectual e integral dos sujeitos pesquisadores envolvidos nas ações propostas.

Nesse sentido, consideramos que um efetivo desenvolvimento da sociedade somente se poderá realizar quando se busque o respeito pelas diversidades linguísticas e culturais dos sujeitos-cidadãos que convivem com diferentes expressões comunicativas e culturais, inseridos em um contexto heteroglóssico no qual distintos níveis de linguagem são utilizados pelos falantes, conformando a realidade múltipla e híbrida das sociedades latino-americanas. Cabe, assim, destacar o lugar do Brasil dentro do contexto latino-americano e a importância do conhecimento e do domínio da língua espanhola para os brasileiros como elemento de intercâmbio cultural, político, econômico que o estudo do idioma permite ao sujeito inserido nessa realidade. Nesse âmbito, conforme explicita Zilá Bernd (1998, p. 9), nosso interesse volta-se a “estabelecer paralelos entre os processos de constituição destas culturas, fragar-lhes as estratégias e os percursos, que passam forçosamente pela aceitação do híbrido.”

Nosso caminho de Pesquisa vem sendo construído a partir de um viés que explora as potencialidades descolonizadoras e decoloniais presentes na produção literária latino-americana, em especial aquela de autoria feminina. Com um certo caminho já percorrido nesse contexto e como integrante de um Grupo de Pesquisa institucionalizado desde a nossa formação na Graduação, em nossa atuação na UEMA planejamos seguir as múltiplas

possibilidades produtivas nessa área, em conjunto com outros integrantes dessa célula de estudos no Grupo de Pesquisa no qual estamos inseridos. Nesse contexto, prevemos a possível inserção de acadêmicos ou docentes da UEMA nas ações coletivas efetuadas, com frequência, nesse ambiente que se vale da extensão universitária para promover a divulgação dos estudos realizados e a capacitação à escrita dos resultados para futuras publicações. Nela exploramos, também, as possíveis e intrincadas relações entre Língua, Literatura e suas conexões com outras áreas e Artes. Nossa atuação na pesquisa considera, no contexto das escritas de autoria feminina na América, que

[...] la primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguida en el XX por las colonias inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonización – a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad – tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas. Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político⁹ (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 17).

⁹Nossa tradução: [...] a primeira descolonização (iniciada no século XIX pelas colônias espanholas e seguida no XX pelas colônias inglesas e francesas) foi

Na história da América Latina, as mulheres foram aquelas que, segundo destaca Lucía Guerra (2008), sofreram uma dupla colonização e, de acordo com Andrea Stuart (1990, p. 29), “*the work of the academy in particular has been essential both in legitimating women’s perspectives and in transforming the way all of us see the world*”¹⁰. Tal motivo nos leva a centrar nossa ação de pesquisa na produção resiliente das escritoras latino-americanas junto a um conjunto de outros pesquisadores que priorizam, na literatura, as expressões romanescas, em especial, que valorizam as “perspectivas vista de baixo” (Sharpe, 1992), que dão protagonismos aos contingentes marginalizados pelo discurso historiográfico tradicional. Em muitos casos essa produção permite-nos estender a ação investigadora a outras áreas e Artes. É, pois, nesse âmbito que nossas ações investigativas se enfocam. Cremos

incompleta, já que se limitou à independência jurídico-política das periferias. No entanto, a segunda descolonização – à qual nós aludimos com a categoria decolonialidade – terá que dirigir-se à heterarquia das múltiplas relações raciais, étnicas, sexuais, epistémicas, económicas e de gênero que a primeira descolonização deixou intatas. Como resultado, o mundo de princípios do século XXI precisa uma decolonialidade que complemente a descolonização levada a cabo nos séculos XIX e XX. Ao contrário dessa descolonização, a decolonialidade é um processo de ressignificação a longo prazo, que não se pode reduzir a um acontecimento jurídico-político. (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 17).

¹⁰ Nossa tradução: [...] o trabalho da academia, em particular, tem sido essencial em ambas as ações: na legitimação das perspectivas femininas e na transformação do modo como o mundo olha para todas nós. (Stuart, 1990, p. 29).

que elas estão, do mesmo modo, alinhadas à função da universidade pública brasileira que busca por um efetivo desenvolvimento intelectual e cultural da população por meio da promoção da igualdade de oportunidades para todos os cidadãos.

Para contemplar nossas possíveis ações e atuações no âmbito da extensão universitária, consideramos que o espaço da extensão caracteriza o território dos diálogos entre a academia e a sociedade que a mantém. O incansável trabalho na área do Ensino e as muitas realizações na área da pesquisa realizados em uma instituição pública de Ensino no Brasil, necessitam, assim, encontrar as possíveis vias de fluir em direção da comunidade que requer e necessita desses conhecimentos, saberes, inovações para construir uma existência mais digna e igualitária.

Nessa esfera de ações vemos a possibilidade de atuar não somente no espaço do Ensino de Línguas, mas de unir essa faceta de nossa atuação acadêmica com as demais áreas de nossa formação: as Artes Visuais, a Música e a Literatura. As múltiplas possibilidades de se unir, por exemplo, a Língua Espanhola e a Portuguesa, a Literatura Latino-americana e a Música é uma de nossas prováveis atuações nesse segmento da Instituição. Daí podem resultar cursos de extensão dirigidos às múltiplas expressões linguísticas, artísticas e musicais da América Latina. Tais ocorrências, transformadas em cursos de extensão, cooperam tanto para a construção de um sentimento de pertencimento no contexto da heterogeneidade cultural da comunidade que forma a base humana da UEMA, quanto podem servir de meio de

aperfeiçoamento linguístico e cultural dos integrantes dessa comunidade acadêmica.

A oferta à comunidade interna e externa de cursos de extensão (vinculados a uma possível ação de Ensino ou Pesquisa) que busquem dar espaço à expressividade, seja ela vocal ou corporal contribui para a afirmação de um sentimento de coletividade, de companheirismo, de cooperação e de pertencimento – bases para as ações colaborativas às quais estamos acostumados a desenvolver no âmbito do Grupo de Pesquisa ao qual pertencemos – em um contexto, como é o da América Latina, onde o múltiplo se sobressai é essencial, pois, de acordo com Vargas Llosa (2006, p. 9),

[...] não é exagero dizer que não há tradição cultural, língua e raça que não tenha contribuído com alguma coisa para esse fosforescente turbilhão de misturas e alianças que acontece em todos os aspectos da vida na América Latina. Esse amálgama é a sua riqueza. Ser um continente que carece de identidade porque têm todas elas.

Na Extensão universitária seguimos com as ações já em andamento no Grupo de Pesquisa, voltadas, por um lado, às leituras híbridas de história e ficção e, por outro, para o estudo dos conceitos de colonialidade, descolonização e decolonialidade, com a finalidade de uma produção acadêmica escritural colaborativa – buscamos, agora inseridos no espaço institucional da UEMA, desenvolver atividades dirigidas à realidade que valorize a diversidade na América Latina. Nesse sentido, também vemos a possibilidade do recebimento e da inserção de discentes e docentes

da UEMA nas ações propostas dentro do Grupo de Pesquisa que nos acolhe como integrante, que mantém um Programa Permanente de Extensão na Instituição na qual está alocado.

Desse modo, estabelecemos um plano de atividades com ações possíveis de realização ao longo de um estágio pós-doutoral que engloba ações de Ensino, Pesquisa e Extensão, procedimento que julgamos adequado à manutenção da excelência no Ensino Superior público brasileiro.

Considerações finais

Em nossas reflexões aqui expostas destacamos como a pesquisa no âmbito das Letras no contexto latino-americano, aliada a ações de Ensino e Extensão, pode ser um meio eficaz de produção de conhecimento e de reconhecimento de nossas diversidades, oriundas de um processo histórico que nos engendrou como sociedades híbridas e mestiças. As ricas expressões literárias e artísticas de distintas áreas podem constituir-se, assim, em foco de estudos inter/transdisciplinares que levem à descolonização do pensamento e do imaginário em nossa atualidade.

Mencionamos, aqui, as potencialidades da Literatura Comparada que – aliada às teorias dos estudos culturais e dos que tratam da decolonialidade na América Latina – oferece um campo de atuação crítico e profícuo aos pesquisadores das diferentes instâncias da realidade acadêmica brasileira, seja na Graduação ou na Pós-Graduação. Exemplificamos possíveis ações nesse campo

por meio de nosso projeto para uma estadia pós-doutoral na Universidade Estadual do Maranhão-UEMA.

As ações propostas por nós como possíveis nesse âmbito investigativo estão ancoradas, como explicitamos, no intuito e na possibilidade de realização de ações colaborativas e grupais, promovendo a integração entre diferentes instituições e de pesquisadores inseridos em distintos contextos ou Grupos de Pesquisa. Tal peculiaridade potencializa, desde nossa perspectiva e vivência acadêmica, a produtividade e o diálogo necessário a um exercício investigativo crítico e integrador.

Desse modo, nossa ação pesquisadora, o “cavar sem alarme”, faz-se no compartilhamento, na permuta, no diálogo e na cooperação com outros sujeitos que, como nós, buscam expandir os horizontes dos conhecimentos da área das ciências humanas nos espaços históricos e sociais construídos sob as árduas vivências da colonialidade.

Referências

ALDRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO; CARVALHAL, T. (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Tradução de Sonia Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BERND, Z. (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Belo Horizonte. Editora itattiaia, 1997.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL, R. "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico". In: CASTRO-GÓMEZ, S.; & GROSGOQUEL, R. (Coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

COUTINHO, E. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DORADO MENDEZ, H. E.; FLECK, G. F. Projetos decoloniais na América Latina: o romance histórico latino-americano e a dupla descolonização epistemológica. *Nova Revista Amazônica*. V. X, n. 01, p. 125-139, jun., 2022.

GUERRA, L. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago- Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*. Madrid: Tusquets Editores S. A., 2005.

LE GOFF, J. A história nova. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MACHADO, Á. M.; PAGEAUX, D. H. *Da Literatura comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2002.

JITRIK, N. Estudos culturais/Estudos literários. In: PEREIRA, M. A.; REIS, E. L. de L. (Orgs.). *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte Editora da UFMG, 2000. p. 29-41.

NOLASCO, E. C. Literatura Comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura Comparada? In: PINHEIRO, A. S.; NETO, P. B. (Orgs,). *Estudos Culturais e contemporaneidade*. Dourados. Ed, UFGD, 2012. p. 17-49.

PAZ, O. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDAR, Z. e VAN LOON, B. *Estudios Culturales*. Barcelona: Paidós. 2005.

SHARPE, J. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

STUART A. Feminism: dead or alive? In: RUTHEFORD, J. (ED.). *Identity: communité, culture, difference*. London: Lawrence&Wishart, 1990. p. 28-42.

VARGAS LLOSA, M. *Dicionário Amoroso da América Latina*. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

**Cantando um galope na
beira do mar: imagens
poéticas nas cantigas de
cantoria de viola
nordestina**

**Peterson Jacob dos Santos Meili
Josenildo Campos Brussio**

Introdução

O poeta cantador do sertão nordestino tem uma ligação íntima e profunda com a sua terra. Ela é fonte de inspiração para sua poesia. A lida com o gado, o trabalho árduo na roça, a seca que castiga o sertão são parte do seu cotidiano que transformados em versos, divertem, encantam e aliviam os corações dos ouvintes. Cascudo (1939, p. 93) caracteriza o cantador como descendente dos menestréis, dos trovadores e mestres-cantadores da Idade Média. Um cantador se orgulha de sua poesia. Acredita que está em uma posição elevada, uma altivez que ostenta sua inteligência indouta em oposição a sua condição de andarilho, faminto e errante.

Neste artigo busca-se analisar cantigas de cantoria de viola e identificar as imagens poéticas que nelas se destacam caracterizando-as à luz da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2019) e da Fenomenologia das Imagens Poéticas de Gaston Bachelard (1998). Trata-se de pesquisa bibliográfica, qualitativa em relação a abordagem do objeto de pesquisa e exploratória quanto aos meios, uma vez que o tema é pouco sondado, dificultando assim predições assertivas. Foi escolhido um desafio em estilo Galope à beira-mar entre Zé Viola e Raulino Silva para análise das imagens poéticas em seu conteúdo.

Objetivamos neste texto descrever por meio da perspectiva fenomenológica das Imagens Poéticas, de Gaston Bachelard (1998) e da Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand (2019) as imagens poéticas presentes nos desafios de cantoria de viola na modalidade Galope à beira-mar uma vez que esses desafios são parte integrante

da produção literária oral dos repentistas. Boa parte de sua difusão se dá de forma oral, que na visão de Calvet (2011) pode sofrer alterações, pois ao se transmitir algo memorizado, algum elemento pode ser modificado ou esquecido levando o repentista então ao improviso. Essa pesquisa é de grande relevância pois investiga um aspecto literário oriundo principalmente do registro oral.

Partimos da classificação isotópica das imagens de Durand (2019) para identificar as imagens arquetípicas presentes na versificação do desafio de viola. Posteriormente, exploramos mais profundamente as imagens poéticas tendo como base as obras “Poética do Devaneio” e “Poética do Espaço” de Bachelard. Vale ressaltar que Gaston Bachelard tem várias obras que trabalham com imagem poética, fazendo menções das próprias obras. A partir da “Poética do Devaneio” e da “Poética do Espaço” buscaremos compreender com mais clareza suas outras obras relacionadas a sua fase noturna.

Da cantoria de viola

A Cantoria de viola é um tipo de expressão poética apresentada com auxílio de instrumentos musicais em que além da viola, são usados o pandeiro ou rabeca. É a expressão do homem sertanejo que denuncia, informa e diverte ao mesmo tempo. O poeta, ou cantador como é conhecido, expressa seu conhecimento sobre diversos assuntos a fim de montar uma narrativa estética podendo abordar temas como ciência, religiosidade, cultura, literatura, política, entre outros. A cantoria é sua ferramenta de trabalho e lazer sua viola é sua companheira que lhe permite

externar suas experiências com o intuito de perpassar suas vivências para as próximas gerações.

Como toda manifestação literária tem em si enraizadas as características sócio-históricas do meio onde se inserem, os poetas cantadores são frutos de uma genuína necessidade de expressar suas verdades frente aos estereótipos construídos ao longo do tempo na literatura e televisão que sempre inferiorizam o sertão e o nordeste brasileiros. De maneira geral, valores impostos de forma arbitrária podem tirar dos menos favorecidos e excluídos o sentimento de inclusão, como se tudo quanto fizessem não tivesse valor no mundo letrado (BOURDIEU, 1998).

A cantoria está inserida no universo da oralidade, as pelepas são organizadas de modo a forçar o processo criativo do cantador. Na maioria das vezes que os eventos de cantoria são organizados as temáticas são decididas na hora. Os “motes”, motivos nas últimas estrofes são escolhidos aleatoriamente por sorteio ou pedidos pelo público, isso testa a capacidade de improviso do cantador. Essas características fizeram com que seu registro se concentrasse por muito tempo apenas na memória (em seu sentido cognitivo), pelo fato de ter sido por longo tempo mensagem oral, a memorização é feita por repetição e memorização dos versos.

Todo grupo tem uma história que lhe é particular, seus heróis, celebridades, fatos marcantes concedendo-lhes identidade. Dentro do universo da cantoria também se constrói uma memória. Halbwachs (2004) afirma que a construção da identidade de um grupo é alicerçada na memória coletiva deste grupo, tendo em vista

que as memórias de um indivíduo não são apenas dele e que nenhuma lembrança pode existir dissociada da sociedade. Acrescenta ainda que não existe memória universal: “Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2004, p. 106-107).

Grande parte das informações orais transmitidas vão além do aspecto comunicativo e mera necessidade de comunicação, elas expressam cultura, valores e saberes tornando a oralidade um campo que merece mais atenção e que pode ser estudado. No entanto, para que haja o processo de legitimação e manutenção desse gênero “é preciso o registro, o que leva a uma contradição, pois, duas das principais características da oralidade são a movência e a performance, e o registro faria com que esses aspectos fossem modificados” (SÁ, 2017, p. 53).

É difícil situar o local e data exatos da chegada da cantoria de viola no nordeste brasileiro por tratar-se de uma manifestação literária oral. O que a sabedoria popular conta é que a cantoria teria sido situada no nordeste brasileiro em meados do século XVII entre os estados da Paraíba, Pernambuco e Ceará. A princípio, os cantadores cantavam sozinhos até pela dificuldade de achar um oponente do mesmo nível. O primeiro desafio entre cantadores teria ocorrido pelos anos de 1870 na Vila de Patos na Paraíba entre Inácio da Catingueira e Romano Teixeira. O desafio durou uma semana, os cantadores passavam o dia descansando e pensando em como vencer o seu oponente (ERNESTO FILHO, 2008). À noite, as pelepas começavam e ao final da semana, Romano Teixeira declarou

Inácio da Catingueira o vencedor, não através do repente, mas pelo fato de estar cansado da longa semana de embates.

Na cantoria de viola há o hábito do desafio que se apresenta como parte importante do universo da viola. Os embates são levados muito a sério pelos poetas cantadores que buscam o primor estético e de conteúdo das mais diferentes áreas do conhecimento. A capacidade de criar “de repente” é algo indispensável a todo aquele que almeja o título de cantador. Mota (1921) diz que “no desafio é que se solidam as reputações dos bardos populares. Todo cantador deve ser repentista: nem merece esse nome quem não é adestrado nas improvisações” (MOTA, 1921, p. 14).

De muitos estilos presentes nas “versas” nordestinas, como exemplo as arcaicas quadras e sextilhas, temos os martelos, estrofes de dez versos criado por “Pedro Jaime Martelo (1665-1727), professor de literatura na Universidade de Bolonha” (CASCUDO, 1937). O Galope à beira mar é hendecassilábico, andamento em tercinas por pulso que faz referência às ondas do mar e ao galope do cavalo e ainda com uma característica peculiar que consiste em o último verso deve terminar obrigatoriamente com a palavra “mar” ou pode finalizar com frase “galope à beira-mar” (RIOS, 2011), sendo esta preferida pelos cantadores pois aumenta a dificuldade e mostra a destreza do poeta com o repente. Sua criação é atribuída a José Pretinho que após perder uma disputa em martelo teria se inspirado nas ondas do mar para dar o ritmo ao estilo.

Da Fenomenologia das Imagens Poéticas e do Imaginário durandiano

Para Bachelard, a exigência primordial da abordagem fenomenológica relativa às imagens poéticas resume-se a simplesmente “acentuar-lhes a virtude de origem, em aprender o próprio ser de sua originalidade, e em beneficiar-se assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação” (BACHELARD, 1988, p. 3). No prólogo de *A chama de uma vela*, Bachelard (1989) afirma que “a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário”, e faz uma caracterização das metáforas como “transmutações do pensamento numa vontade de dizer melhor, de dizer de maneira diferente” (BACHELARD, 1989, p. 10).

Para que se chegue a uma explicação clara do que vem a ser a imagem poética, é necessária uma abordagem do problema segundo um método que retome a imagem em si, “a partida da imagem numa consciência individual”, procurando uma veracidade imagética, sua essência primordial. Nesse sentido, propõe uma fenomenologia da imaginação: “esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1989, p. 342).

Dessa maneira, os poetas expressam – em sua arte com as palavras – imagens poéticas que afloram de sua psiquê (consciente, inconsciente ou subconsciente), por meio de influências internas

(biopsíquicas) ou externas (cósmico-sociais) que conferem as fontes primordiais de sua imagética.

O imaginário na perspectiva de Durand (2019) abrange limites que vão além da própria imaginação. Para poder falar de forma competente sobre o imaginário na perspectiva durandiana é necessário “possuir um amplo repertório do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que nos propõe a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas” (DURAND, 2019).

Para Rocha Pitta¹ (2004):

O imaginário, nessa perspectiva, pode ser considerado como essência do espírito, na medida em que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o ser humano, existe (ROCHA PITTA, 2004, p. 20).

Segundo Durand (2019, p. 18), o imaginário é “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” ou “esta encruzilhada antropológica que permite

¹ A professora Danielle Perin Rocha Pitta é uma das maiores pesquisadoras do imaginário durandiano no Brasil. É responsável por introduzir a partir de 1974 a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Organizou diversos congressos internacionais intitulados “Ciclos de Estudo do Imaginário”. É presidente da Associação Ylê Setí do Imaginário.

esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um aspecto de uma outra”.

Na concepção de sua mais famosa obra “*As estruturas antropológicas do imaginário*”, Durand faz uma descrição minuciosa da classificação isotópicas das imagens arquetípicas mais comuns no imaginário coletivo de diversas culturas. Propõe que existe uma dimensão antropológica do homem em sociedade, em que a criação imaginadora não é uma simples criação individual, nem simplesmente uma criação coletiva, ele “cumprir a função de colocar o homem em relação de significado com o mundo” (BRUSSIO, 2014, p. 16), “considerando que o imaginário se manifesta nas culturas humanas através das imagens e símbolos” (SANCHEZ TEIXEIRA, 2001, p. 57).

Durand (2019) vai dizer que: "existe um isomorfismo de *schémes*, de arquétipos e de símbolos, presente nos mitos ou nas constelações de imagens. A constelação da existência desse isomorfismo leva a perceber certas normas de representação imaginária, bem definidas e relativamente estáveis. Estas representações agrupadas em torno de *schémes* originárias, são chamadas estruturas. Considera-se aqui a estrutura como uma forma transformável. Cada imagem, seja ela mítica, literária, visual, se forma em torno de uma orientação fundamental que se compõe dos sentimentos próprios de uma cultura, assim como de toda a experiência individual e coletiva.

Os poetas, em seus devaneios cósmicos, falam do mundo em palavras primeiras, em imagens primeiras.

Falam do mundo na linguagem, do mundo. As palavras, as belas palavras, as grandes palavras naturais, acreditam na imagem que as criou. Um sonhador de palavras reconhece numa palavra do homem aplicada a uma coisa do mundo uma espécie de etimologia onírica (BACHELARD, 2006, p. 181).

Tal assertiva de Bachelard demonstra o poder das imagens poéticas e sua potencialização na produção do conhecimento do mundo. Um mergulho nas imagens poéticas pode revelar as profundezas do sentimento do mundo, do homem e da natureza.

As cantigas de Cantoria de Viola são constituídas de imagens poéticas, metáforas e elementos simbólicos que estão presentes em um imaginário coletivo muito vasto. A poética nas cantigas imprime no ouvinte uma imagem que lhe é particular. Cada ouvinte percebe de forma peculiar aquilo que é proferido. O instante da imagem é um momento de epifania, por esta razão "é preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem" (BACHELARD, 1998).

Cantando um galope na beira do mar

Partindo primeiramente do que diz Bachelard (1998), que os sonhos são constituídos não só da matéria, mas que usam da linguagem e dos textos poéticos canais de propagação. O repentista está intimamente ligado à terra, que permeia seu imaginário material. Estes processos criativos são inundados pelas substâncias primárias: terra, fogo, água e ar, lembrando que Bachelard dedicou

pelo menos uma obra sua a cada um desses elementos da matéria²
No momento do desafio de viola, o repentista cria inúmeras metáforas através das imagens experienciadas, trazendo novos significados e novas experiências.

O desafio escolhido para análise de seu conteúdo foi realizado na cidade de Fortaleza-CE entre os cantadores Zé Viola e Raulino Silva e está disponível no Youtube. De tema livre, mas com o estilo solicitado pela plateia sendo Galope à beira mar. Os versos extraídos do desafio na fala de Zé Viola mostram como há uma ousadia e como é fértil o processo criativo desses cantadores:

quem pede é o Fernando e eu vou com Raulino
é nessa vereda do meu repentismo
que tem cada curva que tem um abismo
que tem a plateia, e eu sou nordestino
essa é a tarefa desse meu destino
se é minha estrada tenho que trilhar
vou pegar semente para poder plantar
traga seus remendos que eu tenho linhas
bata suas asas que eu bati as minhas
nos dez de galope na beira do mar

Impressionante como imagens arquetípicas são muito fortes no imaginário da humanidade. No verso *que tem cada curva que tem um abismo* evidenciamos uma das imagens arquetípicas mais presentes em nosso inconsciente; a imagem da queda, o abismo. O

² Bachelard escreveu pelo menos uma obra sobre cada elemento da matéria (Fogo, Ar, Água e Terra): *A Psicanálise do Fogo* (2008), *O Ar e os sonhos* (2001), *A Água e os sonhos* (2002), *A Terra e os devaneios da vontade* (2008).

violeiro expressa as angústias que sente diante da morte, quando anuncia que a cada curva segue o risco da queda em abismo.

O abismo é um forte arquétipo da queda, classificado por Durand (2012) como símbolo catamórfico. Os símbolos catamórficos, “terceira grande epifania imaginária da angústia humana” (DURAND, 2019, p. 111), relacionam-se às imagens da queda, o medo, a dor, a vertigem, o castigo. O movimento brusco da parteira ou do médico no nascimento são as manifestações brutais da primeira experiência da queda. A queda é a primeira experiência do medo em que se desafia a gravidade, o andar – postura vertical, a vertigem, o abismo. A queda moral reagrupa os temas da carne, do ventre, seja ele digestivo, ou sexual, e conseqüentemente se passa do ventre para o intestino, do intestino para o esgoto, do esgoto para o labirinto: imagens da perdição e da morte (ROCHA PITTA, 2004, p. 8).

Percebe-se que o violeiro traz, logo nos primeiros versos, a angústia diante do tempo e da morte com a imagem do abismo que lhe aflige a todo instante mediante a iminência da queda. Mas a psiquê humana, como diz Durand (2019), vai criar mecanismos de defesa que permitem ao homem fugir diante do tempo e vencer o próprio destino e a morte.

Assim, a imaginação heroica combate os monstros (símbolos teriomórficos) com a espada e o gládio (símbolos diaréticos) que servem para separar, discenir e impor o poder. As trevas (símbolos nictomórficos) são combatidas pela luz, pelo sol, pela cor, pela palavra (símbolos espetaculares) e a queda (símbolo catamórfico) é

vencida pela verticalização, elevação e subida (símbolos ascensionais).

Dessa maneira, o violeiro na mesma estrofe apresenta os remédios ou a cura para as suas angústias diante do tempo e da morte. O fragmento *bata suas asas que eu bati as minhas* sugere uma ascendência trilhada pelo poeta levando a uma imagem que remete aos símbolos ascensionais descritos por Durand (2019) em “a ascensão é, assim, a viagem em si, a viagem imaginária mais real de todas com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supra celeste” (DURAND, 2019, p. 128).

As imagens verticalizantes são as mais libertadoras de todas, sempre há em nosso inconsciente a vontade inata de subir, de colocar ao alto, de fugir para o alto. Bachelard (1989) nos explica que “não há melhor meio para se sonhar bem do que sonhar com outro lugar. Porém o mais decisivo dos outros *lugares* não é outro lugar que fica *acima*? Os sonhos do acima fazem esquecer, suprimir os do embaixo” (BACHELARD, 1998, p. 60).

A *asa* é o instrumento ascensional por excelência, ela está presente nas fantasias verticalizantes figurando uma ascendente busca pelo alto, busca pelo poder que emana do alto, das divindades que residem nos altos céus. Essa busca incessante e absurda inundou o imaginário de Ícaro que batendo suas asas buscou a absurda busca pela imagem angelical falhando e levando-o à queda.

Na resposta de Raulino Silva temos:

eu que canto a noite, canto as entrelinhas
canto os improvisos dos grandes ciganos
sei cantar os mares e meridianos
para os cantadores que seguem as linhas
sei cantar às tardes e às manhanzinhas
mas pra cantador que vem me enfrentar
eu sou dinamite perto de estourar
e um carro blindado cheio de explosivos
quem entra ou desarma ou não volta vivo
nos dez de galope na beira do mar.

No verso *canto os improvisos dos grandes ciganos* Raulino Silva responde com eloquência a exaltação do arquétipo do andarilho e do navegante, a imagem poética daquele que não tem pousada em nenhum lugar. Isomorfo do peregrino, sabe cantar os *mares e meridianos*, os quatro cantos do mundo, pela terra ou pelo mar.

Reagindo à provocação de seu desafiante que lhe instiga através do “bater de asas” o chamando aos céus e por isso o caracterizando por sua inferioridade, Raulino tece seus versos atestando sua capacidade e metaforicamente se equipara ao leão faminto:

não sou Dilermando mas eu sou seresta
não sou um Zezé mas sou sertanejo
fazendo cantiga assim que eu desejo
sou um repentista que faz uma festa
mas um cantador que é fraco e não presta
numa cantoria vem me enfrentar
é muito pior do que cutucar
um leão com fome tentando dormir
em jaula sem porta pro cabra sair
nos dez de galope na beira do mar

O simbolismo animal está presente também no imaginário do homem sertanejo, pois ele lida diariamente com um vasto bestiário que lhe é familiar. A gesta com o gado, que origina boa parte das primitivas cantigas; o seu cavalo, companheiro nas pegas de boi na caatinga; o cachorro, amigo inseparável e fiel nas aventuras sertanejas; a onça, como predadora principal e temida. Esses animais constituem desde cedo o imaginário do homem sertanejo.

Para a arquetipagem teriomórfica³, o animal pode ser sobredeterminado por características específicas além do aspecto da animalidade em face ao seu significado geral (Durand, 2012). Como exemplo temos o pássaro cuja característica principal não é propriamente animal, mas sua capacidade de ascensão e voo.

No trecho *é muito pior do que cutucar / um leão com fome querendo dormir* o poeta usa o leão como metáfora para a sua ferocidade frente ao seu oponente e quantifica isso ao ressaltar o fato de o leão estar com fome. O seu oponente sendo fraco fica vulnerável e preso à mercê da fúria da fera. O arquétipo do leão (podendo expandir-se ao tigre, leopardo, onça) representa nas culturas equatoriais quase o mesmo papel do lobo. Para Durand (2012, p.87) “a etimologia de *leo* a *slei*, “despedaçar” se encontra

³ Os símbolos teriomórficos (Durand, 2012, p. 67) compreendem um vasto bestiário que abre as discussões para uma reflexão universalizada a respeito dessas imagens que são as mais comuns no imaginário humano. O homem sempre esteve cercado de animais domésticos ou selvagens que influenciam no seu imaginário.

presente no *slizam*, “fender” do velho alemão”, e acrescenta “o leão é, portanto, também um animal terrível”.

Como se vê há muitas leituras do mundo possíveis (FREIRE, 2009) nas imagens poéticas das cantigas de viola, da relação do homem com a natureza, do imaginário primordial do homem e do imaginário da humanidade nessas canções.

Considerações Finais

As cantigas de Cantoria de Viola são constituídas de imagens poéticas, metáforas e elementos simbólicos que estão presentes em um imaginário coletivo muito vasto. Por se manifestarem principalmente em modalidades de tradição oral, com apresentações, disputas e desafios ao público, aproximam-se muito dos estudos da performance.

Performance, de acordo com Zumthor (2007), é um fenômeno heterogêneo que impede que uma definição geral e simples seja formulada, no entanto, baseado em seus estudos e pesquisas, ele a sintetiza como “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). O que o autor quer explicar é que o texto literário produz no leitor a percepção de mundo, o mundo dentro de si. Diz que o texto “desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro” (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

Diferente da percepção pelo texto literário, a performance através da oralidade é como o mundo fora de si, da ordem sensível: o ouvir, o ver, o tocar. O cantador quando empunha sua viola frente ao seu adversário e a plateia que atentos os assistem, traz consigo mais que os versos de sua poesia. A postura que impõe autoridade, o som de sua voz, a firmeza nas sílabas, o seu dedilhado que é interrompido enquanto está a versar, todos esses elementos são percebidos apenas pela performance da oralidade. As vozes aqui presentes representam as vivências do poeta popular que transforma seu cotidiano em poesia. Sua vida, a lida com o gado, as antigas lembranças do outro tempo são sua fonte de inspiração. Eles são pequenos plantadores, donos de pequenas propriedades, mendigos, cegos, aleijados, que nunca recusam um desafio de longe ou de perto (CASCUDO, 1937).

Analisar essas manifestações literárias populares é de grande importância pois nos dá a possibilidade de elucidar diferenças e semelhanças que ocasionalmente possam existir entre elas e a literatura erudita, evidenciar as suas próprias características literárias que são responsáveis por sua inserção no mundo contemporâneo, bem como os reflexos, inquietudes e conflitos advindos da realidade em que estão inseridas.

As cantigas das cantorias de viola possuem um amplo imaginário construído por suas experiências com a terra, com a gesta do gado, a fome e a seca no Nordeste. Essas temáticas estão presentes em sua poesia de forma a expressar a suas vivências. O Galope à beira-mar é apenas um de muitos estilos dentro da cantoria

que tem sua ancestralidade nas cantigas trovadorescas da Idade Média.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Epistemologia*. São Paulo: Edições 70, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRUSSIO, Josenildo Campos. *Imagens arquetípicas na relação professor-aluno: em busca de um encantamento no processo ensino-aprendizagem*. São Luís. Novas edições acadêmicas, 2014.
- BOURDIER, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: A Estratégia Interdisciplinar*. Rev. Bras. de Lit. Comparada, 112 1 - 03/91
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 1ª Ed. digital. São Paulo, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

ERNESTO FILHO, Pedro. *Da cantoria convencional ao festival de viola*. In: www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1178258. Acesso em 10/09/2022

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se complementam*. 46ª ed. São Paulo, Cortez, 2009.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro. Livraria Castilho, 1921.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio* / Rosa Nepomuceno – São Paulo: Ed. 34, 1999.

RIOS, Peron. *A poesia armorial de Ariano Suassuna*. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 3, n. 6, 2011.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. *Metodologias de Investigação do Imaginário*. IN: SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília; SILVEIRA PORTO, Maria do Rosário (Org.). *Imaginário, Cultura e Educação*. São Paulo: Editora Plêiade, 1999.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. *Imaginário, Cultura e Comunicação*. Revista Labirinto. Porto Velho: Fund. Univ. Fed. De Rondônia, Ano IV, Nº 6, 2004.

SÁ, Paloma Israely Barbosa de. *A cantoria de viola como registro de memória e disseminação de informação na região do Cariri: legitimação e contradição*. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira, et. al). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Da internet:

Vídeo: *Repentistas Zé viola e Raulino Silva - Galope à beira-mar*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sDqosz3TfPI> > acesso em 01/10/2022.

Sobre os (as) autores (as)

ARISSANDRA ANDREIA DOS SANTOS Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão-UEMA (2022). Área de concentração: Teoria Literária; Linha de pesquisa Literatura Memória e Cultura. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Piauí-UFPI (2021). Pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GPEMADEC) e do Laboratório de Estudos do Imaginário (LEI). Especialização Lato Sensu em docência da Educação Básica, Docência do Ensino Superior e Gestão Educacional, pelo Centro Universitário Maurício de Nassau (UNINASSAU). E-mail: ss966726@gmail.com

CACILDA BONFIM Pós-doutora em Cultura e Sociedade (PGCULT/UFMA). Doutora em Literatura e Práticas Sociais (UnB), com ênfase nas relações entre Literatura e Filosofia Política. Mestre em Filosofia (UnB). Professora de Filosofia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) - Campus Monte Castelo. Atua como líder do GEP-FILOLIT - Grupo de Estudo e Pesquisa em Filosofia e Literatura do IFMA e vice-líder do grupo de pesquisa GRIFO - Estudos Literários da UFMA. Integra o Instituto Miroslav Milovic como membro efetivo do Conselho Fiscal. E-mail: cacilda.bonfim@ifima.edu.br

CRISTIAN JAVIER LOPEZ é Doutor em Estudos Literários (UVIGO/UNIOESTE); Mestre em Teatro e Artes cênicas (UVIGO), Especialista em Arte e Educação (FAGI); Licenciado em Letras Português/Espanhol (UNIOESTE) e Licenciado em Artes Visuais e em Música (Anhanguera). É Professor Adjunto e, atualmente, Coordenador do Curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol, da Universidade de Pernambuco (UPE), campus Petrolina. Realizou estágio Pós-doutoral (com Bolsa da

CAPES), no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). É integrante do Grupo de pesquisa "Ressignificações do passado da América" (UNIOESTE) e do "Núcleo de Estudos em Literatura Maranhense" - NUPLIM (UEMA). E-mail: cristian.lopez@upe.br

DOUGLAS DE SOUSA Graduado em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Em 2017-2019 realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É professor do Departamento de Letras do Campus de Presidente Dutra - MA/Universidade Estadual do Maranhão - UEMA e do Mestrado em Letras da UEMA. Tem livros organizados, bem como capítulos em livros, nacionais e artigos em periódicos eletrônicos. É integrante de corpo editorial de Editoras nacionais. Coordena projetos de pesquisa, extensão e orientação níveis de iniciação científica e *stricto sensu*. Organizador do livro “Itinerários 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor” (2022) publicado pela Editora Cancioneiro e EDUEMA. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

EMANOEL CESAR PIRES DE ASSIS é doutor em Literatura (UFSC); Mestre em Estudos Literários (UFPI) e graduado em Letras Português/Inglês (UEMA). É professor do Departamento de Letras do Campus Caxias da UEMA e dos Programas de Pós-Graduação em Letras da UEMA e da UFPI. Editor gerente da Revista de Letras

Juçara. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Oslo (2020-2022). É coordenador do Portal Maranhão (www.literaturamaranhense.ufsc.br). E-mail: emanoel.uema@gmail.com

ELENICE MARIA NERY é Mestre em Letras/Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí (2011). É Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Piauí (2004). Graduada em Letras Português pela UFPI (2002). Professora da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí (concurada em 2001), atuando com formação de professores desde 2015. É uma das organizadoras do currículo do Piauí para a Educação Infantil e o Ensino Fundamental. Coordenou a equipe do Programa de Implementação da BNCC (ProBNCC) para o Ensino Médio, sendo responsável pela escrita do Documento Curricular de Referência para o Ensino Médio no Estado do Piauí (2019-2021), atuação pela qual foi agraciada com o título de Comendadora da Ordem Estadual do Mérito Renascença do Piauí. Possui experiência no Ensino Superior, especialmente, com orientação de TCC. É autora do livro “Por entre córregos e faxinas: a recriação do universo sertanejo em Curral de Serras, de Alvina Gameiro”, publicado pela Academia Piauiense de Letras (2022). Possui capítulos publicados em livros na área de Letras e Educação. Também tem experiência com organização de livros e e-books. Atuou como Diretora e Gerente da Unidade de Formação da Seduc-PI (2021-2023). Atualmente, coordenada um GT de Formação Continuada para professores de Língua Portuguesa da Seduc-PI. E-mail: elenicenery@gmail.com

HERASMO BRAGA DE OLIVEIRA BRITO atualmente é docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da

Universidade Federal do Piauí, do ProfLetras da Universidade Estadual do Piauí, professor Adjunto IV, com Dedicção Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2003), graduação em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (2004), Especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Santo Agostinho (2005), Especialista em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2008), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2008), Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016) e Pós-Doutorado em Filosofia Contemporânea com a pesquisa: Hermenêutica e Narrativa: a teoria da narrativa na filosofia de Paul Ricoeur pelo programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENIN), membro do grupo Hermenêutica filosófica em Paul Ricoeur: investigação de um pensamento em movimento (UFPI), do grupo TOPUS - Grupo Internacional de Pesquisa sobre Espaço, Literatura e outras Artes (UNB), registrados no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPQ. Membro da Associação Internacional de Literatura Comparada (ABRALIC), membro da Associação Internacional de Estudos Brasileiros (BRASA), ANPOLL (GT de Literatura e Sociedade) e da ANPOF (GT- Filosofia Hermenêutica). Crítico Literário e Ensaísta. E-mail herasmobraga@yahoo.com.br

JOANNA DA SILVA Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília-UnB (2022), Mestre em Letras - Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del Rei-UFSJ (2011). Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM (2001), Especialista em Língua e Literatura pela União da Escolas Superiores de Cacoal-RO - UNESC (2003),

Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2013). Professora associada da Universidade Federal do Amazonas-UFAM, Campus Vale do Rio Madeira - Humaitá/Amazonas, atuando no curso de Letras, principalmente nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura e Cultura da/na Amazônia, Estudos Culturais, Feministas e de Gênero. Email:Joanna@ufma.edu.br

JOSENILDO CAMPOS BRUSSIO Professor Associado III do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as. E-mail:josenildo.brussio@ufma.br

JOSÉ WANDERSON LIMA TORRES Professor universitário (UESPI) e escritor. Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, integra o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, onde desenvolve pesquisas e ministra disciplinas voltadas para a literatura comparada. Organizou com João Kennedy Eugênio a coletânea Cinema e mal-estar na civilização (Max Limonard, 2015) e com Douglas De Sousa Literatura, Cinema e outras artes: teoria, confluências e processos de criação (Elã, 2021). Em termos de obras individuais, publicou, em 2018, pela editora Horizonte a obra “Travessuras de um menino mau e outros ensaios sobre animação”; no ano seguinte, pela mesma casa editorial, publicou “Ensaio sobre literatura e cinema”. Por dez anos, foi editor da revista *desenredos*, da qual é membro fundador. E-mail: josewanderson@ccm.uespi.br

JHONISAEEL PEREIRA SILVA Professor graduado em letras e Psicologia. Especialista em Literatura e Ensino Mestre em letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Professor da rede pública de ensino do Maranhão. E-mail: jhonisps@gmail.com

LUÍS HENRIQUE PEREIRA DA SILVA é Mestre em Letras, com área de concentração Teoria Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); Graduado em Letras - Português/Inglês (UEMA). Foi professor de Literatura Brasileira e Linguagens. Participou como membro do Diretório de Pesquisa 'Literatura, Linguagem e Psicanálise', certificado pelo CNPQ, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura e Subjetividade, Literatura e Cidade, Escrita de Si e Autobiografia, Literatura Contemporânea, Literatura e outras Artes. Email: silvahenris@gmail.com

MARIA ARACY BONFIM Professora Associada no Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Docente permanente dos programas de pós-graduação Letras da UEMA e da UFMA. Doutora em Literatura e Práticas Sociais – UnB. Líder do Grifo ~ Estudos Literários. Pós-doutorado em Literatura na Temple University, Filadélfia/PA, E.U.A. E-mail: maria.aracy@ufma.br

LUCIANA GONÇALVES BARROS Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Membro do grupo de pesquisa CNPq Grifo Estudos Literários. E-mail: barros.luciana@discente.ufma.br

LINDA MARIA DE JESUS BERTOLINO Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras PPG - Letras/UEMA. Possui Doutorado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília - UnB. É Coordenadora do Grupo de Pesquisa "Configurações da Literatura Contemporânea e Estudos Culturais" - UEMA, registrado no CNPq. Idealizadora/Elaboradora do Projeto de Implantação do Laboratório de Línguas UEMA/Campus Bacabal. E-mail: lindajesus@professor.uema.br

MÁRCIA EVELIM DE CARVALHO Doutoranda em Letras PPGeL/UFPI/-Bolsista FAPEPI. Mestre em Letras/UFPI. Graduada em Geografia/UFPI e Letras Português/UESPI. Membro do grupo de Pesquisa CNPq Literatura, Leitura e Ensino (UESPI). Membro da SOL – Sociedade Literária de Teresina. Mediadora do projeto RAIÓ DE SOL, pela Livraria Entrelivros, em Teresina (PI). Integrante do Grupo Cafundó de Contadores de Histórias, desde 1996. Autora dos livros de literatura infantil *O Boi do Piauí* (2015; 2021), *O Segredo da Chita Voadora* (2017; 2024), *A Flor do Pequeno Príncipezinho* (2019), *Ágata e a Saúde da Mulher* (2019), em coautoria com Dr. Luís Ayrton Santos Jr., pela Editora Nova Aliança (PI). *Sou Mulher Negra do Quilombo, Sim Senhor!* (2019), pela Editora EDUEMA, em coautoria com Silvana Pantoja dos Santos, *Menino do Congo* (2022) e *Assim eu conto a história de Anansi* (2023) também pela Editora Nova Aliança (PI). Email: marciaevelimdecavalho@gmail.com

MARCUS VINICIUS SOUSA CORREIA Doutorando em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Mestre em Letras, pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Possui graduação em Letras - Português e Literatura - pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA - Campus Caxias (2020). Membro dos grupos de pesquisa LAMID, SEMIC e NUIPILL. Email:marcusviniciuscxs@hotmail.com

MARIA IRANILDE ALMEIDA COSTA PINHEIRO Possui graduação em Letras (UEMA), Mestrado e doutorado em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é professora Associada do Departamento de Letras, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), e docente permanente do Programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão (PPGLETRAS/UEMA). Pesquisadora CNPQ, tem organizado de livros e coletâneas, atuado como parecerista de periódicos e publicado artigos em revistas especializadas e capítulos em livros. Desenvolve pesquisas no campo dos estudos literários, com ênfase em teoria literária, literatura brasileira e ficção contemporânea. Email: iranildecosta@gmail.com

PAULO PETRONILIO PETROT é professor Associado II de Filosofia da Educação da Universidade de Brasília/FUP. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira/POSLIT e no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas para Infância e juventude da Universidade de Brasília. Pesquisa Representação das diferenças na literatura brasileira contemporânea. E-mail: ppetronilio@uol.com.br e petrot@unb.br

PETERSON JACOB DOS SANTOS MEILI é Mestre em Letras (UEMA), Especialista em Literatura em Língua Inglesa (Faculdade São Luís) e Licenciado em Letras Português/Inglês e Respectivas Literaturas (FAP). Professor da Faculdade Athenas (FAT) polo Brejo, atuando nas disciplinas de Literaturas Inglesa e Americana. Orientador de TCC do curso de Especialização em Informática para Educação do IFMA. Professor de Inglês no âmbito Bolsa Formação do IEMA IP Brejo. Email: peterson.meili@gmail.com

SÍLVIA MARIA FERNANDES ALVES DA SILVA COSTA é Doutora em Letras (UFPB); Mestre em Letras (UFPI); Especialista em Língua Espanhola (UESPI) e em Docência no Ensino Superior (Faculdade Santo Agostinho); Licenciada em Letras Espanhol e em Letras Inglês (UESPI). É Professora Formadora Institucional efetiva da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí, ministrando também aulas no Ensino Superior. Participou do Programa de Desenvolvimento Profissional para Professores de Língua Inglesa (com Bolsa da CAPES e da Comissão Fulbright Brasil) na University of California, Irvine (UCI) (USA). Organizadora de livros e revistas especializadas. Autora de vários artigos em periódicos eletrônicos e capítulos em livros. Realizou estágio doutoral (com Bolsa da CAPES) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) na Universidad de Málaga (UMA) (Espanha). Ganhadora do prêmio anual de orientação à estudantes de Pós-graduação, Timothy Dow Adams 2018 Award, feito pela The Autobiography Society/a/b: Auto/Biography Studies. E-mail: sf.costa@live.com

SOLANGE GUIMARÃES SANTANA possui doutorado em Ciência da Literatura-UEMA/UFRJ (2014), mestrado em Teoria da Literatura-UFPE (2002), especialização em Leitura e produção de texto-

PUC/MG (2000). Atualmente é Professora Adjunto, 40h, Diretora dos Cursos de Letras do Campus Caxias, da UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Teoria Literária, Literatura Comparada, Literatura Maranhense. Docente do Mestrado e Graduação em Letras/UEMA. Coordenadora da Pós-Graduação em Ensino de Língua Portuguesa- CESC. Líder do Núcleo de Pesquisa em em Literatura Maranhense-NuPLiM/CNPq-CESC/UEMA. Membro do LANMO/México. Membro do CEP(Conselho de Ética em Pesquisa) da UEMA. Editora-Chefe da Revista de Letras - Juçara, do Departamento de Letras do CESC-UEMA. Coordenadora da Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras-Licle/CESC-UEMA. Email: sogemorais@gmail.com

O livro Cava sem alarme é uma coletânea que reúne ensaios, artigos e relatos de pesquisadores da área de Letras, explorando as nuances dos estudos literários e suas implicações pessoais e acadêmicas. O título da obra é inspirado no poema Áporo, de Carlos Drummond de Andrade, que serve de metáfora para o trabalho silencioso e persistente de escavação e descoberta inerente à pesquisa acadêmica.

Esta coletânea oferece um espaço para os estudiosos compartilharem suas experiências, desafios e conquistas ao longo de suas trajetórias de pesquisa. Os textos refletem tanto o rigor acadêmico quanto as vivências individuais, criando um mosaico que revela as interfaces entre a ciência e a vida pessoal. Como o inseto que cava sem alarde no poema de Drummond, os/as autores/as deste livro enfrentam seus próprios labirintos e compartilham suas descobertas com o (a) leitor (a).

Este livro é um convite para mergulhar nas profundezas dos estudos literários, refletindo sobre as trajetórias, dilemas e prazeres da vida acadêmica. Leitores são convidados a compartilhar esse percurso, explorando as vozes que se levantam não só no silêncio da pesquisa, mas também no diálogo constante com o mundo ao redor. Ao final da leitura, espera-se que o leitor descubra que, mesmo nas escavações mais solitárias, há uma comunidade de pensamento e reflexão esperando para ser ouvida e discutida.

