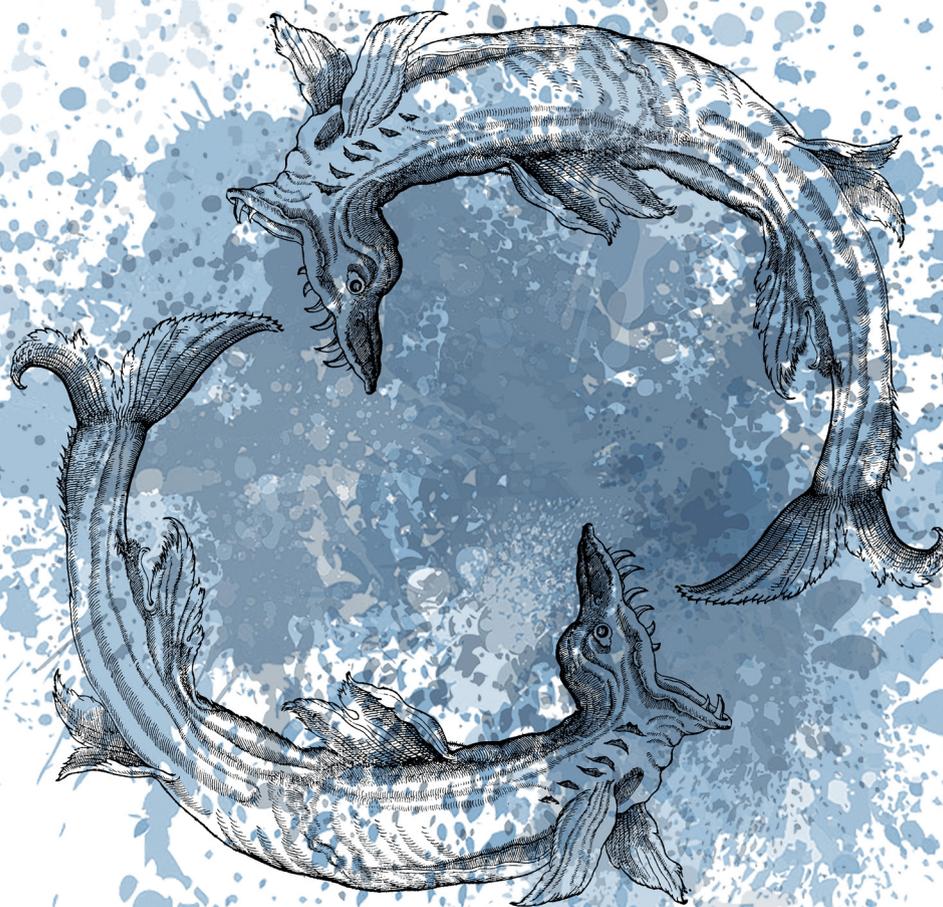




21753903

Desenredos
www.**desenredos**.com.br
uma revista de cultura e literatura

35



colaboradores

Adriano Lobão Aragão
Ariane Alves dos Santos
Carlos André Pinheiro
Catarina Nery da Cruz Monte
Daniela Sol
Eduardo Canesin
Francisco Leandro Costa
Francisco Raimundo Chaves de Sousa
Gil Derlan Silva Almeida
Henrique Duarte Neto
Heraldo Aparecido Silva
Isael da Silva Sousa
JF Martignoni
Lavínia de Sousa Almeida Mendes
Leticia Maria Alves Braga
Lucas Neiva da Silva
Marco Aurélio Correa
Maria Dione Carvalho de Moraes
Nuno Rau
Oscarina de Castro Silva Fontenele
Ricardo Di Carlo Ferreira
Roberto Remígio Florêncio
Vlader Nobre Leite
Wagner dos Santos Rocha
Wander Nunes Frota

Desenredos

www.desenredos.com.br
ano XIII - número 35
março 2021
ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal

design e programação visual

Adriano Lobão Aragão

capa

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão
Alexandre Bacelar Marques
Assunção de Maria Almondes Leal
Alfredo Werney Lima Torres
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Fábio Galera
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Laís de Sousa Romero
Maria Ilza da Silva Cardoso
Newton de Oliveira Lima
Paulo Alexandre Esteves Borges
Paulo Elias Allane Franchetti
Rodrigo da Costa Araújo
Rodrigo Petronio
Roselany de Holanda Duarte
Sebastião Edson Macedo

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular
são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

Índice

POESIA

3 POEMAS | **Nuno Rau** | 5

LICANIA RÍGIDA | **Francisco Leandro Costa** | 10

SEMANA EM CHAMAS | **Lavínia de Sousa Almeida Mendes** | 14

PROSA

NÃO TE PERMITIREI ESQUECER | **JF Martignoni** | 16

ÉBRIOS DEVANEIOS IMPROVISADOS | **Marco Aurélio Correa** | 21

MANIFESTO ULTRA-METACAGUISTA | **Eduardo Canesin** | 28

TRADUÇÃO

DANIELA SOL | 35

Traduzida por **Adriano Lobão Aragão**

RESENHA

NEGRINHA | 38

Oscarina de Castro Silva Fontenele

ENSAIO

O MODERNISMO NO INTERIOR DE MINAS

Breves considerações sobre o *Movimento Verde* e seus desdobramentos em Cataguases | 41

Lucas Neiva da Silva

ENGAJAMENTO E EXPERIMENTALISMO EM *PEQUENO PALCO*, DE RICARDO LIMA | 49

Henrique Duarte Neto

ARTIGO ACADÊMICO

DA ESCURIDÃO DOS MUROS ÀS PROFUNDEZAS DO CÉU

Apontamentos sobre poder, ordem e política
em *Sombras de reis barbudos* de José J. Veiga | 57

Carlos André Pinheiro

Gil Derlan Silva Almeida

Wagner dos Santos Rocha

ASPECTOS DA INTERPRETAÇÃO FILOSÓFICA DA OBRA DE FRANZ KAFKA
A máquina de criar parábolas em Walter Benjamin, a interrogação existencial
em Milan Kundera e a literatura menor em Deleuze e Guattari | 73

Heraldo Aparecido Silva

Francisco Raimundo Chaves de Sousa

O REAVIVAR DE MEMÓRIAS E OS DIREITOS HUMANOS
NA LITERATURA EM *A NOITE DA ESPERA* (2017), DE MILTON HATOUM | 88

Leticia Maria Alves Braga

Wander Nunes Frota

OS PROCESSOS ENUNCIATIVOS DA VARIAÇÃO SEMÂNTICA
DE UNIDADES LEXICAIS NO PORTUGUÊS BRASILEIRO | 108

Isael da Silva Sousa

ARTE E EXPERIÊNCIA

Uma leitura das Cartas de Padre José de Anchieta
pela via das artes visuais de Walmor Corrêa | 122

Ariane Alves dos Santos

GRETA GARBO, A CORPORIFICAÇÃO FÍLMICA DE A DAMA DAS CAMÉLIAS | 133

Ricardo Di Carlo Ferreira

A POÉTICA DO MINIMALISMO

Ensaio sobre o alumbramento em Alberto Caeiro,
Manuel Bandeira e Manoel de Barros | 148

Roberto Remígio Florêncio

Vlader Nobre Leite

NOVO CONSTITUCIONALISMO, GIRO DECOLONIAL
E POLÍTICAS DE CULTURA NA AMÉRICA LATINA

Indicialidades de diálogos entre textos fundamentais | 156

Catarina Nery da Cruz Monte

Maria Dione Carvalho de Moraes

3 POEMAS

Nuno Rau

SAMBA-RAP PRA CAROLINA MARIA DE JESUS

para Lélia Gonzalez

queria sua língua portunegra lambendo
meus olhos, *Carolina*, só assim eles poderiam
ver as estrelas, meus olhos de animal
noturno precisam da treva do seu corpo,
a saliva espessa de onde brotam palavras
suspensas entre dois continentes, mãe,
só assim eu poderia ver sem esses véus
de classe

[*minhas roupas*],

peso morto, monturo de enigmas
que não quero decifrar quando vejo
playboys de escafandro inventando
novos modos de usar sob uma lua literária
que boia entre nós e as estrelas, *iyá*,
as estrelas
deviam nos levar ao paraíso quando
em seu colo eu tentasse dizer “*não vá
por essa trilha da cidade-fantasma, não
se deixe ficar entre espantalhos, seu
sangue vai secar no deserto de alvenaria*”

e seu canto sincopado no chão de nossa América
me lembrasse que o rumor do mundo
não esperava que seus pés se soltassem
do chão e agora também não consigo
arrancar os meus, *mãe*, quando essa lua
nos massacra e seu vago brilho decadente
não deixa meus olhos afundarem no vórtice
da noite com ou sem estrelas, não
importa a quem

[*acorrentado*]

no porão

deste navio Copacabanindé supõe
quantas palavras erram no vão profundo
entre as luzes que ardem mesmo quando
mortas feito os milhares de ouvidos que não
são para o que disse a sua boca, *mama*

quero brincar com você pelas ruas da cidade-
jardim, *iyá*, vamos catar os papéis descartados
pela História e juntar fardos pra recortar
todas as palavras esquecidas e então
espalhar tudo no chão nosso quarto
de despejo, embaralhar e escrever um livro
de páginas pretas como sua pele, seus olhos,
onde os versos brilhem como constelações
e mostrem o caminho até seu ventre, *mama*,
onde novas palavras me esperam pra poder
me gostar e me fazer então de vez
nascer entre meus irmãos

D.R. COM WALT WITHMAN

“Este homem está deitado de costas ao meu alcance... com o cabelo preto grosso cortado rente... a cada respiração um espasmo... Parece tão cruel. É um jovem nobre... Muitas vezes não há ninguém com ele durante muito tempo. Estou aqui sempre que posso.”

Walt Withman, numa carta.

porra, Walt, todo aquele sonho deu
num beco escuro, as lágrimas
das bibliotecas secaram e a sinceridade
anda sendo vendida em cápsulas, os velhos
gênios do Ocidente – para muitos
só aqueles do velho continente (e você
está sentado ao lado deles na santa
ceia) – não guardam mais
conselhos úteis nos bolsos de seus paletós
escuros, por aqui há velhos que continuam
loucos e estão escrevendo versos incríveis,
vamos todos morrer, os que foram
publicados pela Viking Press, pela José
Olympio ou pela Companhia
das Letras e os que não foram também,
em cada canto do planeta há gente
desorientada, a libertação da alma levou
à libertação da palavra, mas nos

distraímos e ela foi correndo
ao supermercado, apesar disso
me interesse pelos corações de todos
esses poetas, infinitos rabiscos nus
e fluorescentes nas páginas de moleskines,
de *tablets*, *smartphones*, condenados
aos céus de uma Nova York imaginária,
codificados em senhas de *wi-fi* sob
a palavra *suckcess*, o mundo insulta
a beleza sempre que ela aparece, Walt,
e de nada adiantou escrever cartas
para os soldados, nem levar frutas,
tabaco, *brandy*, jornais e dinheiro
para os doentes da guerra, esses
que, como nós, escreviam muito mal, ou
temiam preocupar os que deixaram em casa, ou
que, depois de uma longa reflexão, tudo
o que puderam contar sobre si mesmos
era tão triste, tão triste, você devia
ter dito a eles, Walt, e com veemência,
“*desçam do trem, rapazes, ele vai
para o precipício*”, e não apregoar
em seu cântico uma esperança minada
pelos fatos e por essas cartas
de Deus, extraviadas pelas ruas
entre vitrines, dólares, fumaça e asfalto

RESSAGRES

aquele rosto se partiu oceano
adentro e já é possível vislumbrar
deste lado do espelho – de onde há
muito já não se traça nenhum plano
e, confusas, as rotas por trilhar
singram até o limite do mar plano
tentando, entre quimeras, algum canto
– que caiu nos abismos É de lá
que o rosto feito em proas dessas naus
olha pro *teto fundo de oxigênio*
em busca de algum astro e nenhum senso
reúne, fraturadas, as suas mal-
traçadas linhas, quilhas-fragmentos
de sentido disperso em mundo imenso.

*em itálico, *sampler* de “Horas Mortas”, poema d’O Sentimento dum Ocidental, de Cesário Verde.

Nuno Rau

Poeta, letrista e professor de História da Arte, publicou o livro *Mecânica Aplicada* (2017, poemas), finalista do 60º Prêmio Jabuti e do 3º Prêmio Rio de Literatura. É coeditor da revista de poesia e arte contemporânea *mallarmargens.com*, ministra oficinas de poesia no Instituto Estação das Letras | IEL, e atua como co-curador de eventos nacionais e internacionais, como o *Raias Poéticas*, da Casa de Cultura Vila de Famalicão (Portugal), *Templo D’Escritas*, uma iniciativa conjunta envolvendo Brasil, Angola, Moçambique e Portugal, e o *Concerto de Poesia*, no IEL.

LICANIA RÍGIDA

Francisco Leandro Costa

I

A cidade abriu-me sua graça
Em sorriso amarelo e antigo
De avó que fumava cachimbo
Bafejando café esfumado

Eu sentei em seu colo enrugado
Para ler em um largo abraço
Pergaminho de rugas sagradas,
Epitélio de mica e quartzo

Que a capa do fósil estranho
Encobriu com o negro enfadonho
De carbono frustrado que nunca
Há de ser outra forma que sonha

De discípulo fiz-me escriba
E de escriba tornei-me ancião
Que sentava nas encruzilhadas
Restaurando as esquinas da vida.

II

Uma casa em ruínas
Em si, traz a sina
De finada história
Ser memória e túmulo

Casa deteriorada
Dente, é, cariado
Que lateja passado
De alicerce profundo

— Arranca
— Não
— Restaura
— Restaura?!
— Pra quê?
— Sai caro
— Derruba
— É crime
— Deixe estar
— Cai só

Casa sem gente
É dente enfermiço
Que já não recebe
Sustância vital

Coroa exangue
Sem nervos e sangue
De esmalte amarelo
Trincado e rachado

— É morto o dono.
Dos tristes destroços
Do seu abandono
Pegai os despojos

III

O sorriso da Cidade precisava iluminar-se
E livrar-se do opaco amarelo do passado:
Rua antiga, beco escuro, casa velha, nome morto
Ponte velha que não serve para atravessar o rio
Que não chega mais a ela porque foi assoreado.

A boca da Matrona recebeu dente implantado
Nos antigos alicerces das malocas anacrônicas
Levantaram edifícios que nada significam
Avatares possuídos por espíritos modernos

A fala de meu Burgo inovou a Flor do Lácio
A voz de minha Vila começou falar inglês
Fez do latim sagrado anacrônico jargão
E diluiu a língua, do tupi, no caldeirão.

Horologium

No badalo do relógio
Do relincho do arauto
Para quem não tinha rádio
O prefixo era o mesmo:

— Olha a hora, Nascimento

Rodeando a avenida
Com ponteiro exibido
Hora exata era marcada
No trambelho bem ereto

— Olha a hora, Nascimento,
Meia casa andou o sol,
Mete o pé na rua velha
Foi-se embora o arrebol

No castigo da hora quente
Não se pode esmorecer
Para todos há ardor
Para alguns boa mercê

— Fique atento, Nascimento,
Não deixe passar a vez.
A hora que foi não volta.
Segure, no rabo, a rês.

No badalo do relógio
Do relincho do jumento
Nas matinas ou na sexta
O prefixo era o mesmo:

— Olha a hora, Nascimento!

Francisco Leandro Costa

Cearense da terra do poeta maldito José Alcides Pinto: Santana do Acaraú, fonte primeira de suas inspirações para escrever versos e contos.

SEMANA EM CHAMAS

Lavínia de Sousa Almeida Mendes

Asfalto desgastado
Ondulações disformes
Acentuadas pelo reflexo do sol
A quentura cintila
As ruas falsamente flutuam

Minhas pálpebras cansadas
Procuram o transporte público
Nada à vista no trânsito

Sequência de prédios idênticos
Casas imensas no centro
Alternadas por barracos
Placas com promoções
Preços que na minha casa são luxo

Pequena distância do ponto à porta
Desespero dobra a cada homem visto
Cadeados e trancas são portos-seguros

O corpo reclama, o sono foge
Deslizo pela cama
Os lençóis me abraçam
Mas a insônia chama
Pesadelos frequentes

Uma dose no boteco da esquina
Ludibriei os diabos da minha psique
Oferecendo um banquete alcoólico

Cinco horas da manhã
O grito do despertador

Atiçou minha ressaca
O dia-a-dia do labor
Martelou ainda mais a dor de cabeça

Deu até saudades das doenças
As mais comuns entre os trabalhadores
Folga por atestado médico

As quatro paredes do desespero
Esperam-me no final de semana
Minha casa, minha condenação
O encontro comigo mesma
A morte como perdição

Refeições as mesmas de sempre
A TV não dispersa minha atenção
As paredes esburacadas me sufocam

Eterno domingo de finados
Recheado de livros empoeirados
Temporal de cinzas pela janela
Ciclos semanais de pura melancolia
Registrados nos meus cadernos velhos

Palavras escritas ultrapassaram as linhas
Folhas sujas por outros goles descontrolados
Fugiram... não caíram na minha boca.

NÃO TE PERMITIREI ESQUECER

JF Martignoni

EU ESTAVA EXAUSTO, tentando me manter acordado tomando um café preto sem açúcar e fumando um cigarro na sala dos professores, esta era minha segunda semana no primeiro ano como professor de educação moral e cívica (EMC). Até ano passado eu era professor de filosofia, uma matéria que já era optativa e obviamente seria suspensa do currículo escolar, o que aconteceu ano passado com a Lei n. 5.692 (1971).

Houve uma mudança brusca no meu modelo de aula, eu simplesmente não poderia mais estimular o pensamento crítico, não poderia mais me maravilhar em ver meus alunos refletir em sala de aula. Mas o que iria eu fazer da minha vida? Tudo que estudei para ser e tudo que fui foi professor nos últimos vinte anos, ajudei minha família com seus afazeres durante minha adolescência, mas isso se passara a décadas.

Estudei e me adaptei, quer dizer ainda estou estudando, dormi apenas duas horas na noite passada tentando achar furos nas especificações do currículo para poder manter meus alunos com mentes pensantes, sem ser considerado subversivo e comunista, e sofrer as punições que nos são contadas em sussurros dentro de nossas casas. Conhecia pessoas desaparecidas, jornalistas teimosos. Agora mesmo percebo que também sou teimoso, nos primeiros dois períodos da manhã já estava tentando ao menos fazer os alunos pensarem por que era importante ser patriota, com seu esforço ajudar toda a nação crescer, todavia ouvi alunos criticarem as ideias e não os censurei, pelo contrário eu complementei. O que sei que não devia fazer, não no meio deste governo militar.

Estava decidido, eu iria me vigiar, e manter uma boa conduta, tenho uma esposa, dois filhos, e uma mãe doente para sustentar. Querida mãezinha já perdeu dois filhos pequenos que ingenuamente tomaram veneno que um vizinho havia colocado em uma garrafa de refrigerante, depois de quebrar o frasco original. Não posso ser o terceiro. Vamos lá Roberto, você consegue se manter na linha. Foco Roberto.

– Roberto. – chamou a secretária da escola.

– Sim? – respondi.

– Há alguns senhores querendo conversar com o senhor.

– Mande os entrar. – antes de eu acabar a frase já haviam quatro homens dentro da sala, eu sabia exatamente do que se tratava, precisava manter a calma e usar minha oratória para me livrar dessa.

– Boa tarde, professor Roberto. Eu sou o Capitão Fleury da Departamento de Ordem Política e Social(DOPS) precisamos que o senhor nos acompanhe para fazer uma entrevista. Não precisa se preocupar, queremos apenas manter a ordem e entender como os alunos estão lidando com a transição no currículo. Sabemos que nesta instituição a maioria dos alunos fazia a matéria optativa de filosofia, lecionada pelo senhor.

Eu precisava manter a calma, parecer o mais inocente, não que fosse culpado, mas precisava parecer extra inocente. Precisava parecer relaxado e disposto a cooperar, estava controlando até minha respiração para parecer completamente inabalado.

– Claro, estou livre até o último período da manhã, podemos ir agora? Querem que eu vá com vocês? Posso segui-los de carro.

– Não há necessidade de usar seu carro, levamos o senhor e o traremos de volta antes do último período.

Eu bem sabia que aquilo não era um bom sinal, será que foi assim com todos que desapareceram? Entramos na viatura e seguimos em uma conversa que poderia ser casual, se eu fosse ingênuo o suficiente para cair nessa.

Chegamos no departamento e tudo estava tranquilo demais, os oficiais me deixaram em um escritório como Capitão Fleury. Ele me ofereceu café, qual neguei. Serviu-se uma xícara, disse que eu poderia fumar ali e ligou o gravador.

– Sou o Capitão Fleury conduzindo a entrevista de número 75, no processo de manutenção da ordem e neutralização dos movimentos estudantis. Aqui entrevisto um professor para conceder-lhe sua renovação do Atestado Ideológico e obter informações sobre os estudantes da Escola Suíço-Brasileira do Rio de Janeiro. Pode se identificar Professor Roberto?

– Sou o Professor Roberto dos Santos, responsável pela disciplina de Educação Moral e Cívica da Escola Suíço-Brasileira do Rio de Janeiro. Gostaria de expressar que estou disposto a ajudar com tudo que for necessário para a investigação e para o bem do país.

– Fique tranquilo professor, não há nenhuma investigação em aberto, é apenas uma entrevista de rotina. Você era professor de filosofia antes da matéria ser extinta do currículo do ensino médio não era? Um professor com números de inscritos impressionantes para uma disciplina optativa, o que você acha da substituição da sua disciplina anterior pela EMC?

– Sinceramente acho uma boa substituição, precisamos preparar os alunos para serem os melhores cidadãos possíveis e creio que com essa nova linha de ensino conseguiremos esse objetivo. – Eu precisava mentir tinha muito em jogo.

– Você prefere então a matéria que leciona atualmente do que a que se formou para lecionar?

– Acho que não abandonei a filosofia, só foquei nas partes que mais interessam nela. Não precisamos mais discutir conceitos errôneos e confundir os alunos com tantos pontos de vista que poderiam leva-los a fazer escolhas erradas ou analisar errado coisas que precisam ser feitas.

– Certo. Temos aqui que o senhor realizou uma palestra sobre Marx na sua escola, por que a escolha do tema?

– Bom, foi focada em seus estudos anteriores a sua proposta maluca de comunismo. Fiz, pois me foi solicitado pela direção, os alunos haviam solicitado várias vezes algo específico sobre ele, não sei por que.

– Ótimo, agora podemos entrar no assunto que interessa de fato. Como os alunos estão reagindo ao fim da disciplina? Há muitos questionamentos? Alguma revolta?

– Não. Quer dizer não há mais questionamentos ou revolta do que há em qualquer outra matéria, sabe como são os jovens de hoje em dia, acham que todo o conhecimento é inútil.

– Estranho, ouvi rumores de alguns problemas em seu colégio sobre isso. Talvez fossem só rumores.

– Não lembro de nenhum.

– Ótimo, obrigado por seu tempo professor. – desligou o gravador. – Bom irei acompanhá-lo até a viatura para que possa retornar o colégio e não deixe os alunos sem aula. Sabe como é ‘mente vazia, oficina do diabo’. – rio.

Concordei com a cabeça e forcei um riso, segui o capitão para fora do prédio. Ao chegar no pátio do prédio não havia mais nenhuma viatura.

- Desculpe professor, que gafe minha, deve ter ocorrido algum imprevisto e as viaturas foram solicitadas. Fique tranquilo, vou pedir para que lhe chamem um táxi, há um ponto aqui perto, fica na conta do departamento. Não há estresse.

Concordei novamente com a cabeça e fiquei esperando na frente do prédio fumando. Antes que eu pudesse acabar meu cigarro, já chegou um táxi. Entrei e o motorista disse que sabia para onde me levaria e que a corrida já estava paga. Fiquei um pouco tranquilo, embora não conseguia ignorar a sensação de ter sido fácil demais. Talvez as histórias das pessoas fossem exageradas.

Umás seis ou sete quadras do departamento, meu táxi foi fechado por dois carros, descem homens armados com fuzis, que agredem o taxista a mim e ao taxista, depois botam um capuz em minha cabeça, me amarram e me jogam dentro de um porta-malas.

Não posso dizer que sei ao certo quanto andamos, antes que eu fosse tirado do carro e em meio a socos e pontapés levado para uma sala a prova de som, com tiros nas paredes. Onde tirei o capuz e as roupas, fui molhado e recebi diversos choques, com intervalos de tempo variado. Desmaiei diversas vezes. Não sei quanto tempo estive lá.

Fui acordado de um dos diversos desmaios, e mandaram-me colocar novamente o capuz. Fui deixado em outra sala, amarrado, na completa escuridão, e nu. Uma sirene começou a tocar alto ininterruptamente, e uma corrente de ar frio foi ficando mais forte a cada minuto. Eu me sentia em uma geladeira. Se já estava em uma situação horrível antes, agora estava ainda pior, com as mãos atadas nas costas e as pernas atadas, não conseguia me mexer para urinar e tive que fazer em cima de mim mesmo e a urina com o ar frio diminuiu ainda mais minha temperatura corporal. Desmaiei mais algumas vezes, sempre acordando de frio e quando me dei por conta comecei a alucinar ali dentro. Primeiro vi pássaros voando pela sala, depois minha mãe chorando e por fim lobos rosnando. Eu estava enlouquecendo. Não me importava mais com nada, eu precisava sair dali.

Não sei se fiquei horas ou dias, passando frio, fome e sede, com minhas necessidades básicas escorrendo de meu corpo. Já não conseguia parar de ter visões, umas boas, outras terríveis. Estava tentando me recordar o nome dos alunos e qualquer um que eu lembrasse que poderia ter feito qualquer coisa que interessasse aos militares, chorava pela culpa do meu desejo de botar outra vida em meu lugar. Eu não queria morrer.

Uma porta se abriu, a sirene e o ar frio pararam, fui levantado pelos braços e posto de joelhos, o capuz removido da minha cabeça.

– Olá Roberto, posso fazer sua segunda entrevista agora se tiver tempo. – disse o Capitão Fleury.

– Ele parece ocupado, disse outra voz que não conhecia. A porta se fechou. A luz se extinguiu. O frio e a sirene voltaram.

Os personagens desse conto são fictícios, mas a história é real. Aconteceu diversas vezes entre 1964 e 1983, e eu não te permitirei esquecer.

JF Martignoni

nasceu em Erechim/RS, se formou em Publicidade e Propaganda pela (UPF), é autor dos livros ‘Dahaka’ (Chiado Editora) e ‘27’ (Kindle), escreve terror por que a vida é pior.

ÉBRIOS DEVANEIOS IMPROVISADOS

Marco Aurélio Correa

O ALARANJADO QUE AQUARELAVA O CÉU de fim de tarde na Praça Mauá criava a impressão que aquele cenário fosse uma pintura com tinta em óleo em tons que coloriam o céu. Carola saía mais uma vez de seu expediente de trabalho no Museu de Artes do Rio, mesmerizada por aquela paisagem digna de tela naturalista. A mulher andava quase hipnotizada observando o céu, que pena que logo esse estado de apreciação seria perturbado pelo laranja plastificado das estações de bicicleta que povoavam a praça.

O fim de seu estado de contemplação a fez lembrar que havia marcado um compromisso praquela dia. De certa forma ficou feliz pois evitaria a hora do rush na volta pra casa pra zona oeste, mas logo se frustrou pois lembrou que seu compromisso era um encontro com seu amigo Antônio que passava por mais de uma de suas bads. Pelo menos beberia uma cerveja pra compensar, pensou ela, depois de mais um estressante dia de trabalho. Carola nunca imaginou que trabalhar como mediadora de museu poderia ser tão cansativo e decepcionante. O problema não eram as artes em si, mas sim os seus fãs, aqueles pedantes que sempre encontravam uma palavra difícil para desmerecer o trabalho dos outros.

Antonio já a esperava no bar, de longe já era possível reconhecê-lo por causa de seus dreads e a presença de sua fiel companheira, uma garrafa de água com gás. Carola chega perto da mesa e cumprimenta seu amigo com um abraço longo que só os dois sabiam dar.

- Olha, tirou as tranças! Você nunca consegue ficar muito tempo com o mesmo cabelo né, metamorfose ambulante - fala Antonio em um tom carinhoso puxando os fios enrolados do black de Carola.

– Esse seria um comentário que meu pai faria, mas tudo bem, já te conheço ao ponto de relevar isso. E até que faz sentido mesmo, não consigo ficar muito tempo parada no mesmo lugar.

Os dois se aconchegam em suas cadeiras de plástico enquanto Carola faz um sinal do cotovelo a ponta dos dedos para o garçom, como se abraçasse carinhosamente um litrão.

– Cara e aí, o que me conta? Tá mais tranquilo? Conseguiu marcar aquela reunião pra botar pra frente o projeto? – pergunta Carola ainda meio sem paciência e agitada do trabalho, já adiantando o que viria pela frente.

– Cara, horrível, cinema é parada coletiva né, e cada vez eu vou vendo que não sirvo muito pra isso. A galera não quer nada, todo mundo fala que tá envolvido no meio de um monte de corre, mas aposto que tempo pra maratonar Netflix todo mundo tem.

– Pô, às vezes é mais ou menos isso mesmo, nem todo mundo vive só de freela que nem você, tem dias que depois do museu eu só é quero sentar no sofá e ver novela na tv com a minha mãe.

Carola fica meio sentida se achando ríspida pela resposta. Eles eram muito amigos pra ela não ter paciência com esse momento do amigo. Tenta quebrar o gelo no ar oferecendo um copo de cerveja pra Antonio que sem pestanejar recusa:

– Hoje nem rola cervo pra mim, vou chegar em casa e tenho que mexer nuns textos. Cerveja me dá sono e se eu tomar o primeiro copo já era.

A jovem consente, matando quase numa golada seu primeiro copo. Enquanto degusta o gelado amargo banhar sua língua vai aguardando o tão esperado desabafo do amigo.

– Tá ligada naquela história de afrofuturismo? Tô com umas ideias muito boas pra um roteiro...

Antonio esperava alguma reação de sua amiga, mas ela continua esperando ele continuar a falar. A falta de ânimo dela inicialmente desaponta o rapaz, mas logo ele volta a falar:

– Não vou dar uma de palestrinha porque tu já tá ligada nessa história toda de afrofuturismo né, um outro futuro onde a gente preta tá no poder e não vive essa fossa. Tipo Wakanda. Mas então, tá ligado nesses patinetes que tem vários por aqui? Eu fui lá no Observatório na Maré outro dia desses e vi uma galera vendendo na feirinha da Teixeira. Aí fiquei imaginando se não dava pra fazer uma história com isso, alguma gambiarra com placa solar, energia sustentável, falar mal de milícia e tal...

A jovem ia concordando enquanto bebericava a sua cerveja, queria estar mais disposta,

mas já sabia o rumo que a conversa ia tomar, mas sabia que o amigo precisava de um ombro e de um ouvido. Se reanimando ela engata:

– Mas será que esse vai pra frente? Consegue meter em algum edital? Tá geral falando de afrofuturismo, com essas parada da Amazônia dependendo da pra arranjar alguma coisa. Com o nome que tu já fez nesses corre de cinema já tava na hora de você arranjar algo lá na plim plim.

Carola se sentiu mal mais uma vez com o comentário, era o gatilho que faltava pra conversa começar a tomar os rumos de sempre. Pelo menos ela ainda tinha cerveja pra acompanhar os devaneios do amigo.

– Quem me dera, os curtas e os prêmios que eu fiz não me serviram pra nada. Tirei uma onda ali, ganhei uns like, uma galera que tá começando no corre me respeita. Mas no final das contas só consegui mais uns freelas filmando isso e aquilo. É onde eles querem que nós pretos fiquem. Ainda mais os retintos como a gente. Cinema não dá futuro, muito menos artes, ainda mais com a conjuntura atual... Tô achando que a parada é migrar pra educação, fazer umas parada pra criança, por isso acho que aquele meu projeto sobre meninos negros era uma boa...

– Pô, não é bem assim também não - respondeu impaciente Carola – pelo menos você já fez umas paradas irada. Eu tô há mó tempão tentando organizar alguma coisa pra fazer lá em Bangu com a galera de lá e não consigo. Essas paradas de cultura só rola aqui pelo centro, aquele papo de sempre. Sei que tenho mó potencial pras artes mas não consigo desenvolver nada. Teus filmes já rodaram em um monte de favela, tu não sempre me falou que o importante era ver a alegria do pessoal de se ver nas telas? Isso é algo que você já conseguiu e mó galera vem tentando fazer.

– Mas isso é o básico e o óbvio, as favelas deviam se alimentar disso, tem vários mais velhos lá sinistros que tem uma porrada de coisa pra contar mas falta a verba, a iniciativa, – Antonio começa a se empolgar e a se levantar da mesa – acho que bem que a gente podia botar aquele projeto da memória da comunidade de volta pra frente né, a gente entrevista os coroa, pra falar de como era antigamente, do que podia melhorar. Dependendo aproveito e pego umas externas, vejo uns moleque de lá que podem colar nas minhas ideias de infância e masculinidades negras. Ou até mesmo a história do patinete mesmo. O foda é tempo e grana, não sei se vou conseguir, semana que vem tem aquele freela e eu ainda tenho que fechar o roteiro afrofuturista.

Carola leva a mão na testa lentamente e sente que a conversa não vai dar em nada, se segura pra não falar besteira, mas a cerveja já vai começando a deixar ela sem papas na língua.

– Tá vendo? Esse é que é o teu problema Antonio, você tem várias ideia irada mas se sabota, chega com as soluções mas arranja mais problema. Tá te faltando foco, acho que isso é coisa do teu signo. Coisa de geminiano mesmo.

– Agora só falta falar do meu Orixá também né, – replica rapidamente Antonio – que eu sou de não sei quem e por isso eu quero fazer mil coisas ao mesmo tempo.

– Eu devo tá vivendo meu inferno astral mesmo, tento ser a diplomata e dá nisso – enquanto isso ela bota a mão na garrafa –, pelo menos meu litrão não esquentou, era pra ter pedido a seiscentos mesmo mas o litrão é mais em conta.

Carola mata o último copo e pede mais outro litro de cerveja. Antonio começa a ficar preocupado com a empolgação da amiga mas não diz nada. Era sua vez de ouvir.

– Você devia parar de ficar pensando demais e de encontrar problema em tudo, ao invés disso devia tentar adiantar as suas próprias coisas. Se promove cara, sempre falei pra você fazer um instagram, só é lembrado quem é visto. Com a tua cabeça e teu o tempo eu já tinha arranjado alguma parada. Parece que no final das contas você tem medo, acho que esse é o teu segredo. Eu me mato aqui apresentando a mesma exposição o dia inteiro pra gente branca que quer fingir de inteligente, junto uma grana, dou moral em casa e quando dá levo a família pra passear ainda. Você não precisa fazer metade disso, faz coisa irada pra caraca e fica ai no mundo das ideia. E depois ainda reclama da galera da academia.

O rosto do Antonio expressa um misto de susto e de vergonha, é difícil de se reconhecer os próprios privilégios. Faltava coragem pra conseguir responder a amiga, mas antes disso ela continua:

– Ainda bem que eu gosto de tu, porque se não tu estaria ferrado, acho que só eu tenho a paciência pra te ouvir e te dizer o óbvio. A memória é uma ilha de edição, você sempre diz. E tenho preferido os cortes quando você não tava nessa vibe se botando pra baixo - diz Carola rindo e bebendo seu copo.

– Caraca, valeu, não sei o que seria de mim sem você. O que falou é verdade, parece que eu tô com pressa de uma coisa de que ainda não aconteceu - o rapaz passa a mão no cabelo como se aliviasse. Parece que as vezes tem uma coisa lá dentro da minha cabeça meio que me controlando e me faz perder o rumo das coisas. Acho que você é uma pessoa muito foda também, tu devia botar as suas artes pra frente. Aquele rolé da performance que tu fez uma vez, foi onde mesmo? No BRT do fundão com a galera lá da EBA né. Acho que é disso que a gente precisa, chocar a galera no dia a dia, quando eles estão de guarda baixa.

A fala de Antonio arrebatam Carola, ela não imaginava que ele iria assumir o erro assim, os elogios principalmente que a chocaram, ela nunca pensou que a sua performance tinha esse todo impacto nele, uma pessoa que ela respeitava tanto. Um grande sorriso abria em seu rosto, num misto de embriaguez com reconhecimento.

– Será que você teria coragem de repetir ela aqui, agora?

A pergunta de Antonio veio de repente, mas ela não se intimidou, ficou meio pensativa, mantendo um sorriso de canto de boca.

– Olha a galera que tá em volta da gente, só gente preta e trabalhadora, não é essa galera que a gente quer tocar? Não é por falta de diálogo que estamos afundando nesse chorume? Vai lá e choca eles, fala pro fundo do coração, pro inconsciente, do jeito que você sabe bem, quem sabe assim rola uma reviravolta, prometo que não vou gravar.

As palavras de Antonio instigavam ela, a ideia era realmente boa, tinha tempos que ela tinha vontade de performar novamente. Carola se levantou levemente da cadeira, respirou fundo e andou despercebida pro meio das cadeiras que ficavam na área externa do bar. Uma gargalhada estridente e sombria que parecia vir do fundo de suas entranhas chamou a atenção de todo mundo que estava no bar, era a atenção que precisava. Envolvida no transe começou a proferir suas palavras:

–Trabalhadores do mundo vamos se unir! Nos unir de verdade e percebermos que estamos todos atolados na mesma merda e quanto mais nos mexemos desesperados sem direção mais nos afundamos e mais ela fede. Nós não somos todos iguais, é isso que os nossos patrões não querem que a gente saiba. Somos diferentes e por isso precisamos nos unir. Acho que era isso que aquele cara que morreu na cruz queria que nós fizéssemos, nos uníssemos contra aqueles que mentem, que nos enganam, que dizem que temos todos as mesmas chances, mas no final do ano quem viaja são eles.

Carola dizia as palavras sem pestanejar, o falatório do bar se silencia pra dar atenção a performance de Carola. Ela enche um lado rosto de tapas e volta a falar com ainda mais afinco.

– Eles dizem que a gente tem que virar a cara pra tomar outro tapa, mas quando alguém viu um patrão ou esses políticos darem a cara pra tapa? Já chega dessa coça, temos que começar a devolver esses tapas, vamos perder a vergonha e se unir, pois duas mãos são mais pesadas do que uma. Ninguém segura a mão de ninguém desde que a sua mão não esteja manchada de dinheiro sujo e roubado pelo suor dos outros.

Com uma pequena pausa Carola observa o clima atônito do bar, pega a sua saia e gira dando gargalhadas:

– O mundo gira e vacilão roda, vamos cobrar quem está nos devendo porque essa dívida é grande e histórica.

As palavras ditas de peito aberto causam um misto de reações no meio da plateia, teve gente olhando sem entender nada, gente que continuou a conversar quando percebeu que se tratava de uma performance, gente rindo e gente filmando. Carola termina isso tudo com um obrigado e senta novamente na sua mesa. Antonio puxou algumas palmas acompanhadas por algumas pessoas sorridentes naquele bar, não dava pra saber se as palmas eram porque a performance foi realmente boa ou porque as pessoas já estavam bem ébrias.

– Não foi tão ruim pra um improviso né? Eu não lembrava o texto original então fui encaixando umas coisas, a cerveja me deu um empurrão também. Acho que fiquei até sóbria novamente – dizia Carola satisfeita e aliviada, como se tivesse tirado o peso da rotina das costas.

– Foi muito bom! Queria poder saber o que passou na cabeça da galera, eu devia ter filmado. Até eu fiquei animado depois disso, eu não sei o que seria de mim sem você...

– Sabe mesmo não?

– Não sei...

– CORTA! - gritava a diretora atrás da câmera que filmava a cena, ajeitando seu dreads que caíam pelo rosto. Carola e Antonio se abraçam e todo mundo começa a soltar os equipamentos e largar as suas posições, o set improvisado no bar começa a se desmontar. Os dois protagonistas comemoram com a equipe com abraços e apertos de mão, até que se esbarram novamente agora próximo ao meio fio distante das mesas do bar.

– Ficou bom não foi? Meio teatro de arena, os figurantes de verdade ajudaram bastante também, acho que o chocou eles de verdade foi ver tanta gente preta envolvida em uma filmagem assim. Que equipe foda! Você é um ator muito foda Antonio, pegou o papel direitinho - falava Carola meio ofegante após a performance ainda.

– Eu que agradeço por atuar junto com você, sabia que esse dia ia chegar e no final das contas nem precisei interpretar muito, acho que a vida de quem é metido com arte é uma performance constante né. Mesmo quando a gente não tá performando - respondia Antonio alegremente.

– Pois é, a arte imita a vida, as vezes nem sei mais o que é realidade nessa vida de atriz, artista, cineasta, roteirista, sei lá mais o que...

– Eu fico pensando nisso, já pensou se nossa vida na realidade for só a execução mal atuada de um roteiro mal escrito?

– Ou pior – Carola complementa- imagina que esse roteiro nem chegou a ser filmado e virou um conto?

– E se?

– Será se?

Marco Aurélio da Conceição Correa

Professor da Rede Municipal do Rio de Janeiro (SME-RJ), Mestrando em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação (ProPed-UERJ), Pós-Graduando em Ensino de História da África (PROPGPEC-CP2).

MANIFESTO ULTRA-METACAGUISTA

Eduardo Canesin

O PROTAGONISTA estava num ônibus lotado, indo ao trabalho. Como ‘protagonista’ não é um termo muito específico, é melhor que o nomeemos. Poderíamos chamá-lo de Augusto, Anderson, Breno, Ruanderson ou por qualquer outro nome. Assim sendo, chamemo-lo de Alalaô – por mera conveniência narrativa.

O trânsito daquele dia estava infernal, como, aliás, era corriqueiro naquele horário, o que não constituía, portanto, uma novidade. De repente, algo insólito ocorreu – e que pioraria ainda mais o tráfego: um acidente.

Mas não se tratava de um acidente comum, já que isso se tornara normal e esperado: com efeito, ao menos setenta e duas pessoas morriam atropeladas, trezentos e dezoito ficavam feridas e mil quatrocentos e vinte e nove carros eram arruinados diariamente naquela rodovia.

O que houve foi muito específico (e conveniente para um conto fantástico absurdo): um caminhão com produtos químicos capotou cento e oitenta e cinco vezes durante a madrugada, ao tentar desviar de um texugo que passava por ali. Como era um caminhão de um modelo ficcional novo, o motorista conseguiu ejetar seu assento e, portanto, escapou incólume. Do mesmo modo, como a rodovia estava deserta naquela hora da madrugada (exceto pelo texugo), nenhum motorista ou animal foi atingido e os destroços do veículo foram retirados rapidamente da estrada.

Curiosamente, contudo, o produto químico – uma substância verde e líquida altamente tóxica que seria usada como agrotóxico em plantações e como solvente base na preparação de

merendas escolares – foi lançado aos ares durante a sequência de capotamentos. Contrariando todas as leis da física (mas nenhuma legislação ambiental), o material demorou horas e horas para cair novamente no chão. E, quando caiu, a cidade estava absolutamente movimentada.

Felizmente, o produto não caiu em nenhum dos cidadãos de bem, os quais já costumam ter preocupações demais para precisar perder tempo com esses absurdos. Também foi um feliz acaso o fato de o líquido não ter caído em nenhum animal – pois, do contrário, diversos manifestantes tomariam as ruas para protestar contra maus-tratos e isso, sim, arruinaria o tráfego.

Afortunadamente, o produto caiu em um mendigo – e somente em um. Como mendigos são seres negligenciados, ninguém se importou com o fato: seria uma pessoa a menos fazendo peso no mundo, apenas isso.

Contrariando todas as expectativas e estatísticas (em 98,45928% das vezes, a pessoa morre quando produtos químicos altamente tóxicos caem em cima dela), o mendigo não ficou com câncer, não derreteu, nem morreu. Na verdade, ele ganhou poderes.

Para sermos justos, a estatística arrolada acima só vale para a vida real. Em um texto fictício, em 100% das vezes que algo assim ocorre, o alvo ganha poderes. A menos, é claro, que seja o desfecho da obra: nesse caso, o alvo morre instantaneamente, sobretudo se for o vilão. A menos, é claro, que haja uma continuação prevista: nesse caso, todos pensariam que o vilão morreu, mas ele não morreu de fato. A menos, é claro, que ele tenha morrido: nesse caso, algum familiar buscaria vingança. A menos, é claro, que ele não tivesse familiar: nesse caso, teria que surgir um novo vilão. A menos, é claro... bom, a lista é longa.

O fato é que os personagens desse conto ainda não sabiam que estavam em um conto (assim como você, que lê este conto, também não sabe que está num conto), portanto eles acreditavam que a estatística dos 98,45928% era válida. O mendigo contrariou essas estatísticas e não morreu. Ganhou poderes.

Muita coisa aconteceu nesse ínterim. Eu havia escrito quase duas páginas de descrição, mas, por problemas no editor de texto, que deu pau, acabei perdendo tudo isso – e não me lembro mais de todos os detalhes do ocorrido.

O que importa é que as pessoas entraram em pânico quando viram um mendigo verde brilhante disparando pães de canela de suas mãos. Para piorar, tais pães eram explosivos e, quando atingiam o chão, viravam espalhafatosos cachorrinhos luminosos e fedorentos que andavam e gritavam pelas ruas até sumirem e virarem uma poça de urina ácida.

Diante de tal cenário, os motoristas saíram de seus veículos e correram desesperados, jogando-se no chão e pisoteando e sendo pisoteados por seus pares, outros cidadãos de bem. A polícia ficou estarrecida com esse evento e mandou todo o batalhão para a cracolândia: pensavam que, agindo de tal modo, combateriam o mal pela raiz. Esqueceram, todavia, do mendigo com os estranhos poderes agridoces de pães de canela e cães de urina.

Resta dizer que o mendigo não é o protagonista deste conto, afinal mendigos não podem ser protagonistas, segundo o cânone da literatura ocidental. Por conta disso, seu nome não é Alalaô. Aliás, nem precisamos nos preocupar com tal constatação, posto que mendigos não têm nome.

Conforme dito no primeiro parágrafo, Alalaô estava no ônibus, indo ao trabalho. Quando o condutor do coletivo parou o veículo, abriu a porta e saiu correndo, os demais passageiros fizeram o mesmo. Alalaô era um passageiro e, portanto, fez o que devia ser feito: seguiu a manada e fugiu. Poucos metros depois, deparou-se com um espetáculo medonho, o qual não descreveremos para não elevar a classificação indicativa desta obra.

– Mas que merda é essa? – Perguntou o polido protagonista.

Não perderemos tempo descrevendo as características físicas de Alalaô, pois cada um que ler o texto pode imaginá-lo como bem quiser. De igual modo, não faz diferença o cenário: pode ser uma rodovia comum ou um serpenteado azulado com um sol cor de burro quando foge. Assim sendo, também não perderemos tempo descrevendo-o. No fundo, nada faz diferença, mas continuaremos com a história mesmo assim, pois podemos nos dar a esse luxo.

O mendigo se aproximou de Alalaô (ele não estava perto do protagonista no começo da cena, mas foi trazido para tal posição por conta do poder do narrador, que escreve o que quer), atirando pães de canela para o alto, os quais se explodiam no ar e faziam com que os cãezinhos descessem de paraquedas até solo firme, onde faziam suas traquitanas até que virassem poças de urina.

(Este não era um desfecho triste, aliás, pois a vida humana é a mesma absurdidade espalhafatosa – com a diferença que não envolve urina, mas outros excrementos).

Alalaô viu a absurdidade da cena, toda a extensão do pavor grotesco, e se abaixou. Pegou, então, um caderno de sua mochila (mochila que não possuía no começo da narrativa, mas que convenientemente apareceu nas costas dele assim que escrevi sobre sua existência).

A vantagem de não descrever um personagem, aliás, é bem essa: podemos fazer surgir qualquer coisa a qualquer momento e dizer que sempre esteve com ele. Por exemplo: Alalaô

possuía um arpão e mão robótica, além de uma perna mecânica. Ou talvez não possuísse...
Depende de como a narrativa prosseguirá.

De toda forma, Alalaô se abaixou e começou a rabiscar em um papel de seu caderno. O caderno era azul e a folha era branca, com pautas simples. Poucos segundos após começar o estranho ritual, um homem vestido inteiramente de verde e amarelo veio voando para salvar os cidadãos de bem da ameaça à ordem.

– Está tudo bem, cidadãos de bem: vim salvá-los da ameaça à ordem – disse o herói.

O mendigo atirou no herói, mas seus pães de canela não podiam feri-lo. Alalaô continuou escrevendo no caderno e, enquanto escrevia, o herói agia.

– Não adianta, vilão. Estou aqui para derrotá-lo! – Prosseguiu o defensor da moralidade.

– Tá falando comigo? – Perguntou o mendigo.

– É claro que sim. Você não pode subverter a ordem, maldito! – Respondeu o herói.

– Não fui eu que pedi para atirar pães. Eu queria comer pães, isso sim.

– Não tô nem aí.

– Eu não sou o inimigo.

– É verdade!

Nisso, Alalaô escreveu mais algumas palavras em seu caderno e o herói começou a dançar balé clássico. Nada disso fazia sentido, mas desde o começo nada fazia sentido, de modo que a dança apenas continuava, insana, movimento após movimento.

O mendigo viu aquilo e também começou a dançar, pois não havia coisa melhor para fazer. Os cidadãos de bem que não foram pisoteados viram tudo o que acontecia e se aproximaram e também dançaram, assim como o batalhão da polícia e os viciados da cracolândia. Ninguém conseguia parar o que estava acontecendo. Apenas Alalaô não dançava, mas ele já estava acostumado a dançar, então tudo bem: apenas continuou escrevendo em seu caderno.

De tantas pessoas que estavam dançando na rodovia, o ambiente ficou tomado pela multidão e, no frenesi, alguns cidadãos de bem derrubaram (certamente sem querer) o mendigo com poderes e os usuários de crack, que caíram de uma ponte alta que não existia quando esta história começou.

Pouco tempo depois, vozes vieram do alto da página e reverberaram por toda a existência, assustando Alalaô.

– Ei! – disseram as vozes – você está subvertendo o texto!

– Eu? – Perguntou Alalaô.

– Você! – responderam.

– Eu, não.

– Então quem foi?

– Foi o Juquinha!

Em virtude desta ousada manobra intelectual, uma série de perguntas foi feita a todos os membros daquela dança macabra, e todos negavam a culpa e continuavam a dançar. Já estava escurecendo e seguiam nos mesmos passos de balé e não indicavam que parariam. Os últimos cãezinhos, àquela altura, viraram poças de urina. Em certo momento, cansado com o que estava acontecendo e com os rumos da narrativa, decidi intervir:

– Chega disso!

– Quem é? – Perguntou Alalaô.

– Eu te criei.

– E para quê?

– Não sei.

– Isso é cruel.

– Não importa. Posso ser cruel. Você é apenas ficção. O mundo real é que importa.

– Para mim, aqui é real.

– Mas não para mim.

– E porque estamos tendo esta conversa?

– Porque você pegou seu caderno e começou a escrever coisas absurdas nele. Houve algum tipo de interferência quântica e aquilo que você escrevia começou a acontecer no meu texto.

– Mas se seu texto é minha vida, quer dizer que eu me tornei senhor de meu destino?

– Bem que você queria.

Nesse momento, Alalaô deixou de existir e, em seu lugar, veio Alalaô Segundo, que era um pouco mais gordo que o primeiro, mas não faz diferença, pois não havíamos descrito o primeiro. O novo personagem ocupou o lugar do primeiro e deu continuidade ao diálogo:

– De onde vim e para onde vou?

– Nada disso importa.

– E o que importa?

– Não sei. Tudo depende da recepção.

– Que recepção?

- Da obra.
- Que obra?
- Esta.
- Ah.
- Esqueça. Vamos apenas reiniciar, certo?
- Tá bom.

Alalaô Segundo saiu do ônibus e, poucos metros depois, tornou a encontrar, pela primeira vez, o mendigo verde brilhante. Isso aconteceu porque até essa parte as coisas faziam algum sentido; por conseguinte, eu apaguei o resto, mas mantive isso. O rapaz viu aqueles estranhos poderes, teve uma ideia e se abaixou. Pegou um caderno dentro da mochila e começou a rabiscar algumas palavras.

Poucos segundos depois, veio um herói voando pelo céu, para salvar tudo e todos. Ele era rápido e tinha dois doutorados, além de superpoderes diversos. Ele pegou alguns cotonetes e os usou para criar vigas de ferro – apenas porque podia fazer isso. Usou o ferro obtido, além de alguns circuitos, e construiu uma máquina do tempo.

A única forma de ligar uma máquina do tempo ficcional era usando dois bilhões de quilogramas de alimentos não perecíveis. Ele fez isso em um instante e, então, o equipamento estava funcionando. Poucos segundos depois, o herói estava naquela mesma rodovia, mas era de madrugada.

Ele deu um forte chute no texugo que passava por lá. Por conta disso, o motorista do caminhão não capotou nenhuma vez e conseguiu fazer sua entrega normalmente. Na noite daquele mesmo dia, tal motorista seria assaltado num posto de gasolina, reagiria e acabaria morto – assim como o texugo, que não resistiu ao chute.

A despeito disso, a substância química que foi entregue pôde, então, ser devidamente usada como agrotóxico e como solvente base de merendas escolares. Ninguém ganhou poderes, é claro, mas a incidência de câncer naquele ano aumentou em 98,45928%.

O mendigo sem nome continuou sendo apenas um mendigo – ao menos até ter uma morte por causas naturais: overdose.

O herói olhou para o mundo e viu que tudo era muito bom. Sorriu, respirou fundo o ar poluído da cidade e deixou de existir – assim como a máquina do tempo que criara. Antes de sumir, contudo, teve tempo de dizer:

- Agora, sim!

Alalaô Segundo deixou o caderno de lado e o guardou na mochila: estava tudo bem novamente. Entrou no ônibus, que rapidamente ficou lotado de novo, e se dirigiu ao trabalho, como de praxe.

No entanto, algo absu...

A campainha não parava de tocar. Ainda era segunda-feira.

Eduardo Canesin

Sociólogo e Mestre em Ciências Sociais. É autor dos romances *Sobre taturanas, ilusões e depressão* e *Sociologia da vida ordinária*.

SABINA

Daniela Sol

Traduzida por Adriano Lobão Aragão

-1-

Submerjo na escrita
invoco o silêncio, a solidão
a luz do dia e a canção do tetéu.
Eu não creio no verso que se escreve por si,
sempre há algo que o move:
uma memória, uma semente.
Distante, sinto o cheiro de arruda e menta,
as palavras se aproximam
até deter-se nos poros,
atravessando a dor, instalando-se no sangue
de quem desenha as metáforas do tempo.

-1-

*Me sumerjo en la escritura
invoco al silencio, la soledad
la luz del día y el canto del queltehue.
No creo en el verso que se escribe por sí solo,
siempre hay algo que lo mueve:
una memoria, una semilla.
Distante, siento el olor de la ruda y la menta,
las palabras se acercan
hasta detenerse en los poros,
atravesando el dolor, instalándose en la sangre
de quien dibuja las metáforas del tiempo.*

-2-

La infancia
fueron mis manos sumergidas en el barro
que detuvo hojas y
abejas muertas.
De vez en cuando un bicho
permanecía vivo
y atacaba mi frente
para que no olvidara
la nitidez de las fotografías del pasado

-2-

*A infância
foram minhas mãos mergulhadas no barro
em que abrigo folhas e
abelhas mortas.
De vez em quando um bicho
permanecia vivo
e atacava minha testa
para que não esquecesse
a nitidez das fotografias do passado*

-3-

Los muertos que habitan este hogar
no temen el devenir de los días.
Gimen, en silencio, las cicatrices del tiempo
dejando entrever
sigilosamente
que alguna vez sonrieron
a la sombra del limonero.

-3-

*Os mortos que habitam esta casa
não temem o passar dos dias.
Gemem, em silêncio, as cicatrizes do tempo
deixando entrever
sorrteiramente
que alguma vez sorriram
à sombra do limoeiro.*

Daniela Sol

(Talca, Chile, 1983) é poeta e mãe. Doutora em Filosofia e Letras pela Universidad de Alicante, Espanha. Mestre em Estudos Latino-americanos pela Universidad Nacional Autónoma de México. Autora dos livros de poemas *Sonidos Errantes* (2014) e *Postales y Espejismos* (2016).

Adriano Lobão Aragão

(Teresina, 1977) professor de língua portuguesa do Instituto Federal do Piauí, IFPi campus Cocal. Autor de *Destinerário* (poemas, 2019), *Os tempos e a forma* (poesia reunida, 2. ed, 2019), *Os intrépidos andarilhos e outras margens* (romance, 2014), *Onde entanguidos bois pastam a poeira* (ensaio, 2020), dentre outros.

NEGRINHA

Oscarina de Castro Silva Fontenele

LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

Negrinha é um conto de Monteiro Lobato (1882-1948), escritor que se situa no momento de transição da literatura brasileira chamado Pré-Modernismo (1902-1922). Faz parte de um livro de título homônimo lançado em 1920. É um texto forte, controverso, com episódios de violência contra uma criança que inquietam o leitor despertando sentimentos de pena e revolta. Nas palavras do crítico literário Alceu Amoroso Lima, Monteiro se impõe “com toda a franqueza e a claridade da realidade posta a nu, sem maiores rodeios e preparativos”.

A história se passa após o momento histórico da abolição e tem como personagens de destaque uma Negrinha, descrita como “uma pobre órfã de sete anos. Preta?? Não. Fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados”; e D. Inácia, “excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada pelos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo no céu”.

Negrinha de tão órfã não tem nem nome, é chamada por esse apelido que revela toda a sua condição “feita gato sem dono, levada a pontapés”, “magra, atrofiada, com olhos eternamente assustados”, “batiam-lhe sempre, por ação ou omissão”. “Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata choca, pinto gorado, mosca morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa ruim, lixo — não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam” nas palavras irônicas de Lobato.

O conto é narrado em terceira pessoa, pode ser dividido em dois momentos: um inicial, no qual há a descrição franca e realista da rotina de maus-tratos e torturas sofridos por Negrinha, “o corpo de Negrinha era tatuado de sinais roxos, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa, todos os dias, houvesse ou não motivo. A sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço”. O leitor fica impactado com a crueldade dos

castigos; a exemplo do episódio do ovo quente: D. Inácia coloca um ovo fervendo na boca da Negrinha, que suporta sem gritar, pois a “excelente senhora” tampa lhe a boca.

Um segundo momento tem início com chegada à casa de D. Inácia de suas sobrinhas, figuras que abrem para a Negrinha uma consciência de se sentir gente que antes desconhecia. As sobrinhas representam tudo que Negrinha não tinha e nem era, “lindas meninas louras, ricas, nascidas e criadas em ninho de plumas”. Negrinha, por instante, ao ver a alegria delas, acredita que poderia brincar, mas logo é colocada no seu lugar de sempre. Recolhida ao seu mundo de exclusão pensa “Como seria bom brincar! refletiu com suas lágrimas, no canto, a dolorosa martirzinha, que até ali só brincara em imaginação com o cuco!” A visão da boneca, objeto nunca antes visto por ela, fez a pobre órfão perder o medo de castigos e pegar a boneca e brincar como as outras crianças. D. Inácia ao ver a cena permite. Para Negrinha “se a gratidão sorriu na vida, alguma vez, foi naquela surrada carinha...”

As férias terminaram, as sobrinhas partiram levando consigo a boneca e Negrinha transformada, já não se contenta em ser nada. “Enfraqueceu, definhou, como roída de invisível doença consuntora. E uma febre veio e a levou. Morreu..., abandonada de todos... em delírio rodeou-se de bonecas, todas louras, de olhos azuis”.

Para o leitor de nossa época, na qual o Estatuto da Criança e do Adolescente “dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente”, o conto é um relato de horror, tortura, crimes contra a personagem Negrinha. Uma situação inaceitável para nossos dias, por isso mesmo um texto carregado de possibilidades para desenvolver uma consciência crítica e reflexiva, representa uma leitura para jovens e adolescentes perceberem a atemporalidade do texto literário, que exige do leitor ressignificações à luz de sua época.

A leitura suscita ainda a indagação: trata-se de uma obra racista condenável ou de uma obra que retrata uma época, que pode nos ensinar muitas lições? O certo é que toda obra literária é fruto do poder de criação e de observação do autor e reflete seu tempo e disso não podemos esquecer, já que o contexto histórico é fator importante para o estudo e a compreensão de determinada obra. Assim, é preciso lembrar que toda e qualquer leitura que façamos deve considerar o contexto histórico da obra e a época em que vivemos para darmos uma interpretação e um juízo de valor. É possível que o conto **Negrinha** seja considerado por alguns inadequado para certo público, crianças, por exemplo. Dessa forma, seu conteúdo deve ser analisado com os olhos de hoje, considerando quando foi escrito, que retrato fez de sua época para a negação ou a aceitação dos fatos narrados pelo leitor contemporâneo.

Por essas razões, é extremamente relevante e oportuna a leitura deste conto por jovens, professores, pais por ser uma grande ilustração de um período no qual abusos e violências contra as pessoas em virtude de sua cor e/ou condição social eram tolerados e não punidos. Certamente, a obra cumpre um papel de levantar discussões e reflexões sobre o racismo, crimes contra crianças, estimulando no leitor atitudes de rejeição a essas condutas e denunciar, contribuindo para um enfrentamento desses problemas, que, infelizmente, ainda são recorrentes nos dias atuais.

Oscarina de Castro Silva Fontenele

Mestre em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí-UESPI. Professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI. Uruçuí, Brasil. E-mail: fonteneleoscarina55@gmail.com

O MODERNISMO NO INTERIOR DE MINAS

Breves considerações sobre o *Movimento Verde* e seus desdobramentos em Cataguases

Lucas Neiva da Silva

“... Só sei que és a mais mineira das cidades de Minas Gerais” – escreveu Ascânio Lopes no poema intitulado *Cataguases*, dedicado ao amigo Carlos Drummond de Andrade, em 1927 (FERREIRA, 1967, p.65).

“[...] Pois tudo o que se fez e se tem feito culturalmente aqui (Cataguases) é resultado da *Verde* que amadurece e volta a se enverdecer a cada nova geração”. Márcia Carrano Castro, citada por Tarcísio Henriques no Prefácio do livro *Ascânio Lopes no fio da navalha* (2006), de Joaquim Branco.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O verso em epígrafe revela o entusiasmo do jovem poeta Ascânio Lopes diante de todas as mudanças sociais, econômicas e culturais que aconteciam em Cataguases, pequeno município da Zona da Mata Mineira, ainda nas primeiras décadas do século XX. Essas significativas e rápidas transformações proporcionaram uma ruptura com a tradição vigente, contribuindo, assim, para um ambiente favorável à consolidação do Modernismo na cidade.

Com a decadência da indústria cafeeira no final do século XIX, houve um investimento, por parte da aristocracia rural, no incipiente ramo da indústria. Assim, diferentemente dos demais municípios da região, Cataguases, já na década de 1910, contava com uma burguesia urbano-industrial e um proletariado em expansão, conforme Ruffato (2002). Esse “ambiente urbano economicamente auspicioso fomentou uma classe média opulenta e capital suficiente para que a produção cultural pudesse florescer” (MENDES, 2009, p 14).

A produção cultural à qual Mendes (2009) se refere, inicialmente, diz respeito à contundente produção literária de jovens escritores/poetas cataguasenses, que culminou na publicação da *Revista Verde* e no *Movimento Verde*, importante vertente do Modernismo no interior do Brasil, e, paralelamente à revista, o início da produção cinematográfica de Humberto Mauro, que produziu seus primeiros filmes na cidade. Esses dois acontecimentos, ainda na década de 1920, projetaram nacionalmente o município nos circuitos artístico-culturais e abriram espaço para que o Modernismo -não só na literatura, mas também na arquitetura e nas artes em geral – adentrasse em Cataguases.

CATAGUASES E A LITERATURA

Como mencionei, na década de 1920, Cataguases teve uma importante participação não literatura nacional. Mais precisamente em 1927, quando a *Revista Verde* foi lançada e, mesmo com apenas seis números, se destacou entre as publicações da primeira fase do Modernismo no país. De acordo com Ruffato (2002), a *Revista Verde*

alcançou sucesso nacional e ficou para a história da literatura brasileira, publicando trabalhos da maior parte de autores que viriam pouco depois, a ser destacadas figuras nos meios culturais do país (RUFFATO, 2002, p.63).

Através dessa intensa atividade literária desenvolvida por nove rapazes, a saber: Ascânio Lopes, Camilo Soares, Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco, Enrique de Resende, Christophoro Fonte-Boa, Martins Mendes, Oswaldo Abritta e Guilhermino César, estudantes do Colégio de Cataguases, consolidou-se o *Movimento Verde*, que, segundo o professor Dr. Joaquim Branco (2006), destacou-se entre os principais movimentos de vanguarda modernista no Brasil.

Ruffato (2002) reitera que

a grande importância do movimento Verde foi a de ter demonstrado a força de penetração do Modernismo, e de ter contribuído, definitivamente, para a instalação dos postulados estéticos de vanguarda, reafirmando as duas vertentes do grupo paulista: a liberdade de expressão e a temática nacionalista (RUFFATO, 2002, p.63).

Dessa forma, a liberdade de expressão e o nacionalismo foram os alicerces da revista desde a sua concepção. Essa liberdade de criação permitiu “um ecletismo de colaborações que fundamentou sua importância dentro do quadro modernista” (RUFFATO, 2002, p. 82) nacional. Esses dois pilares também foram destacados no *Manifesto Verde*, que foi publicado logo após o lançamento do primeiro número da revista.

Assim como as produções cinematográficas de Humberto Mauro divulgaram a cidade pelo país, a interação dos poetas da *Verde* com Mário e Oswald de Andrade e com Carlos Drummond de Andrade, entre outros modernistas, também fazia com que a pequena Cataguases fosse conhecida nos círculos literários da época. O apoio desses escritores, poetas e intelectuais da época foi importante para que o grupo resistisse à oposição de um grupo conservador “que se manifestou por meio de editoriais da imprensa oficial local, com críticas aos ‘verdes’ e ao Modernismo” (BRANCO, 2006, p. 12).

Apesar desses atritos, como afirma Branco (2006), “foi com o trabalho dos verdes – no grêmio, nos jornais e revistas – que aconteceu a ruptura com a velha ordem para se instalar o Modernismo em Cataguases” (BRANCO, 2006, p.11).

A última publicação da revista foi em maio de 1929. Esse número foi dedicado à memória do poeta – e um dos líderes do movimento – Ascânio Lopes, que morreu prematuramente, com 23 anos incompletos. Além da morte do poeta, que causou certo desânimo no grupo, fatores como a dispersão de alguns componentes para outras cidades colaboraram para o fim do periódico.

Entretanto, a função da revista foi cumprida: “a de servir como órgão de divulgação das novas ideias modernistas num momento em que praticamente não havia canal local de expressão adequado nos grandes centros” (RUFFATO, 2002, p. 93).

Nesse contexto, nasce a chamada “vocação literária” de Cataguases. Desde essa época, a cidade cultiva uma farta produ o de literatura, participa o ativa em correntes literárias, publica o de revistas e manifestos que hoje são reconhecidos nacionalmente. Exemplo disso   a Revista *Meia-Pataca* (1940), revelando os poetas Francisco Marcelo Cabral e Lina Tâmega, como explica Ruffato (2013). Outro exemplo   o movimento *Totem* (1960/70), o qual teve como um dos integrantes mais atuantes a figura do professor e poeta cataguasense Joaquim Branco. Esse movimento literário seguia a mesma dire o das vanguardas poéticas que estavam acontecendo no país e publicava textos, em sua maior parte, experimentais.

Sobre isso, Ruffato (2013) também acrescenta que

Cataguases sempre espelhou os movimentos que ocorriam em nível nacional: modernismo, neoparnasianismo, vanguarda. Na década de 1970, ao lado da experimentação formal do grupo ligado ao “Totem”, apareceram os poetas marginais com seus jornais mimeografados, com destaque para dois títulos principais, Lodo e Nexo, que serviram de laboratório para a geração seguinte, curiosamente dedicada, em contraposição às anteriores, mais à prosa de ficção que à poesia. (RUFFATO, 2013, p. 4).

Nesse universo literário cataguasense, além dos escritores e poetas citados, acrescento Luiz Ruffato, autor do cultuado romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), Ronaldo Cagiano, Ronaldo Werneck, Fernando Cesário, Joaquim Branco entre outros.

CATAGUASES E O CINEMA

O início da produção cinematográfica de Humberto Mauro, considerado o pioneiro do cinema nacional, ocorreu em Cataguases. Trinta anos após a invenção do cinematógrafo pelo os irmãos Lumière, na França, Mauro exhibe em Cataguases, no dia 03 de março de 1926, o primeiro longa-metragem da sua profícua carreira, que conta com mais de 300 produções. O filme *Na primavera da vida*, um dos primeiros produzidos no Brasil, conferiu reconhecimento ao cineasta e, conseqüentemente à cidade de Cataguases. Esse fato, conforme pontua Ruffato (2002), impulsionou a produção intelectual no município. Para o escritor cataguasense, “mesmo que alguns críticos insistam que não havia nada de moderno em Mauro, é certo que ele influenciou, ainda que indiretamente, o grupo que se constituiria na *revista Verde*” (RUFFATO, 2002, p. 48).

Humberto Mauro deixou seu legado na cidade. A produção cinematográfica em Cataguases, principalmente nos últimos anos tem sido abundante, em virtude da presença do Polo Audiovisual da Zona da Mata¹, criado em 2002. Por isso, é rotina para os cataguasenses

1 “É um movimento liderado pela sociedade civil em parceria com fundações do terceiro setor, universidades, empresas e governos, voltado para o fomento da economia criativa como novo vetor de desenvolvimento sustentável da Região, tendo o Audiovisual e as Tecnologias Digitais como segmentos estruturantes. Atuando a partir de 3 eixos – Governança, Formação e Mercado – o Polo cria novas oportunidades de qualificação profissional, trabalho e renda, movimenta recursos importantes para a Região, promovendo impacto na economia local.” <http://www.poloaudiovisual.org.br/>

a presença de equipes de filmagens nas ruas, pontos turísticos e, principalmente, no recorte moderno da cidade, na região central, na qual predominam construções modernistas.

Importantes produções audiovisuais foram realizadas na cidade desde então. Atores e atrizes consagrados nacionalmente participaram de alguns desses trabalhos, como Cássia Kiss, Dira Paes, Lília Cabral, Mateus Solano entre outros. Abaixo, enumero algumas dessas produções a partir de uma lista divulgada pelo Jornal Estado de Minas, em 01/07/2019.

- 1) *Meu Pé de Laranja Lima*, de Marcos Bernstein (2010), produção Pássaro Films (RJ);
- 2) *O Menino no Espelho*, de Guilherme Fiúza Zenha (2012), produção Camisa Listrada (MG);
- 3) *A Família Dioni*, de Alan Minas (2013), produção Caraminhola Filmes (RJ);
- 4) *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, de José Baharona (2014/2015), coprodução Refinaria; Filmes (RJ), Mutuca Filmes (RJ) e David & Golias (Portugal);
- 5) *Redemoinho*, de José Luiz Villamarin (2015), produção Bananeira Filmes (RJ);
- 6) *Maria do Caritó*, de João Paulo Jabur (2017), produção de Eh! Filmes (RJ) e Camisa Listrada BH (MG);
- 7) *Árvore dos Araújos*, série de TV com 26 episódios, de Alfredo Alves (2017), produção da Dromedário Cinema e Vídeo (MG);
- 8) *Arigó*, de Gustavo Fernández (2018), coprodução Moonshot Pictures (SP), JF;

Em virtude dessa tradição audiovisual, Cataguases concorreu com mais três capitais brasileiras ao título de Cidade Criativa da UNESCO. De acordo com a mesma reportagem do Estado de Minas citada acima, “Belo Horizonte defende a candidatura a partir da relação com a gastronomia; Cataguases, pela produção cinematográfica; Fortaleza, pela moda e design; e Aracaju, pela música.”

CATAGUASES E OUTRAS ARTES

Francisco Inácio Peixoto, um dos poetas do *movimento Verde*, filho de um empresário da cidade, deixou uma obra literária relativamente pequena. Contudo, Chico Peixoto foi o grande promotor da cultura em Cataguases. Para Branco (2006), “Francisco Inácio Peixoto é a figura central da cultura e da arte de Cataguases em todos os tempos” (BRANCO, 2006, p.41).

Luiz Ruffato, nessa mesma perspectiva, acrescenta que “Francisco Inácio Peixoto iniciou uma série de empreendimentos que transformaram a cidade numa espécie de laboratório dos artistas que depois viriam a ser reconhecidos internacionalmente” (RUFFATO, 2002, p.101). Na década de 1930 e 40, o intelectual visionário empreendeu o financiamento de diversos projetos arquitetônicos modernos na cidade, transformando-a, como afirma Castro (2010), em um centro cultural. Hoje, o município apresenta uma galeria de arte a céu aberto, na qual encontram-se trabalhos de variados artistas nacionais.

De Cândido Portinari, há duas obras importantes, o painel de azulejos *As fiandeiras*, exposto na praça José Inácio Peixoto, e o painel *Tiradentes*, na Escola Estadual Manuel Inácio Peixoto (Colégio Cataguases) - o original foi vendido para o memorial à América Latina, São Paulo. No local, hoje, encontra-se uma réplica. Esse mesmo colégio, cujo projeto arquitetônico é assinado por Oscar Niemeyer, conta também com o primeiro museu de arte popular do Brasil, inaugurado 1950, pelo escritor Marques Rabelo. Além disso, o paisagismo é de Burle Marx. Vários escritores citados ao longo desse texto estudaram nessa instituição, como, por exemplo, Luiz Ruffato.

A cidade conta ainda com outras construções no estilo moderno, projetadas por Niemeyer, Francisco Bologna, Aldary Henriques; com painéis de Anísio Medeiros, Emeric Marcier, Paulo Werneck; esculturas de Paulo Werneck, Jan Zach e Sonia Ebling. O projeto da Matriz de Santa Rita, assinado pelo arquiteto Edgar Guimarães do Vale, em estilo moderno, conta, no seu exterior, com o painel em azulejos intitulado *A vida de Santa Rita*, de Djanira. Já no interior do templo, com a pintura *Os passos da Via Crucis*, em estilo expressionista, feita pela pintora Nanzita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Cataguases é um curioso exemplo de como o Modernismo, em sua fase inaugural, penetrou no interior do país. A articulação dos integrantes da Revista *Verde* com outros modernistas, principalmente os do grupo de São Paulo, bem como a substancial produção do periódico possibilitaram o rompimento com a “velha ordem” artístico-literária em pouco tempo. Assim, a cidade assumiu posição de vanguarda em relação ao ideário modernista. Como dito, além do *Movimento Verde*, o pioneirismo de Humberto Mauro também foi um fator

preponderante para que o Modernismo se instalasse de vez na cidade. Esse período – década de 1920 – “foi, sem dúvida, produtivamente superior a todos os outros que a cidade viveria a partir de então, no entanto, não foi, de forma alguma, um momento isolado. O culto à arte continuou e perdura até hoje” (MENDES, 2009, p.15). É, conforme afirma a professora Márcia Carrano Castro na segunda epígrafe deste ensaio, a “*Verde* que amadurece e volta a se enverdecer a cada nova geração”.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Joaquim. **Verdes vozes modernistas**. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2006.

_____. Ascânio Lopes no fio da navalha. Cataguases: Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura Municipal de Cataguases, 2006.

CASTRO, Márcia Carrano. **A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato**. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas-Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FERREIRA, Delson Gonçalves. **Ascânio Lopes, vida e poesia**. Belo Horizonte: Difusão Pan-Americana do Livro, 1967.

MENDES, Marco Aurélio de Sousa. **A personagem em Fernando Cesário, Luiz Ruffato e Ronaldo Cagiano: Alteridade e desenraizamento em três universos**. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2009. Tese (doutorado) — UFRJ/Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas.

RUFFATO, Luiz. **Os ases de Cataguases**. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

_____. Uma cidade de escritores. In: **A modernidade perene de Cataguases**. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Cultura, 2013. Disponível em <http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/90--90/file> acesso em 03/01/2021.

SITES CONSULTADOS

<https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/05-11-2019/joaquim-branco-estou-sempre-voltado-para-mim-e-para-o-mundo.html>. Acesso em 20/12/2020.

<https://cimitan.blogspot.com/2012/01/ascanio-lobes-poeta-verde-em-cataguases.html?m=0> Acesso em 20/12/2020.

<http://redeminas.tv/a-producao-de-cinema-em-cataguases/> Acesso em 22/12/2020.

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/07/01/interna_gerais,1066022/concorrendo-a-titulo-da-unesco-cataguases-aposta-em-tradicao-no-cinem.shtml Acesso em 03/01/2021.

http://www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod_destino=50&cod_atrativo=3789. Acesso em 03/01/2021

<http://www.ipatrimonio.org/cataguases-santuاريو-diocesano-de-santa-rita-de-cassia/#!/map=38329&loc=-21.3891800000002,-42.69736899999995,17> Acesso em 03/01/2021.

<http://www.poloaudiovisual.org.br/> Acesso em 04/01/2021.

Lucas Neiva da Silva

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: luckneiva@yahoo.com.br

ENGAJAMENTO E EXPERIMENTALISMO EM *PEQUENO PALCO*, DE RICARDO LIMA

Henrique Duarte Neto

*Que são para ele a beleza e o mar e ornamentos de
pavão? Essa parábola digo aos poetas.
Deveras, seu próprio espírito é o pavão dos pavões
e um mar de vaidade!*
(...)

*Já vi os poetas transformados, voltando o olhar
contra si mesmos.*

Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*

Pequeno palco é o sétimo livro de poemas de Ricardo Lima (1966), poeta que em mais de trinta anos de construção poética, já possui uma obra consistente. Entretanto, ela ainda não possui a visibilidade que lhe faz jus, não obstante a sua riqueza de expressão intrínseca. Isto talvez se deva pela economia de meios, que sempre foi uma das obsessões do poeta, chegando em alguns momentos a revelar um verdadeiro minimalismo poético: poucos versos e a maioria curtos. Esta predileção pela linguagem enxuta, sem o uso de uma retórica mais sentimental ou engajada, embora haja, como veremos, em muitos momentos, a irrupção de sentimentos ou de ideias que levam a visões de ordem político-sociais, isso, quiçá, possa ter proporcionado uma espécie de distanciamento entre o autor e um público mais vasto. Mas é sabido que, mesmo para autores com uma dicção mais “popular”, é raro para os poetas contemporâneos saírem do circuito especializado. Em suma, o poeta de hoje tende a escrever para seus pares ou para a crítica, havendo, na maioria dos casos, obstáculos quase intransponíveis para alcançar o leitor comum.

Nas seis coletâneas anteriores a *Pequeno Palco*, comentados em nosso livro *As múltiplas faces do tempo na poesia de Ricardo Lima*, o viés *engagé* do autor paulista, representa algo que aparece minoritariamente. Apenas no quarto opúsculo, *Impuro silêncio*, há uma propensão maior a esta tendência, e, neste caso, em certos momentos, em prejuízo de outra, mais rica e ligada a uma imagística requintada e que tivemos, mesmo, a ousadia de classificar como surrealista ou neossurrealista, pela forma como se desprende, muitas vezes, de um registro mais figurativo ou mimético. As imagens criadas pelo poeta são, neste universo singular, requintadas, demonstrando que Ricardo Lima se coloca na tradição dos poetas que transpõem o registro retiniano, aquele responsável por uma abordagem colada às aparências, ao registro estritamente empírico e sensitivo.

Contudo, no tocante aos seis primeiros livros, o que mudou neste sétimo? Tais mudanças representam um simples *ritornelo* à experiência de *Impuro silêncio*? Como se dá a conjunção entre os diferentes impulsos no universo de *Pequeno palco*? Qual é o legado que nos deixa o livro lançado agora há pouco, em 2020? Estas questões são todas de grande relevância e nos ajudam a desvelar algumas camadas de *Pequeno palco*.

Ao contrário dos outros livros, destaca-se o imagético frente à poesia participativa, com exceção de *Impuro silêncio*, em que ocorre, em muitos momentos, justamente o contrário; em *Pequeno palco*, há, por assim dizer, uma convergência ou consonância entre os dois elementos. A poesia participante de Ricardo Lima, no seu sétimo livro, traz ecos de uma voz que se aproxima da de Drummond, daquele Drummond nostálgico, que canta a infância e a cidade natal com amor e com dor, refletida, deste modo, em *Pequeno palco*: “na cidade da infância / (...) não sei por onde sair / não sei como me despedir” (LIMA, 2020, p. 19). A “Confidência do Itabirano” parece responder de longe com seu: “Mas como dói!” (ANDRADE, 2015, p. 64). O sentimento drummondiano também pode ser percebido nesta passagem, entre outras, em que Ricardo Lima expressa: “por mais espessas e resistentes / as paredes de pedra da minha casa / não sustentam meu coração”. (LIMA, 2020, p. 31). O coração, grande símbolo para o poeta mineiro, também aparece aqui como algo de grande importância para o autor de *Cinza ensolarada*. Tal como no autor de *A rosa do povo*, ele possui uma dimensão extraordinária, transpondo a ordem do material, na medida em que adquire, pelo poder da linguagem, uma conotação de ordem metafórica e, quem sabe, esotérica ou metafísica.

O poeta de *Desconhecer* transcende esta e outras influências. Seus versos guardam especificidades que lhe são singulares, ou seja, um minimalismo não ortodoxo, em nenhum poema há mais de 15 versos, cujos versos são de tamanho curto, médio e longo. Por outro lado,

a pontuação é usada com extrema parcimônia, isto é, apenas o ponto final no último verso de cada poema. Além disso, há a presença de aliterações, anáforas e gradações em alguns poemas. Imagens e metáforas muito inusitadas e ricas em outros, tais como: “na terra devastada com lilases” (LIMA, 2020, p. 15); “a morte vem com golpes e a galope como um gole” (Ibid., p. 21) (note-se o verso longo e as aliterações em “g” e “l”, principalmente); “século que fechou suas portas / com poses para uma selfie” (Ibid., p. 23); “assumir o peixe desajeitado da existência / sem um aquário.”(Ibid., p. 27); “depois do pedido de bis e de blitz” (Ibid., p. 51); “a eletricidade acende trovão e abajur” (Ibid., p. 57).

Todas estas (entre outras) imagens poéticas são responsáveis por uma subversão da ordem comum da linguagem, aquele dilaceramento da palavra poética de que nos falam autores tão diversos como Octavio Paz (1984, p. 47) e Emil Michel Cioran (2002, p. 39). A palavra expressa no poema tende a subverter a ordem comum dos signos, visto que produz deslizamentos sintático-semânticos, pois é esta operação que inaugura o sentido do poema. É bem verdade que este caráter inaugural, vislumbrado por Octavio Paz, em escritos como *O arco e a lira*, não significa um divórcio completo entre poesia e sociedade, pois o poema tem fome de realidade – justamente por criá-las e por estar, de alguma forma, adensando a história e a sociedade no seu bojo. Para Paz não há o poema puro.

Neste sentido, vemos na poesia de *Pequeno palco*, uma singularidade criativa – as palavras dilaceradas pelo poeta –, como já foi discutido, bem como a vazão do social por meio de determinantes, sem que com isso ocorra determinismos. Assim, quando o poeta nascido em 1966 nos remete a imagem da morte feroz e voraz, a atingir uma plateia imensa e descuidada (A plateia que assiste o pequeno palco, em que cada um assume o papel de protagonista por alguns instantes?). Esta morte chega por palavras que significam coisas diversas: golpes, galope e gole. Palavras que, a princípio, não guardam nenhum nexo causal. Mas fazendo uso do verso longo e do ritmo (este fator imprescindível da arte poética), as três palavras ganham um encadeamento que não se torna somente sonoro, mas também ganha convergência em termos de sentido, pois a morte é rápida como um golpe, um galope e um gole.

Outra imagem sofisticada é aquela em que se afirma que o nosso tempo é aquele no qual se deve: “assumir o peixe desajeitado da existência / sem um aquário.” O que seria para um peixe fora d’água viver sem aquário, pode para nós, seres que perderam a divindade, depois da modernidade (e do seu “fim”), representar uma vida sem a promessa de eternidade. Esta é apenas uma interpretação. Talvez a mais óbvia desta ousada imagem de Ricardo Lima.

Desta forma, é o ser humano que está no escopo do poeta em *Pequeno palco*. Sempre esteve. Nos outros livros, contudo, é muito menos visível. Já que o poeta, no começo de sua empreitada, em *Chave de ferrugem*, confessa que “sem tendência pra tenor / gol de placa / ou verbos na bainha” (LIMA, 1999, p. 21), tende a preferir a retaguarda ao ataque ou ao espalhafato. A timidez, o silêncio, a voz em *piano*, que revelam a atitude cautelosa, de forma alguma prejudicaram o seu empenho em anunciar a própria verdade, aquela que reside no tempo e da qual demandam todos os seres. Assim, ao mesclar cautela e espontaneidade, conjugação das mais difíceis de serem operadas, talvez só observável em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Tarso de Melo, Ricardo Lima alcançou uma dicção poética própria.

Por isso o livro de 2020, vem acrescentar um andar a mais no edifício poético do autor, mas com características que vão muito além do que se esperava dele. O poema de abertura, que dá título ao livro, parece-nos ser uma espécie de centro convergente de todos os poemas:

todos de um certo modo
cavam um pequeno palco
em algum momento da vida
não serve pra nada
não aumenta nem diminui
não prega a paz nem dá um tiro

no circo do trabalho
no almoço em família
ou no botequim

em algum lugar sem a menor importância
cava-se o pequeno palco

lá somos os mais ridículos
no nosso pequeno palco
somos piores do que somos.

(LIMA, 2020, p. 11).

Podemos postular, a princípio, que este poema é atemporal, pois revela traços da natureza humana, mas também figurações da ordem do dia, estando de forma íntima relacionado a nossa época de pós-verdade. Assim, se é do homem de todos os tempos esta tendência a deixar florescer o ego, a vasão das vaidades até as vísceras, também se configura para nós, pela metáfora de cavar o palco, nunca talvez se tenha inflado, de forma tão aguda, o ego. Este ego diz respeito

a anônimos ou estrelas, do mais humilde ao mais abastado, sendo a tecnologia a vedete destes tempos ditos pós-modernos: os reality shows, as redes sociais, a selfie. Mas se o ser humano cava para ficar num palco, ele não deve esquecer que, cedo ou tarde, do palco pode advir o abismo, a frustração da queda.

Esta interpretação que aferimos, não estamos colhendo, obviamente, do poema, pois o poema não nos aponta, não nos diz nada neste sentido, mas sim dos seus desdobramentos em outras peças afins. Esta hipótese pode ser encontrada no fecho do poema sobre nossa época mais que sombria (já citado anteriormente), em que Ricardo Lima afirma que o século passado foi o: “século que fechou suas portas / com poses para uma selfie”. O poema fala gravemente da hipótese de que “enquanto houver planeta / se houver nossa espécie seja ela qual for / haverá crítica ao século dos extremos” (LIMA, 2020, p. 23). Neste excerto estão reunidos de uma só vez uma concepção que parte da biosfera, para depois falar do humano e, por fim, responsabilizá-lo coletivamente pelo que de calamitoso já ocorreu e vai ainda ocorrer à nossa casa comum. Depois de um desfile de situações pesadas e sombrias que o século XX nos deixou como legado, há a entrada do novo milênio com a marca da banalidade, a selfie a marcar a vida de milhões ou bilhões pelo planeta.

Outro poema que parece responder ao apelo do “pequeno palco” é este, em tom pesaroso: “sem capricho nenhum o luto / sem constrangimento o extermínio” (LIMA, 2020, p. 37). Poema *engagée*, no mais alto sentido que pode ser dado a esta palavra, parece-nos simbolizar por trás da violência, da fome, da miséria, um Réquiem cantado em solo pelo poeta. É um poema da cidade e das suas calamidades. O *gouffre*, o abismo que aqui ronda o poema, parece situar-se na vida de todos os seus personagens. E nada pode impedir esta derrocada.

Mas nem tudo é funesto e pesaroso, nem tudo é pessimismo em *Pequeno palco*. Uma verdade que já foi dita sobre outros livros de Ricardo Lima é que, por não levarem títulos, os poemas de cada obra parecem representar diversas partes de um único poema. Neste sentido, há peças mais soturnas e outras mais leves, sem, contudo, estas últimas caírem na frivolidade. Um destes momentos é quando cria esta imagem sublime: “sou pai e filho / perdido / no meio do caminho mais maravilhoso / da existência” (LIMA, 2020, p. 43). Apesar da errância fundamental, há aqui a valorização da existência e do momento valioso de, ao mesmo tempo, ser pai e ser filho. Talvez tenhamos neste fragmento a irrupção daquilo que Michael Hamburger aponta como sendo o “eu empírico”, ao abordar a poesia de Rilke (entre outros), ou seja, a enunciação do “eu” propriamente biográfico (HAMBURGER, 2007, p. 159), mas sem marcar oposição cerrada ao “eu poético”, aquele que aparece através das figuras de linguagem no poema.

Todavia, há momentos de refrigério no microuniverso de *Pequeno palco*. Assim surge, por exemplo, esta descrição prosaica: “a alegria da louça lavada / e enxuta no calor da tarde” (LIMA, 2020, p. 25). Aqui não vemos nenhum resquício de conotação ontológico-existencial, nem, por outro lado, o engajamento. Está-se sim valorizando aspectos aparentemente singelos do cotidiano.

Deste modo, pelo que já foi elaborado neste ensaio, parece-nos defensável a ideia de que *Pequeno palco* não é um simples *ritornelo* em relação a livros anteriores de Ricardo Lima, em especial a *Impuro silêncio*, pois o viés *engagé* se dá em outro registro na coletânea de 2020, ou seja, de modo muito mais plural e consistente. Embora faça uso de belas imagens, também, no livro de 2006, há o apego maior pela abordagem direta, como neste caso: “palavras simples desordenadas / como cabeças de homens que trabalham / sacolejam em coletivos / ardem de cana” (LIMA, 2006, p. 49). Embora, a princípio, haja a referência à metalinguagem no primeiro verso citado, o que prevalece é a comparação com a realidade sofrida da maioria dos trabalhadores, estes sobreviventes. Todavia, é no caso de *Pequeno palco* que o engajamento faz par com o experimentalismo, pelo menos de maneira mais abundante do que no livro de 2006. Este é o caso deste poema minimalista:

depois do pedido de bis e de blitz
algun santo fecha a porta
ninguém entra ou sai

da solidão

ileso.

(LIMA, 2020, p. 51).

O registro sonoro, sibilante de “bis” em conjunção com “blitz”, torna o conciso poema uma armação perfeita. Deve-se notar que os versos vão ficando cada vez mais curtos até terminar com uma única palavra, “ileso”. Um caso de minimalismo que, se não é extremado, pois o poema contém 20 palavras, revela uma tendência geral à concisão. Assim, nesta breve peça, Ricardo Lima conjuga a perspectiva participante (evidenciada principalmente pelos termos “blitz” e “ileso”, que marcam as cenas policiais do nosso cotidiano) com o viés experimental. É isto, precisamente, que o poeta radicado em Campinas, parece deixar como legado nesta obra publicada há pouco, preciosa pelo requinte artesanal e impressionante pela proliferação de imagens, ideias e visões que povoam os poemas.

Uma questão que ficou aberta, até aqui, é a da epígrafe um tanto provocativa, utilizada por nós e extraída do *Zaratustra* de Nietzsche. Os poetas como seres extremamente vaidosos (e que por assim o serem carecem de profundidade, turvando as águas do seu “engenho” para que assim pareçam mais fundas – Cf. NIETZSCHE, 2019, p. 156), mas que podem chegar à autocrítica, ao mergulho no mais íntimo de si. Neste sentido, o poema que abre o livro, ao retratar a todos, pode, também, servir como um espelho da vaidade dos poetas em consonância com as considerações feitas pelo filósofo alemão. Assim, se todos os artistas do verso têm um grau maior ou menor de vaidade, o poeta de *Pequeno palco*, igualmente, atesta a sua parcela de responsabilidade, que é, por outro lado, um sinal de humildade. Contudo, não ficamos restritos a apenas este foco filosófico. A humildade poética de Ricardo Lima, alguém que, há tempos, já domina sua arte e, venceu possíveis irrupções de estrelismo, fica marcada neste poema, que é a verdadeira antítese daquele em que se anuncia nosso “pequeno palco”: “não sei somente o que não sei / não sei muito mais / (...) não sei sinceramente / o roteiro” (LIMA, 2020, p. 65). Aqui, o poeta serve-se do pensamento socrático, a princípio, para questionar os saberes ditos seguros e colocar a dúvida no coração da existência. Se não postula o pináculo da razão, como o filósofo grego, que defendia a eliminação de toda a opinião baseada no conhecimento aparente, deixa entrever a ideia de que há de se ter parcimônia, cautela, diante de algo tão intrincado e sutil como a Vida. Sem dúvida, uma lição que é ao mesmo tempo simples e sábia, mas também comovente.

Poderíamos ainda expor muitas outras questões acerca de *Pequeno palco*, principalmente nos momentos em que o poeta cede a tentação de expor “verdades”, tais como: a concepção da natureza corruptível do ser humano; a insatisfação crônica com juristas, legisladores, burocratas, governantes que desde Kafka ganham um ar soturno e absurdo; a concepção de tempo em flagrante desatino com a perspectiva humana; a presença de um ceticismo mais denso do que nos outros livros, em que o divino e o seu culto são fontes de crítica mais ácida. Todas estas possíveis verdades não se encontram cristalizadas, pois são reflexo de uma visão de mundo centrada em um momento histórico, que pede, ao poeta de hoje, uma posição diante de temas da ordem do dia. Neste sentido, Ricardo Lima não se furta ao seu dever.

Por outro lado, ao remetermos há alguns nomes de autores consagrados, não objetivamos estabelecer aqui possíveis filiações literárias e filosóficas, apesar das aproximações com Drummond e Tarso de Melo, no caso da poesia, e com pensadores da envergadura de Sócrates, Cioran e Nietzsche, no caso da filosofia. As ligações demonstram aqui, naturalmente, que não projetamos

determinismos, mas sim que o poeta de *Pétala de lamparina* soube estabelecer conjugações, sem comprometer sua originalidade. Ademais, foi nosso intento maior demonstrar as zonas de força do mais recente livro de Ricardo Lima, e em que sentido este ajuda a acrescentar singularidade à sua dicção poética. Se atingimos em parte este objetivo, consideramo-nos satisfeitos com o resultado, que, para nós, nesta medida, já é alvissareiro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CIORAN, Emil Michel. *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 2002.
- DUARTE NETO, Henrique. *As múltiplas faces do tempo na poesia de Ricardo Lima*. Florianópolis: Insular, 2016.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Ricardo. *Primeiro segundo: poemas*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1994.
- _____. *Chave de ferrugem*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.
- _____. *Cinza ensolarada*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- _____. *Impuro silêncio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- _____. *Pétala de lamparina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- _____. *Desconhecer*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- _____. *Pequeno Palco*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.
- MELO, Tarso de. *Poemas 1999-2014*. São Paulo: Dobra Editorial, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obra incompleta*. Seleção dos textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção “Os Pensadores”).
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Apresentação de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Henrique Duarte Neto

Nascido em 1972, é catarinense de Taió, onde vive. Residiu também em Florianópolis e Curitiba. É poeta, crítico literário, professor, funcionário público e Doutor em Literatura pela UFSC. Publicou vários livros de poesia e de crítica. E-mail: henriqueduartenet@yahoo.com.br

DA ESCURIDÃO DOS MUROS ÀS PROFUNDEZAS DO CÉU

Apontamentos sobre poder, ordem e política
em *Sombras de reis barbudos* de José J. Veiga

Carlos André Pinheiro¹

Gil Derlan Silva Almeida²

Wagner dos Santos Rocha³

RESUMO

Este trabalho analisa as relações de poder, ordem e política dentro da trama do autor goiano José J. Veiga em *Sombras de reis barbudos*, publicado originalmente em 1972. Ao considerarmos-la uma obra de luta e revolta, a trama nos apresenta questões profundas de análise sobre processos de repressão, embate e o uso do imaginário como saídas para os processos de dominação, aqui apresentados e discutidos. Entendendo a ligação do viés social ao texto literário como seu aparato de transmissão, apresentamos também as formas de dominação e opressão as quais vivem os personagens da narrativa. Como aporte teórico, valemo-nos dos diálogos apresentados por Andrade (2016), Claval (1979), Cipreste (2013), Figueiredo (2017) e Foucault (2013, 2019), bem como outros que discutem a temática e seus desdobramentos. Assim, argumentamos através da literatura sobre como as instâncias da vida e da realidade sofrem alteração com a imposição e presença destes dispositivos.

Palavras-chave: Literatura. Ordem. Poder. Política.

ABSTRACT

This work analyzes the relations of power, order and politics within the plot of the author from Goiás, José J. Veiga in *Sombras de reis barbudos*, originally published in 1972. When we consider it a work of struggle and revolt, the plot presents us with profound questions of analysis of processes of repression, conflict and the use of the imaginary as solutions to the processes of domination, presented and discussed here. Understanding the connection of social bias to the literary text as its transmission apparatus, we also present the forms of domination and oppression in which the characters of the narrative live. As a theoretical contribution, we make use of the dialogues presented by Andrade (2016), Claval (1979), Cipreste (2013), Figueiredo (2017) and Foucault (2013, 2019), as well as others that discuss the theme and its consequences. Thus, we argue through the literature about how the instances of life and reality change with the imposition and presence of these devices.

Keywords: Literature. Order. Power. Politics.

1 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

2 Mestrando em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professor EBTT de Letras Português e Inglês do Instituto Federal do Maranhão- IFMA- Campus Bacabal. Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

3 Mestrando em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Graduado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nascido em 1915, no interior de Goiás, José J. Veiga estreou na literatura no ano de 1959 com a coletânea de contos *Os cavaleiros de platiplanto*. Por ser uma ficção de características únicas e pouco usuais para o panorama literário do país, a obra recebeu diversos elogios da crítica e acabou sendo laureada com o prêmio Fábio Prado. Como bem pontua Antonio Candido, o que está presente no livro “são contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica” (CANDIDO, 1989, p. 210), nos quais cresce o absurdo como forma de deslindar o cotidiano e a introspecção de suas personagens. A obra de Veiga é comumente classificada em dois ciclos pela crítica, sendo eles: o ciclo sombrio (1959-1985), no qual “os textos do autor carregam uma mensagem pesada e negativa, trazida pela narrativa permeada de ausência da liberdade, invasão de elementos estranhos ao local comum” (DIAS, 2009, p. 16), e o ciclo da esperança renovada (1986-1999), em que o autor adota “um tom mais leve, criando narrativas mais desprezíveis, sem conflitos graves como os anteriores” (DANTAS, 2004, p. 93).

Publicado em 1972, *Sombras de reis barbudos* é o segundo romance do autor e, para muitos estudiosos, trata-se do seu livro de maturação, dado que desenvolve muitos dos temas que viriam a ser os mais importantes de sua obra posteriormente. Em uma narrativa que rumo para os horrores do totalitarismo, *Sombras* foi escrito na época do temível AI-5 (que originou os anos mais repressivos da ditadura militar no país) e pode ser considerado uma espécie de leitura alegórica para as condições históricas, políticas e sociais da época. O autor desenvolve o tema da invasão repentina de uma empresa misteriosa a uma cidade do interior. Essa ocupação dá início a uma sequência de acontecimentos que culmina com a mudança da ambientação interiorana para um sistema inferior e danoso de prática social, o que conduz a narrativa para uma forma particularizada de distopia, já que a composição topofóbica do espaço se estrutura em torno de elementos diversos daqueles empregados pelas representações canônicas. Em *Sombras* ocorre a criação de um microcosmo do totalitarismo, onde a Companhia Melhoramentos, antes uma promessa de progresso e bem-estar, insere-se aos poucos no cotidiano do vilarejo fictício de Taitara e logo se torna símbolo de dominação e autoritarismo.

Desse modo, a Companhia institui uma relação de domínio sobre os habitantes da cidade, que aos poucos vão sendo colocados em uma situação de subjugação para que a empresa prospere. Esse quadro leva à constituição de uma prática de poder que funciona como “uma máquina social que não está situada num lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por

toda a estrutura social” (FOUCAULT, 2019, p. 17). Assim, o presente trabalho busca investigar o modo como as práticas de poder são figuradas em *Sombras de reis barbudos*, pontuando aspectos como o autoritarismo, a alienação e as alegorias de poder existentes na obra.

1 AS FORMAS DO PODER EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

Sombras de reis barbudos recupera uma temática já explorada por Veiga desde o início de sua carreira. Uma rápida leitura comparativa entre o romance e o conto “A usina atrás do morro”, presente na coletânea *Os cavalinhos de platiplanto* (1959), já mostra a inserção do insólito em meio ao ambiente interiorano, bem como o olhar da criança/adolescente sobre acontecimentos que repentinamente modificam o espaço e as estruturas do meio social. Além disso, em ambos os casos, um suposto progresso é prometido aos moradores da região, mas o que ocorre é a dominação gradativa do espaço por meio de uma prática de poder rasteiro que se instala no seio das relações interpessoais.

A narrativa se passa na pequena cidade interiorana de Taitara, onde o adolescente Lucas (ou Lu, como é chamado pelos demais personagens) decide escrever as memórias referentes aos últimos cinco anos de sua vida. Cronologicamente, a história se inicia quando seu tio, o excêntrico Baltazar, chega à cidade com a ideia de construir uma fábrica, a Companhia Melhoramentos de Taitara, a fim de trazer prosperidade para o lugarejo. Inicialmente, tudo parece ocorrer de forma natural, mas à medida que a Companhia vai sendo instalada, vão surgindo conflitos de interesses entre Baltazar e pessoas poderosas que figuram apenas como sombras em meio aos acontecimentos. A situação acaba se degradando, Baltazar é expulso e a Companhia acaba por impor normas e mandatos severos aos cidadãos de Taitara. Desse modo, o relato de Lu se volta para as complicações que a cidade irá enfrentar e para as consequências das práticas dominantes impostas aos habitantes do lugar.

Os estudos de Michel Foucault sobre a imposição do poder oferecem uma leitura profícua para as práticas exercidas pela Companhia Melhoramentos. Para o pesquisador francês, não existe um poder unitário e global, mas formas díspares e heterogêneas de poder que estão em constante transformação, dado que figuram como uma prática social constituída historicamente (FOUCAULT, 2019, p. 12). Para o autor, tais práticas podem ser de duas ordens distintas: a primeira é a soberania proveniente da Idade Média, que se funda nos moldes do *Leviatã* de Hobbes, ou seja, na existência de um poder material e único, como era o dos reis; a segunda

é a disciplina, que figura como uma das grandes invenções da sociedade burguesa e essencial para a construção do capitalismo industrial naquele tipo de sociedade. Segundo Foucault, o poder do tipo disciplinar é aquele que: “[...] se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano” (FOUCAULT, 2019, p. 291).

Ao contrário do poder soberano, a disciplina é essencialmente heterogênea e interiorizada, sendo exercida por meio de artifícios como o medo, o julgamento e a destruição. Sendo assim, ela se configura como um exercício intrincado para assegurar a manutenção do controle e da autoridade. Foucault conclui sua análise argumentando que, nas sociedades modernas, o exercício do poder se organiza em torno de um direito de soberania e de um mecanismo de disciplina, sendo que o primeiro é necessário para garantir as coações disciplinares por meio de um discurso explícito que deixa abstruso o verdadeiro dispositivo de dominação. Tal dispositivo não age apenas por meio das obrigações para com um soberano, mas através de uma vigilância contínua apoiada no princípio de que “se deve propiciar simultaneamente o crescimento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia de quem as domina” (FOUCAULT, 2019, p. 291).

A partir desses pressupostos teóricos, é possível identificar um esquema semelhante nas formas de poder representadas em *Sombras de reis barbudos*, visto que, segundo os relatos de Lu, a Companhia Melhoramentos exerce um papel explícito de autoridade e controle sobre todos os habitantes de Taitara. Destaca-se que, antes da chegada de Baltazar, não havia na cidade a presença desse sistema coercivo que se lança sobre os personagens; ele é criado após a deposição do cargo que exercia na empresa, quando “outras pessoas” começaram a delimitar o que é certo e errado, deixando os moradores à mercê dessa nova conjunção. Ou seja, na narrativa a rede de poder é constituída a partir de um dado momento histórico e vai se preservando a fim de manter sua força inalterada.

O exercício do poder consegue ser tão eficaz que as estruturas sociais do vilarejo vão sendo imediatamente modificadas sem que as pessoas consigam manifestar sua insatisfação ou revolta, apesar das tentativas logradas. Em vários momentos, a visão memorialística do personagem principal reitera essa situação, evidenciando o caráter de construção histórica do poder (“É curioso como as coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber, e quando vê já estão aí firmes e antigas. Depois mudam do mesmo jeito manso” – VEIGA, 2017, p. 27).

De maneira semelhante, a instauração da Companhia em um espaço ainda definido por estruturas ruralistas funciona como uma espécie de alegoria para a inserção do capitalismo e da lógica de produção industrial, cuja imagem busca englobar a ideia de progresso e prosperidade. A partir de então, o que tenta ser instaurado é a produção de bens industriais em detrimento dos bens rurais, o que muito auxilia no funcionamento da disciplina. Ou seja, o uso do poder através de “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2013, p. 139).

Como mencionado anteriormente, o uso dessa prática assegura a manutenção do poder imposto pela Companhia, fazendo com que ele seja, conforme fora proposto por Foucault, fragmentário e transformável, pois associa seus meios de ação a diferentes espaços da sociedade de uma forma imperceptível, adaptando-se às situações para exercer um domínio eficaz. Dessa forma, a possibilidade de sua continuidade é mais plausível, segundo bem exemplifica a cena transcrita a seguir, na qual o personagem principal pensa que, após a saída de seu tio, a Companhia não conseguiria mais se manter:

Um dia eu disse aqui em casa que a Companhia estava se acabando, e pela primeira vez ouvi a opinião de meu pai sobre o assunto. Ele me olhou espantado e perguntou:

– A Companhia acabando? Onde você descobriu isso?

– Muita gente está dizendo. – respondi.

– Hum. Não sabem de nada. Deixe eles. Assim a surpresa vai ser maior.

– Então não vai?

Ele sorriu e disse:

– Olhe, Lu. É mais fácil um burro voar do que a Companhia acabar. Pare de repetir bobagens (VEIGA, 2017, p. 42).

Coincidentemente, após essa alocação dar-se o inesperado surgimento de muros que cobrem todas as ruas da cidade, dificultando a vida dos moradores. De certo modo, a presença dos muros representa o poder exercido pela Companhia a partir daquele momento, já que a estratégia afeta diretamente a vida da sociedade. Dentro desse novo cenário, os habitantes são obrigados a experienciar o espaço murado, mas não se sentem confortáveis para fazer qualquer tipo de questionamento. Mesmo que integre o escopo insólito que caracteriza a obra de Veiga, o episódio dos muros também pode ser melhor compreendido a partir do conceito de panóptico criado por Jeremy Bentham e atualizado por Foucault em *Vigiar e punir* (2013).

O panóptico de Bentham seria uma prisão ideal que permite a um único vigia ter uma visão privilegiada de todos os prisioneiros, sem que eles saibam que estão sendo observados, já que as paredes do dispositivo são opacas e proporcionam apenas uma imagem parcial do que está a seu redor. Isso induz os prisioneiros a um estado “consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 2013, p. 191). Dessa maneira, o vigiado nunca sabe se realmente está sendo observado, mas tem a certeza de que essa possibilidade é real. De acordo com Foucault, na sociedade atual, o panoptismo:

É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado. (FOUCAULT, 2013, p. 195).

Em *Sombras de reis barbudos*, os muros tomam ares de um panóptico a partir do momento em que eles irrompem “dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (VEIGA, 2017, p. 42). Além disso, Lu também menciona o fato de que os habitantes viviam em um ambiente sombrio e acabaram por se acostumar àquela estranha presença que mais parecia um labirinto.

Também é preciso destacar a presença de fiscais dentro dessa nova conjuntura, cargo ocupado, inclusive, pelo pai de Lu até certo ponto da narrativa. Como é apontado pelo protagonista, eles representam a Companhia nas ruas da cidade e figuram um exemplo explícito do seu uso de poder. Os motivos da fiscalização são um mistério para os demais personagens, mas, ao que tudo indica, os fiscais são responsáveis por enfatizar a condição de dominados dos habitantes e garantir a ordem dentro dos muros, conforme bem exemplifica o excerto transcrito abaixo:

Não sei que espécie de fiscalização meu pai andava fazendo. Ele saía de manhã com um caderninho no bolso, à noite passava as anotações do caderno para as fichas que tirava de maços guardados na gaveta. Uma vez por semana as fichas preenchidas, formando um maço preso com elástico, eram embrulhadas e levadas para a Companhia (VEIGA, 2017, p. 46).

Levando em consideração os estudos de Foucault, pode-se afirmar que os fiscais são, ao mesmo tempo, a representação da soberania da Companhia sobre os habitantes de Taitara e a figura do vigia do panóptico que representa os olhos da Companhia dentro da cidade. No primeiro caso, há a presença de instrumentos explícitos do uso de poder, empregados com o intuito de esconder as verdadeiras intenções das forças que dominam a região. Já no segundo caso, a execução do poder ocorre de uma forma precisa e que garante os propósitos da instituição na cidade, como bem demonstra o episódio dos cacos de garrafa colocados no topo dos muros a fim de que as crianças não pulassem para o outro lado:

[...] a Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens; se alguém desobedecesse a proibição poderia se cortar nos cacos; se alguém conseguisse pular um muro quebrando o corte de alguns cacos, ou jogando um couro por cima, era apanhado pela proibição, nhoc – e fez o gesto de quem torce o pescoço de um frango. A Companhia devia saber o que estava fazendo, porque apesar de todos os perigos algumas pessoas tentaram pular muro e foram agarradas antes mesmo de pôr os pés do outro lado (VEIGA, 2017, p. 60).

Observa-se que mesmo diante da opacidade dos muros, os fiscais assumem um poder de visibilidade completa que os tornam temidos pelos moradores, que aos poucos não têm mais certeza se estão sendo observados ou não por aqueles homens com intenções misteriosas. Dessa forma, Taitara funciona com um exemplo bastante representativo do panóptico foucaultiano.

Outro aspecto que comprova a existência desse tipo de poder proposto por Foucault dentro na narrativa é o fato de ele não ser meramente repressivo; muitas vezes ele é exercido apenas para comprovar que a Companhia pode fazê-lo. É o caso das inúmeras proibições absurdas que surgem ao longo do romance e que foram largamente explicitadas pelo protagonista:

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, simplesmente pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices) (VEIGA, 2017, p. 59).

A partir do controle exercido sobre esses “atos de rebeldia”, a Companhia consegue assegurar o seu *status* de dominância, mesmo que eles não constituam ameaças diretas ao seu poder na cidade. Assim, o que acontece é a constante manutenção do poder através de diferentes modos de ação, os quais, mesmo não sendo apresentados pelo narrador, uma vez que

sua posição é totalmente alheia ao que acontece dentro da Companhia, garantem a dominação dos habitantes de Taitara.

2 MANDOS, DESMANDOS E REVOLTAS: A COMPANHIA E SEUS ATOS

A revolta e os diferentes mecanismos de resistência são procedimentos comuns a indivíduos e grupos sociais que se encontram em posição de subalternidade ou de opressão. Em sua grande maioria, constituem gritos e pedidos de socorro a fim de reverter uma situação opressora. No âmbito literário, encontram-se com facilidade personagens que se revoltam e lutam contra mandatos, opiniões e ordens estabelecidas com o intuito de privarem os seus direitos. Como se não bastasse a emergência do tema no plano da representação, o próprio texto literário pode figurar como instrumento de luta e resistência, servindo de exemplo e apoio nessa luta contra o autoritarismo e o poder totalitário.

De modo geral, o universo das letras articula ações e lutas com vista à retomada dos direitos perdidos, manipulando as palavras com o intuito de favorecer a redenção dos oprimidos e de punir os malfeitores. Assim, a literatura contribui sobremaneira nas ações de luta contra governos totalitários, ditadores opressores e práticas de privação dos direitos do povo. Na concepção de Perlatto:

[...] a literatura se configura como um campo privilegiado a partir do qual se pode praticar uma política do nome próprio em relação ao passado, em que a violência não se eufemiza nos disfarces linguísticos e pode declinar-se em todas as forças que a constituem. Ou indo mais além, as narrativas ficcionais evidenciam enorme potência para dar luz ‘aos restos, aos despojos, às ruínas e às destruições do passado, proporcionando uma monumentalidade alternativa’. Nessa perspectiva, a literatura, segundo os autores, abre caminhos para que se possa “reimaginar e narrar, inclusive no labirinto tormentoso de um passado que continua fugindo e não se deixa integralmente, ainda, apreender. (PERLATTO, 2017, p. 727).

No campo literário, as memórias dos tempos sombrios constituem uma forma de libertar o discurso reprimido sobre eventos traumáticos que tanto marcaram a vida das personagens. Em *Sombras de reis barbudos*, Veiga apresenta-nos personagens no estopim do encarceramento de suas vidas; notam-se seres que transitam entre a falsa liberdade de ir e vir e a angustiante normalidade do transcorrer de seus dias.

Os mandos e desmandos da Companhia transformam o cotidiano de todos os cidadãos daquele lugar e a presença dos fiscais sempre atentos nas ruas é um sinal de alerta para algo que pode acontecer a qualquer instante. Nas palavras de Veiga (2017): “Retidos em casa, ignorando o que se passava lá fora, vivíamos praticamente como prisioneiros. Chegar à janela não adiantava muito porque só víamos muros, e ainda corríamos o risco de cometer alguma infração nova” (VEIGA, 2017, p. 79). É a partir desse sentimento de tensão, medo, privação e angústia que os personagens começam a resistir contra o atual cenário em que se encontram.

Aos poucos, as ordens vão sendo gradativamente subvertidas e as ações de resistência começam a ganhar mais espaço; o próprio fato de os personagens não desejarem mais cumprir as ordens já indica uma postura de contraversão aos mandos da Companhia. Fartos de todos os deveres impostos, eles agora anseiam por liberdade e, para isso, faziam frente aos fiscais. O questionamento das informações fornecidas pela Companhia e seus funcionários mostrava como eram tênues as relações de poder sustentadas por aqueles que estavam no comando e por aqueles que eram comandados. A Companhia não consultava ninguém na sua tomada de decisões, as mais proibições eram apenas exemplificações de que o que quer que quisessem poderia ser instaurado, uma vez que eles detinham o poder.

Desde sempre a autoridade era vista com maus olhos, mas o impacto que ela gerava sobre as pessoas começou, em parte, a ruir e a ser depreciada levemente. Não há possibilidade de promoção do poder sem o envolvimento de um tecido discursivo; não há como controlar a subjetividade do outro sem o acesso à linguagem, que é um profícuo instrumento de manipulação e poder. A privação da linguagem e da comunicação são artimanhas usadas pela Companhia para impossibilitar a liberdade dos indivíduos e torná-los seres alienados e alheios aos meandros do processo social. Os habitantes da cidade agora temiam a repercussão que seus discursos pudessem causar, uma vez que tudo era vigiado e monitorado. Palavras interpretadas de forma errada poderiam trazer consequências para quem as proferisse.

Em *Sombras de reis barbudos*, as pessoas não podem proferir seus discursos livremente, uma vez que cada palavra fora do lugar pode gerar sérios problemas para quem a pronuncie (“Mas as poucas pessoas que encontrei e consegui sondar – todas passavam apressadas com medo dos fiscais – nada tinha visto, a não ser que estivessem escondendo por medo, agora a gente tinha medo de tudo” – VEIGA, 2017, p. 129). No exemplo precedente, o protagonista destaca o nível do medo e da apreensão operante em Taitara, já que a Companhia se torna detentora dos direitos dos moradores e reforça cada vez mais a pressão sobre eles.

Ações repressivas que beiram ao absurdo, como cuspir para o alto ou tapar o sol com peneira, são utilizadas com a intenção de monitorar e dominar os moradores da cidade. Nessa perspectiva, é coerente imaginar que a situação ficaria sufocante e que o povo não conseguiria manter-se nessa conjuntura indefinidamente. Começam então, os primeiros atos que podem ameaçar o poder e a ordem impostos pela Companhia.

Normalmente, a literatura produzida em períodos de guerra, ditadura ou repressão carrega consigo um traço de trauma que se mostra na narrativa e no contar dos fatos que marcaram seus personagens. De acordo com Eurídice Figueiredo, “a ficção escrita nesse contexto, pelo viés da subjetividade, mostra resíduos de experiências fraturadas pela violência do vivido” (FIGUEIREDO, 2017, p. 44). Para a autora, a obra é uma espécie de caderno de experiências no qual se deposita o relato dos fatos vivenciados. No caso específico de *Sombras de reis barbudos*, facilmente se percebe que o seu enredo é uma alegoria para a situação do Brasil à época da ditadura civil-militar. Considerada fruto do Realismo mágico, a obra também pode ser encarada como um romance de resistência, já que apresenta cenas de luta contra o processo ditatorial em nosso país e, por isso mesmo, acaba por constituir um instrumento de libertação dos discursos oficiais.

Com a chegada da Companhia, a estrutura social e a práxis cotidiana de Taitara foram bruscamente alteradas, passando de uma mera configuração rural para uma realidade mais urbana e cosmopolita, cujo progresso só lhes causaria mal. Aos poucos, o cenário tradicional da cidade vai mudando e a empresa, sempre construindo novos prédios, vai impondo o seu poderio através da produção e manutenção do espaço (“A Companhia estava construindo um prédio grande do outro lado do rio, diziam que era para instalar um laboratório” – VEIGA, 2017, p. 69). Um ponto interessante de análise, centra-se na visão dos homens voadores presenciados pelo protagonista, e depois paulatinamente pelos demais no decorrer da trama. Sem explicação aparente, essa ação seria uma maneira de escapar do domínio da Companhia, pois a população não podia olhar para o céu. Assim, enxerga-se subversão à estrutura dominante imposta pela organização. Como ao mesmo tempo, os homens poderiam ser apenas alienados que simbolizavam uma maneira de esquecer a vida a qual eram impostos.

Um aspecto que merece destaque nesta obra é o fato de a Companhia ter destituído seu presidente já no início do enredo, revelando todo o seu caráter tirânico e autoritário. Conforme fora pronunciado anteriormente, o romance se inicia com a instalação da Companhia trazida por tio Baltazar, parente próximo e querido do protagonista Lu. Contudo, sem maiores explicações, ele perde o controle do empreendimento e é expulso da empresa:

- Pessoas influentes podem achar que ele não é tão competente assim. Fique sabendo, Vi, que nem tudo são flores lá na Companhia. Seu irmão Baltazar não manda sozinho. Não se assuste se as coisas mudarem. [...] Desse susto não vamos morrer, Horácio. Ele vai mandar lá até quando não quiser mais.
- É? Então continue pensando assim. Mas você não sabe o que eu sei. Estou lá todo dia, vejo e escuto muita coisa. É bom a gente ir pondo as barbas de molho. Lu deve aprender um ofício, ou arranjar um emprego.
- O que você sabe de tão ruim contra Baltazar? – mamãe perguntou.
- Meu pai não respondeu, ela insistiu:
- O que é que você sabe, Horácio? (VEIGA, 2017, p. 37).

No fragmento acima, percebe-se que o desenvolvimento dos eventos já indicava, ainda que de forma latente, a derrocada de Baltazar frente à Companhia. Seu poderio vai sendo ameaçado aos poucos até atingir o ponto de perder o negócio para novos empresários, que nunca são apresentados claramente no enredo. Neste contexto, toda a estrutura familiar que ampara a família do personagem principal começa a ruir. As relações de afeto, carinho e proximidade entre os membros são drasticamente afetadas pela nova conjuntura imposta pela Companhia.

Percebe-se que o poder se estrutura de uma forma que tende a dominar e escravizar a população da cidadezinha. Ressalta-se aqui a ideia de Foucault sobre a transformação do poder monolítico para o poder que se instaura em outras estruturas e instâncias de espalhamento de sua ação. Assim, uma cidade que apresentava toda sua estrutura social de uma forma, se vê alterada com as mudanças que a Companhia instaurava. Na lógica da *microfísica do poder*, é possível conquistar nações inteiras a partir do momento em que o poderio abandona sua caracterização unilateral (no sentido de ser apenas uma força simbólica operada de um indivíduo sobre o outro) e passa a dominar várias instâncias e segmentos da sociedade. É nesta segunda perspectiva que a Companhia age: tirando o poder das mãos de um único indivíduo, Baltazar, e colocando-o a disposição de um grupo de pessoas que começa a ameaçar a liberdade dos moradores de Taitara. Com efeito, a partir de diferentes âmbitos (político, educacional, recreativo e até mesmo o direito sobre suas próprias propriedades), a Companhia recorre à carga simbólica do poder para imperar sobre a população em suas mais variadas instâncias da vida cotidiana.

É preciso ressaltar que as estratégias de cerceamento da população partem da ótica social de que o indivíduo tem sua vida pública e privada sob o domínio de alguma força controladora. A natureza estrutural dessa força pode ser percebida no comportamento, nas ações e nas reações daqueles que estão sendo controlados. Na concepção de Cipreste (2013, p.

9), “trata-se de mecanismos que alcançam a vida privada e a publicitam como uma ameaça ao bem comum com o objetivo de impedir vínculos comunitários entre os indivíduos”.

Esses isolamentos têm a capacidade de confinar os indivíduos em convívios restritos e, assim, propiciar mudanças de comportamento. No romance de J. J. Veiga, há uma passagem bastante exemplificadora sobre o assunto. Diz o autor: “[...] Antigamente, eu chegava da escola cheio de novidades para a mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontrava também não sabiam de nada, nem tinham disposição para falar” (VEIGA, 2017, p. 48). Logo se percebe que os humores e sentimentos foram alterados e que a vida já não era mais a mesma. O clima e os ambientes comuns foram sendo paulatinamente transformados em um lugar pesado e de vida difícil.

De fato, a presença da Companhia, essa entidade sem forma e sem propósitos bem definidos, era um mistério para essa gente que se via em uma trama de medo, privação de liberdade e constante vigilância. Não se sabia quais seriam as próximas proibições; o futuro era incerto e cada vez o clima de tensão e medo se instaurava na cidade. Não era tarefa fácil suportar aqueles dias e o que quer que fosse que eles trouxessem consigo.

3 ALEGORIA, IMAGINÁRIO E PRISÃO

Os recursos alegóricos normalmente ocupam uma posição de destaque no texto literário, já que através deles pode-se fazer uma leitura crítica da sociedade ou dos princípios que norteiam a personalidade de alguém. Operando com a transposição de sentidos entre o real e o figurado, a alegoria emprega determinados elementos com a finalidade de se discutir outros. Ou seja, há uma fratura entre o *dado apresentado* e o *dado representado*, de sorte que ela figura como uma expressão codificada do real. Na conjectura histórica em que a obra *Sombras de reis barbudos* fora escrita, a alegoria cumpre a importante função social de salvaguardar o escritor da censura e protegê-lo das punições aplicadas pelos órgãos sensores da ditadura.

Tendo em vista a grande quantidade de definições do termo e seus diversos desdobramentos, adota-se aqui a noção de alegoria elaborada por Walter Benjamin (2004), segundo a qual ela é concebida como versão das coisas que mostra o lado histórico, imperfeito e melancólico dos discursos. De acordo com Soares, Benjamin

[...] valoriza o recurso alegórico e reconhece que ele molda a exposição barroca devido às circunstâncias históricas. Pois é na alegoria que nos deparamos com

a “facies hippocratica da História”, isto é, sua face doente, que nos revela uma “paisagem primordial petrificada”. A História, como manifestação do “sofrimento” e do “malogro”, representaria a “via-crúcis do mundo”, através do rosto cadavérico. (SOARES, 2010, p. 374).

Pode-se afirmar que o enredo de *Sombras de reis barbudos* é estruturado em torno de alguns recursos alegóricos. A Companhia que chegara na cidade promoveu mudanças radicais na vida dos moradores, construindo muros em todo a extensão do local. Esses muros equivalem à instalação de uma verdadeira prisão, fazendo clara referência a uma sociedade regida por um sistema disciplinar e opressor. De certa maneira, as intervenções no espaço realizadas pelo empreendimento tinham por objetivo modificar a paisagem íntima dos moradores e, com isso, desestabilizar o seu sistema de referências e tornar inoperante o ambiente acolhedor.

Uma das primeiras providências tomadas pelos opressores para demonstrar o seu poderio, portanto, foi promover mudanças viscerais na estrutura e na materialidade do espaço. Este é um aspecto interessante de ser observado, pois ele evidencia que o poder simbólico, bem como seus processos de autoridade, promove alterações nas formas mais elementares da práxis cotidiana, como a própria tessitura do espaço. Na concepção de Claval:

O espaço é um dos apoios privilegiados da atividade simbólica. Ele é percebido e valorizado de forma diversa pelos o que nele habitam ou dão valor. [...] O espaço vive assim sob a forma de imagens mentais, elas são tão importantes para compreender a configuração dos grupos e forças que os trabalham quanto as qualidades reais do território que ocupam. [...] Os fatos do poder têm uma dimensão espacial que se relaciona com os elementos por eles incorporados (CLAVAL, 1979, p. 20-21).

No romance de Veiga, Lu se espanta com a grande velocidade com que os muros foram erguidos na cidade e como todos os moradores tiveram de se adequar em tão pouco tempo à nova realidade e à paisagem adulterada:

De repente, os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados [...] (VEIGA, 2017, p. 42-43).

A aparição dos muros surpreende os personagens, mas aos poucos eles internalizam a nova organização estrutural da cidade. A cena evidencia que a empresa regulava a liberdade dos habitantes, de modo que a presença de muros corresponde a um regime de prisão imposto a toda a sociedade. É importante destacar, contudo, que se desenrola um processo de alienação e conformismo à medida que os muros são devidamente alojados. Na trama, o cerceamento foi arquitetado pelos detentores do poder com o intuito de regular, adestrar e punir a população de Taitara, que agora se encontra completamente rendida às ordens dos superiores. Qualquer tipo de questionamento pode conduzir a severas punições, conforme bem exemplifica o excerto transcrito abaixo:

Nem brincar sossegado com meus colegas eu podia mais, precisava ficar com um olho no brinquedo e outro atento para me esconder assim que a farda azulasse na esquina. Se a vida dos fiscais era trabalhosa, como meu pai às vezes dizia, a minha também não era nenhum mar de rosas. (VEIGA, 2017, p. 44).

Nota-se que o clima de insegurança e privação reina sobre a cidade. O espaço de poder estruturado pela Companhia faz com que todos fiquem a mercê de suas ordens; a vigilância era constante e sempre acompanhada de vários atos de repressão. Portanto, facilmente se percebe que a cena dos muros representada na obra figura como uma alegoria para a experiência ditatorial operante no Brasil àquela época. Na verdade, todo o enredo de *Sombras de reis barbudos* poderia ser considerado uma representação alegórica do país no período da ditadura. Sob as ordens de um regime autoritário que priva a população da liberdade e do direito de se expressar, a própria Companhia estaria aqui representando o papel do governo brasileiro. A cidade de Taitara, por sua vez, representaria os territórios dominados por esse regime desumano e segregador.

Um forte traço da narrativa fantástica pode ser identificado na cena em que homens voadores aparecem sorrateiramente no céu – um grupo de pessoas que sobrevoa a cidade de forma aleatória. De início visto apenas por Lu, depois pelos fiscais e finalmente por todos, esse episódio imaginativo parece ter sido a alternativa criada pelos moradores para tentar fugir da triste realidade de opressão e dominação em que viviam, conforme bem assinala o estudo de Ana Cristina Gonzaga de Andrade sobre o assunto:

Mesmo diante do preço que pagaria por continuar a desejar ver pessoas voando, Lucas não desistiu, pois sabia que o controle da própria mente era uma estratégia de liberdade. O adolescente, narrador e protagonista, foi o primeiro a ver um homem voando. Porém, depois de pouco tempo, todo o vilarejo

compartilhava da mesma visão. O fato foi tão coletivo, que a Companhia precisou proibir que os cidadãos olhassem para cima. (ANDRADE, 2016, p. 106).

Desse modo, a imaginação ou o delírio aparecem como mecanismos de experiência muito mais aprazíveis do que a própria realidade. Na narrativa, o grito de resistência não vem através de guerras ou de grandes rebeliões; ele é tecido no imaginário e no subconsciente das pessoas – a única zona imune ao poderio e à ordem impostos pelos senhores da cidade. No âmago da mente e na infinitude do imaginário de cada indivíduo, resguardava-se o grito de liberdade que ainda os mantinha humanos em meio a um ambiente tão hostil e ignoto.

Escrita durante a abrangência do AI-5, o ato institucional mais repressivo do período ditatorial do país, *Sombras de reis barbudos* faz uma leitura das diferentes formas de autoritarismo operantes na sociedade brasileira. O processo de representação já pode ser encardo, por si só, como um ato de denúncia social, como muitos outros autores da época o fizeram. No entanto, a obra de Veiga tem uma dimensão plural e vai muito mais além do que um simples registro de um período histórico específico. Na verdade, ela nega o antigo pacto realista característico das Letras brasileiras e se inscreve em uma atmosfera fabulosa e sensorial.

Ademais, reduzir a leitura da obra a uma simples correspondência com fatos do regime militar seria minar a sua potencialidade estética, uma vez que o autor aborda questões de variada espécie, como a implantação do capitalismo industrial em um pequeno lugarejo, o papel da imaginação na constituição do sujeito e a própria natureza das relações de força e poder. Talvez seja preciso primeiro destacar que a obra de Veiga tem uma atualidade impressionante, de modo que os eventos narrados parecem estar sempre muito atuais. Mesmo com os traços do insólito e as armadilhas inerentes a uma prosa sobrecarregada de lirismo, parece que sua narrativa é densamente guiada por um senso de realidade. Esse aspecto pode ser comprovado pelas próprias palavras do autor, ao afirmar que “a minha literatura é uma literatura realista: nem fantástica, nem mágica” (VEIGA, 2015, p. 11). Ou seja, ele apenas busca trazer à luz as estranhezas do mundo real e transmutá-las em palavras.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Cristina Gonzaga de. Imaginário e Resistência em Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga. *Revista A MARGem*, v. 06, n. 11, p. 97-107, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- CIPRESTE, Karla Fernandes. *Experiências do excesso: Casares & Bellatin*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- DANTAS, Gregório. José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64. *Falla dos Pinhaes*, Espírito Santo do Pinhal, v. 1, n. 1, p. 122-142, jan./dez., 2004.
- DIAS, João Paulo Moreno. *Antônio Conselheiro não morreu: ficção histórica e pós-modernidade em A casca da serpente*, de José J. Veiga. Dissertação (Mestrado em Línguas Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- _____. *Vigiar e punir*. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 721-740, set./dez., 2017
- SOARES, Débora Racy. *Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin*. *Travessias*, v. 4, n. 2, p. 370-377, 2010. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4173/3241>> Acesso em: 11 dez. 2019.
- VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Sombras de reis barbudos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ASPECTOS DA INTERPRETAÇÃO FILOSÓFICA DA OBRA DE FRANZ KAFKA

*A máquina de criar parábolas em Walter Benjamin,
a interrogação existencial em Milan Kundera
e a literatura menor em Deleuze e Guattari*

Heraldo Aparecido Silva¹

Francisco Raimundo Chaves de Sousa²

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo investigar a interpretação filosófica de alguns aspectos das obras de Franz Kafka a partir das ideias de Walter Benjamin (1987), Milan Kundera (2009) e de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002). Desse modo, será evidenciado em algumas passagens kafkianas a articulação temática com as interpretações dos referidos autores. Esse estudo crítico indica que a interpretação da obra de Kafka a partir da teorização filosófica evidencia a relevância do legado literário kafkiano como um profícuo campo de estudos para a filosofia contemporânea.

Palavras-chave: Literatura. Kafka. Filosofia.

ABSTRACT

The presente article aims to investigate the philosophical interpretation of some aspects of Franz Kafka's Works from the ideas of Walter Benjamin (1987), Milan Kundera (2009) and Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002). Thus, in some kafkian passages, the thematic articulation with the interpretations of the referred authors will be evidenced. This critical study indicates that the interpretation of Kafka's work from philosophical theorizing highlights the relevance of Kafka's literary legacy as a fruitful field of study for contemporary philosophy.

Keywords: Literature. Kafka. Philosophy.

1 Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Professor do Fundamentos da Educação - DEFE e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PPGFIL da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: heraldokf@yahoo.com.br

2 Especialista em Gestão Educacional em Rede (UFPI). Graduado em História pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Bolsista de Iniciação Científica Voluntária – ICV/UFPI (2019-2020). E-mail: francischavesph@gmail.com

INTRODUÇÃO

A literatura é como o oceano em toda a sua imensidão e complexidade, mesmo o mais profundo mergulho já feito pelo homem não foi capaz de alcançar o limite de dessa profundidade. Há especulações de quão profundo ele é, todavia o mistério sempre o envolve: cidades submersas, criaturas pré-históricas, lendas e tesouros. A obra de Franz Kafka com certeza é um desses mistérios que a literatura tem em comum com o oceano: não seria possível apontar um especificamente, pois poderia ser um tesouro, devido ao seu valor inestimável e com partes perdidas pelo mundo, também poderia está submersa como a grande cidade perdida de Atlântida, pois os finais de algumas obras não existem, ou simplesmente não precisam existir.

Os sentimentos gerados pela procura de possíveis conclusões para os finais dessas obras já preenchem as mentes de forma tão rica e tão empolgante, que o ato de procurar em si, supera a própria existência desses finais. Em seu oceano literário Kafka, apresenta criaturas fantásticas, como besouro, cão, macaco e rato falantes. Mas o que impressiona não é fato de um besouro falar, mas a clareza dos sentimentos que ele transmite. Um inseto poderia ser a representação do sentimento de inferioridade que acompanhava Kafka. Sentimento esse que se opõe a sua grande capacidade literária.

No oceano de Kafka, também existem piratas, que com seus tapa-olhos e pernas de pau navegariam em imensos navios feitos de papel; papel da burocracia que ocupava parte do seu dia, que curiosamente contrastavam com o papel das noites em que escrevia suas histórias, dentre as quais estão: *O processo* e *Carta ao pai*. A primeira exemplifica bem o que o que Deleuze e Guattari (2002, p. 141) falam das “duas teses principais de Kafka; a literatura como o relógio que adianta, e como questão do povo”. Em *O processo* Kafka apresenta a metáfora de um governo controlador e totalitário, que invade o íntimo e controla tudo ao seu redor. Mas o “eu” também é assim, dominador e invasivo. Por um instante esse raciocínio poderia parecer esdrúxulo, porém se o que passa na mente do sujeito não viesse de fora e assim, não formasse o que se entende por personalidade, o “eu” não seria tão invasivo. Desse modo, o sentimento kafkiano de não identificação com o mundo não seria tão forte, ou seja, a busca por uma definição de quem seria o “eu” que habita o indivíduo estaria num grau de complexidade menor. Nessa perspectiva Kafka nos apresenta: Josef. K. ou simplesmente K., protagonista da obra *O processo*. O personagem aparenta ser uma mescla dos sentimentos de opressão e repressão. Já em *Carta ao pai*, estariam presentes elementos que levariam à compreensão dos temas levantados em *O processo* tais como:

poder, desejo, liberdade, vergonha, culpa, entre outros: “A imaginação adormecida do século XIX foi subitamente despertada por Franz Kafka, que conseguiu o que os surrealistas postularam após ele, sem realmente realizar: a fusão do sonho e do real” (KUNDERA, 2009, p. 18).

Sonho e real, mais uma vez como o oceano que também é real e misterioso, Kafka nos é apresentado, não na forma de um raciocínio simplista, todavia como a profundidade e a magnitude que o oceano literário pode apresentar.

UM OLHAR SOBRE A MÁQUINA

Para iniciar a discussão sobre as obras *O processo* e *Carta ao pai*, apresentamos o trecho abaixo que possui uma carga interpretativa capaz de suscitar o debate, bem como expressar uma visão do ser, como uma peça de um maquinário, passível de substituição ao menor sinal de “defeito”. A máquina pode ser a burocrática, na qual Kafka está inserido através do trabalho; poderia ser a máquina de expressão que Deleuze e Guattari (2002) citam, mas é perfeitamente possível que a vida seja essa máquina e que as engrenagens que a movem, sejam os sonhos de todas as pessoas que fazem parte deste grande mistério. Nesse sentido:

Comporta-se tranquilamente, por mais que isso seja contra nossa maneira de pensar! Procurar reconhecer que todo aquele grande organismo do tribunal permanece eternamente em suspenso e que a gente, ao mudar continuamente algo no lugar que se ocupa, no máximo, acaba tirando o chão abaixo dos próprios pés e pode despencar, a gente mesmo, enquanto o grande organismo é capaz de encontrar, devido ao pequeno transtorno, um substituto adequado em outro lugar com facilidade (KAFKA, 2008, p. 145).

É possível notar na fala acima que que Kafka, reconhece uma existência maior do que a do indivíduo; ela é soberana, conservadora, punitiva, ao tempo que torna um indivíduo pequeno, frágil e substituível perante essa existência, o tribunal que age na vida de Josef K. se assemelha a uma entidade metafísica e habita a mente de muitas pessoas. Isso não deixa de ser no mínimo enigmático. Para alguns, não se pode fazer muita coisa contra essa entidade nominada de destino, assim ela é transformada em algo inexorável. Já para outros, cada passo deve ser dado, cada tijolo deve ser adicionado com muita cautela e sempre levando em consideração os detalhes para que no final, o caminho trilhado, a construção bem acabada, sejam atribuídos às suas próprias decisões e não ao acaso. Para Josef K., o tribunal é o destino determinista, inflexível e incombátível, que não pode ser questionado, pois todos estão de alguma forma

ligados ao tribunal, ou seja, todos fazem parte do tribunal. Entretanto, K. só descobre isso durante o desenrolar do Processo, que por sinal não lhe é revelada a natureza da acusação.

A similaridade entre essa referida entidade e uma máquina é descrita nos seguintes termos:

Uma máquina de Kafka é constituída por conteúdos e expressões formalizadas a diversos graus, assim como por matérias não formadas que nela entram e saem, e que passam por todos os estados. Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina; são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 26).

Desse modo, na primeira fase do processo K. é detido, marcando sua entrada na máquina. Tal fato acontece tão inesperadamente que ele não acredita; chega a pensar que seria uma brincadeira, algum tipo de trote sem graça aplicado por seus colegas. Contudo, Josef K. faz comparações, tenta entender a situação e é claro, como o contexto sob seu ponto de vista é um absurdo ele o nega. Para Deleuze e Guattari (2002, p. 137) Kafka “[...] conhece isso tudo de perto, mas o seu gênio está em considerar que homens e mulheres fazem parte da máquina, não só no trabalho, mas mais ainda nas suas atividades adjacentes, no repouso, nos amores, nos protestos, nas indignações”.

Então, como uma criança recém nascida chora ao sair do ventre se sua mãe, onde a sensação de proteção e aconchego a envolve, K. sente a estranheza do fato que a ele se apresenta. Sente tanto que cogita a possibilidade do suicídio, que naquele momento se apresenta como situação pensada pelo tribunal, ou pela máquina. O suicídio resultaria na aceitação e por tanto confissão de culpa, porém como a criança recém nascida, K. não pediu para sair do seu leito de proteção e normalidade e assim como a criança vai parar de chorar e lentamente vai se adaptar ao seu novo ambiente, K. também tentará. Mas essa percepção é de um observador que como K. não sabe exatamente onde está nessa máquina, pois: “No *Processo*, trata-se de novo de uma máquina determinada como máquina única de justiça, mas a unidade é de tal maneira nebulosa, máquina de influenciar, máquina de contaminação, que não há nenhuma diferença entre estar fora ou dentro (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.26-27).

Trata-se, então, de uma grande máquina na qual K. desconhece a razão de sua detenção, ou seja, ele desconhece o crime que supostamente cometeu. Assim, para Kundera, (2009, p. 93) em Kafka, “[...] aquele que é punido não conhece a cauda da punição. O absurdo do castigo

é tão insuportável que, para encontrar a paz, o acusado quer encontrar uma justificativa para sua pena: o castigo procura a falta”. Mas, curiosamente, todos os coadjuvantes da narrativa de *O Processo* parecem conhecer a causa de K. melhor do que ele mesmo. Dentre eles está a Sra. Grubach que após o episódio da detenção, K. terá uma conversa a partir da qual é importante destacar a seguinte passagem:

Uma vez que o senhor fala com tanta intimidade comigo senhor K., posso confessar que ouvi um pouco, atrás da porta, e que os vigias também me contaram algumas coisas. Trata-se de sua felicidade, e isso é uma coisa que me toca de verdade, talvez mais do que seria direito, uma vez que sou apenas a locadora. Pois bem, ouvi algumas coisas, mas não posso dizer que foi algo especialmente ruim. Não. Embora o senhor esteja detido, não está detido como se detém um ladrão. Quando se é detido como um ladrão, é bem ruim, mas essa detenção...

A mim ela parece ser algo sábio, o senhor me desculpe se estou dizendo tolice, mas ela me parece uma coisa sabia, que ainda que eu não compreenda, também não precisa ser compreendida. (KAFKA, 2008, p. 34-35).

Destarte, na fala da senhora Grubach, está presente toda a cautela de uma pessoa que tem receio de sofrer uma sanção, talvez não vinda diretamente de K., mas do tribunal responsável por sua detenção. Ela cita a felicidade de K. e defende a prisão dele como algo sábio e, assim, se aproxima de uma defesa própria, bem como se distancia de um conselho ao seu locatário. Se a felicidade de K. está em jogo, os fatos que a envolvem não são compreendidos e não precisam ser compreendidos? A inexorabilidade da máquina do destino, da vida, é apresentada por uma pessoa na qual se tem confiança. Mesmo que K. discorde em parte da fala, ele não poderia deixar de considerá-la.

Josef K. procura a razão pela qual está sendo processado, o que, como já foi dito, não é revelado, durante a narrativa de *O Processo*. A conversa com a senhora Grubach é um exemplo dessa procura. Seria como se K. estivesse em um labirinto de perguntas, mas as respostas não o levariam a encontrar a saída e sim fariam com que ele se perdesse cada vez mais. Nesse sentido, o tribunal se mantém distante e oculto, porquanto aumentando a impotência de K. perante esse organismo misterioso. Kundera (2009, p.3) afirma que: “[...] o sonho sobre o infinito da alma perde sua magia no momento em que a história, ou o que dela restou, força supra-humana de uma sociedade onipotente, se apossa do homem”. O tribunal se apossa de K. no seu trigésimo aniversário, exatamente no dia do seu nascimento, como a força supra-humana mencionada por Kundera (2009). Assim o que K. poderia fazer diante de tamanha força?

A respeito disso, Kundera (2009, p. 12) também afirma que “[...] toda a vida interior de K. é absorvida pela situação em que se encontra preso, e nada que possa ultrapassar essa situação (as lembranças de K., suas reflexões metafísicas, suas considerações sobre os outros) nos é revelado”. K. tem um processo pela frente que é tão incerto quanto as especulações que se têm sobre esse mesmo processo, podendo ser confundido com o próprio ato de viver. Então, mesmo que o resultado da causa não esteja definido, K. ainda não sabe e afirma não se importar com sua causa, mas comparece ao primeiro inquirido, tenta se defender, aponta erros e falhas dos homens que compõem o Tribunal, bem como daqueles que realizaram sua detenção. Segundo Benjamin (1987) as primeiras leis não foram escritas, porém mesmo que causassem dor ao homem, esse não consciente de ter quebrado a norma, interviria no mundo jurídico, não ao acaso, mas por obra do destino. Nesse sentido, a defesa de K. pode ter sido apenas obra do destino.

Ao entrar na sala onde será inquirido K. fica diante de duas facções, que podem ser representativas da dúvida e da tendência que grande parte das pessoas têm para buscar aprovação em seus atos. K. ao discursar contra os métodos do tribunal não estaria ali por acaso, mas para manter o funcionamento da máquina do destino. A princípio Josef K. recebe a aprovação de uma das facções, no caso em tela, a da direita. Mas, no fim do seu primeiro interrogatório ele simplesmente abre mão do direito de ser interrogado. Por vezes, Josef K. apresenta esse espírito questionador que aparenta estar na busca de sua absolvição, porém lhe acrescenta o tom de insubordinação e, desse modo, ele afirma sua inocência. Para Deleuze e Guattari (2002, p. 90) K. imagina que “[...] há dois lados, dois partidos, um talvez mais favorável ao desejo, o outro à lei, e cuja distribuição, de qualquer maneira, aponta ela mesma para uma lei superior.” Depois, K. percebe que as coisas não são daquela maneira, assim, “[...] o importante não é o que se passa na tribuna nem os movimentos de conjunto dos dois partidos, mas a agitação molecular que põe em jogo os corredores, os bastidores, as portas de trás e as salas do lado” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.91).

Na busca por sua liberdade Josef K. terá um importante diálogo com o pintor Titorelli, que lhe diz:

Esqueci de lhe perguntar, primeiro, que tipo de libertação o senhor deseja. Existem três possibilidades, ou seja, a absolvição real, a absolvição aparente e o retardamento. A absolvição real é naturalmente a melhor, mas lamentavelmente não tenho a menor influência sobre essa espécie de solução. Na minha opinião,

inclusive, não existe nenhuma pessoa que tenha alguma influência sobre a absolvição real. Nisso é provável que seja decisiva apenas a inocência do acusado. (KAFKA, 2008, p. 178).

O pintor Titorelli é contratado pelo tribunal, seu cargo é hereditário e junto com ele são passados conhecimentos específicos de como cada integrante do tribunal gosta de ser pintado, logo não cabe ao pintor a tarefa de representá-lo, ele deve seguir as orientações que lhe são passadas e assim é reduzido a um mero executor das diretrizes aprendidas. Porém, no trecho citado, o que chama atenção é que ele nega a possibilidade da absolvição real, o que deixa a situação de Josef K. ainda mais angustiante, pois alguém tão próximo do tribunal, alguém capaz de promover uma absolvição aparente e um retardamento, não pode ajudar K. Esse raciocínio leva a encarar o pintor como representante da arte, que em tese deveria libertar espírito do homem, todavia K. percebe que a arte também faz parte do tribunal ou simplesmente esse dita como a arte deve ser. Cada passo de K. aumenta a complexidade de sua narrativa e como uma miragem da qual pensa se aproximar, o tribunal apenas fica mais distante, assim:

O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor: “As coisas são mais complicadas do que você pensa.” Esta é a eterna verdade do romance que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem. (KUNDERA, 2009, p. 21).

A complexidade chama a atenção na narrativa de *O Processo*, os personagens estão inseridos na narrativa de Josef K., mas K. também está inserido na narrativa de cada personagem: “[...] se toda a gente pertence à justiça, se toda a gente é auxiliar, do padre às meninas, não é por causa da transcendência da lei, mas da imanência do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 91). Desejo que pode ser traduzido em possibilidade no seguinte sentido Kundera (2009, p. 23): “[...] os romancistas desenham o mapa da existência descobrindo essa ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir isso quer dizer: “ser-no-mundo”. É preciso, portanto, compreender o personagem e seu mundo como possibilidades”. Porém, a figura do autor também importante, a obra tem traços de sua vida, às vezes muito mais do que apenas traços, desse modo “[...] um escritor não é um homem escritor, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 26).

O mundo de K. tem diversas possibilidades experimentais por mais que seu caso possa ser inserido dentro de um contexto de um governo totalitário, já que “[...] o ponto de partida dos totalitarismos parece com o do *Processo*: virão surpreendê-lo em sua cama. Virão como gostavam de fazê-lo seu pai e sua mãe” (KUNDERA, 2009, p. 99). As experiências de K. retomam temas existenciais que estão dentro das possibilidades humanas, visto que “[...] o romance é uma meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários (KUNDERA, 2009, p. 75). Nesse sentido:

Kafka é um autor político de uma ponta a outra, adivinho do mundo futuro, porque tem dois polos que ele saberá unificar num agenciamento completamente novo: em vez de escritor retirado no quarto, o quarto serve-lhe para um duplo fluxo, o de um burocrata com grande futuro, ligado a agenciamentos reais a acontecer: e o de um nômade a fugir da maneira mais atual, que se liga ao socialismo, ao anarquismo, aos movimentos sociais (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 78).

Segundo Kundera (2009, p. 96) “[...] parece assim antes que o kafkiano representa uma possibilidade elementar do homem e de seu mundo, possibilidade historicamente não determinada, que acompanha o homem quase eternamente”. Talvez não apenas uma possibilidade, mas diversas; e a grande máquina do destino, ou máquina da vida continuaria a escrever, a testar cada uma delas. Kafka escreve *O Processo* em meio a um contexto, pois sua vida e suas experiências estão marcadas não apenas nesse livro, mas em toda sua obra. Ser filho de um comerciante judeu, viver em Praga, o amor não concretizado, tudo faz parte da grande máquina.

LITERATURA MENOR E CARTA AO PAI

Analisar, catalogar ou mesmo elencar pontos da obra de Franz Kafka, não é das tarefas mais simples, diversos autores escrevem sobre como e o porquê dos textos de Kafka terem sido escritos desta ou daquela forma. Dentre esses autores Deleuze e Guattari (2002, p. 38) abordam a obra de Kafka, e fazem referência ao que se poderia chamar de literatura “menor”, sendo que, para eles essa “[...] literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior”.

Assim, Kafka escreveria dentro de um contexto de adequação linguística, o qual Deleuze e Guattari (2002) chamam de territorialização e desterritorialização da língua. Esse raciocínio leva em consideração a questão da adequação cultural na qual o autor está inserido. Seus dilemas pessoais, são transformados em temas que segundo Kundera (2009) seriam interrogações existenciais. As literaturas menores têm uma grande proximidade com a política e são coletivas, nesse sentido:

As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação. O mesmo será dizer que “menor” já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 41-42).

Então a literatura dita “menor” por ser política e coletiva, poderia ser uma espécie de grito calado pelas forças invisíveis do social, mas Kafka procura através do vocabulário empregado na sua obra falar dessas forças: do relacionamento com o pai, dos relacionamentos com a mulheres, mas suscita uma discussão política de um governo controlador, autoritário e inalcançável. Assim, quando abordam a obra de Kafka, Deleuze e Guattari (2002, p.78) dizem que não é prudente opor vida e escrita, pois “[...] a linha de fuga criativa arrasta consigo qualquer política, economia, burocracia ou jurisdição; suga-as, como o vampiro, para lhe extrair sons ainda incógnitos que pertencem ao futuro próximo”. A linha de fuga criativa ainda arrastaria o “fascismo, estalinismo, americanismo, as forças diabólicas que estão à porta. Porque a expressão precede o conteúdo e arrasta-o (na condição, claro de não ser significante): viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.78).

A oposição de vida e obra em que os autores falam acima não invalida as influências que as experiências do autor têm em sua escrita, a ideia seria apenas não simplificar tanto as coisas, ao ponto de afirmar que Kafka só escreveu o que escreveu unicamente porque viveu desta ou daquela maneira. Um fato intrigante sobre esse assunto seria que Kafka desejava a destruição de sua obra, o que levaria a inferência de que o autor carregava o sentimento de falibilidade com relação aos seus textos. Dentre esses textos está uma carta para seu pai, que nunca foi enviada, pois esse não era o objetivo. Desse modo:

A famosa carta que Kafka escreveu e nunca mandou a seu pai demonstra bem que é da família que, da relação entre a criança e o poder endeusado dos pais, que Kafka tirou seu conhecimento da técnica de culpabilização que se tornou um dos grandes temas de seus romances (KUNDERA, 2009, p. 98).

Kundera (2009) ressalta a relação familiar, o que corrobora com o que já foi dito sobre as experiências do autor terem um peso na sua escrita, mas a carta especificamente faz parte de um dos três momentos da obra de Kafka, que Deleuze e Guattari (2002, p.76) dividem em “[...] três elementos da máquina de escrita ou expressão, definidos por critérios interiores e de modo nenhum por um projeto de publicação. As cartas e pacto diabólico; as novelas devires-animais; os romances e os agenciamentos maquínicos”.

Não há um projeto de publicação, pois as cartas, novelas e romances são etapas da obra de Kafka que poderiam ser associados ao que ele tem necessidade de escrever. Essas etapas do amadurecimento da escrita do autor, ou apenas partes do que ele tinha necessidade de escrever, como a inegável influência familiar e a relação de poder, principalmente com o pai. O trecho seguinte destaca a dúbia relação de endeusamento e medo paternal:

Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo, que eu não poderia reuni-los no ato de falar de modo mais ou menos coerente. E se procuro responder-te aqui por escrito, não deixará de ser de modo incompleto, porque também no ato de escrever o medo e suas consequências me atrapalham diante de ti e porque a grandeza do tema ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. (KAFKA, 2004, p. 17-18).

Pela forma e a natureza da escrita das cartas, já que apresentam uma marca de subjetividade acentuada, a indagação sobre elas fazem ou não parte da obra de Kafka é levantada, porém para Deleuze e Guattari (2002, p. 63) não é o cerne do debate a “questão de saber se as cartas fazem ou não parte da obra, nem se elas são a origem de certos temas da obra; elas são parte integrante da máquina de escrever ou de expressão.” E dessa máquina de expressão que em *Carta ao pai*, Kafka consegue falar dos sentimentos em relação ao seu pai e do seu noivado; inclusive, chama a atenção o caráter de superioridade que ele atribui ao pai, chegando a chamá-lo de Deus. Nesse sentido “[...] em todos os lugares onde o poder é endeusado, ele produz automaticamente sua própria teologia; em todo lugar em que ele se comporta como Deus,

desperta em relação a si sentimentos religiosos; o mundo pode ser descrito com um vocabulário teológico” (KUNDERA, 2009, p. 93).

Certamente, não afirmamos que a obra de Kafka tem um caráter religioso tendo em vista a sua relação com pai, porém na obra *O processo*, a ideia do tribunal ser inalcançável pode advir dessa relação que o próprio Kafka nomeia de tirânica. Josef K. procura pela culpa, mesmo afirmando ser inocente. Quando os executores de sua sentença chegam ele não oferece resistência nenhuma, se deixa levar como uma pena que não oferece a menor oposição a corrente de ar que a carrega; e como a estrutura física da pena contribui para que ela seja carregada, a mente de Josef K. parece ter sido formada para não resistir aquele momento. O pai não poderia ser o vento para Kafka, a pena a sua mente de escritor, nesse sentido: “[...] o pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka.” (BENJAMIN, 1987, p. 139).

Se a culpa o atrai como é afirmado na interpretação de Benjamin (1987), essa culpa poderia ser existencial e não apenas em decorrência da relação com um poder familiar visto como superior, divino ou tirânico. Ou seja, não seria puramente da relação familiar que se poderia conduzir a interpretação da obra:

Naturalmente, quero dizer que me tornei o que sou apenas através da tua ascendência. Isso seria por demais exagerado (e eu até me inclino a esse exagero). É bem possível que eu, mesmo se tivesse crescido totalmente livre da tua influência, não pudesse me tornar um ser humano na medida em que teu coração desejava. É provável que mesmo assim, eu me tornasse um homem débil, amedrontado, hesitante, inquieto.” (KAFKA, 2004, p. 21).

Desse modo, a relação de poder com pai é uma questão salutar, mas como característica de uma literatura “menor”, essa relação também é política. Nesse seguimento é possível perceber o “[...] olhar hipnótico do poder, a procura desesperada do seu próprio erro, a exclusão e a angústia de ser excluído, a condenação ao conformismo, o caráter fantasmático do real e a realidade mágica do dossiê, a violação perpétua da vida íntima etc.” (KUNDERA, 2009, p.104).

Reforçamos que em *Carta ao pai* é possível perceber as relações de poder e o sentimento de opressão que habitavam Kafka e daí poderíamos inferir que esse sentimento foi levado para suas obras, como forma de desejo, forma de expressão. Assim, “[...] a *Carta ao pai* é conjuração de Édipo e da família, através da máquina de escrever” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 63).

Nessa perspectiva, também destacamos as palavras Benjamin (1987, p.147): “Kafka

é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis”.

A obra de Kafka é muito vasta em conceitos e interpretações, uma delas é que a ideia de poder esmagador e dominante é espelhada na sua relação com o pai, os principais subsídios para essa interpretação estão na obra *Carta ao pai*. Assim, sua relação com pai, é forte indicador de influência sobre a escrita de seus livros, todavia de modo nenhum podemos afirmar que foi única.

Na descrição de Kafka, a figura paterna de Hermann Kafka é opressora e em determinados momentos abusiva. Em uma passagem de *Carta ao Pai*, Kafka (2004) diz que logo depois de ter chorado pedindo por água: o pai o levou para entrada da casa e o deixou do lado de fora com a porta trancada. Mesmo que o pedido de água tenha sido apenas para aborrecer, a medida corretiva do pai foi desproporcional e desnecessária, tanto que Kafka afirma ter ficado machucado. Entretanto, o autor não o culpa pela formação recebida, diz ao se referir ao pai: “[...] tenho de pedir encarecidamente, no entanto, que não te esqueças de que nem de longe acredito em alguma culpa da tua parte. Tu influíste sobre mim conforme tinhas de influir” (KAFKA, 2004, p.24).

Havia poucos espaços para ocupar devido a magnitude do pai, geraram um redirecionamento da culpa, do medo todos para o interior e para formação de “eu” que por muitas vezes pensou em dar um fim a própria vida. Kafka cria maneiras de “desaparecer”, para expressar o sentimento de inferioridade, nesse sentido Benjamim (1987, p.140) ao se referir as obras kafkianas diz que “[...] nas estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho sugando-o como um imenso parasita. Não consome apenas suas forças, consome também seu direito de existir”.

UMA PARÁBOLA DA OPRESSÃO EM O PROCESSO

Um possível reflexo do sentimento de inferioridade, nas obras de Kafka, seria que o autor “fica fascinado por tudo que é pequeno. Se ele não gosta de crianças, é porque já estão entregues a um devir-grande irreversível; pelo contrário, o reino animal diz respeito à insignificância e à imperceptibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.72).

Trata-se de uma visão do “eu” como algo pequeno, inferior e insignificante, inserido dentro de um mundo no qual não se pode resistir a muita coisa, caso contrário, a substituição será feita, sem muito esforço como a troca da peça de uma máquina. Assim, Kafka vê a máquina da lei, a máquina do amor, a máquina da vida.

Essa perspectiva também irá aparecer em *O processo* na figura do grande e inalcançável tribunal. A causa de Josef. K. chega metaforicamente a uma das últimas instâncias da vida, a fé; que no caso é representada pelo sacerdote que K. encontra na catedral. O encontro era casual para K., pois ele só estava na catedral por achar que cumpria uma tarefa do trabalho, não fora com a intenção de encontrar o padre, fora por obrigação, para apresentar a catedral a um italiano que tinha negócios com o banco onde K. trabalhava, mas descobre que o padre havia planejado aquele encontro. Assim, quando K. escuta-o chamando pelo seu nome, sente um peso, possivelmente por não saber mais quem ele é naquele momento. Devido ao seu processo todas as pessoas com quem ele tem falado já o conhecem, mesmo antes de ser apresentado; mas o peso de ouvir seu nome pode ser do cansaço da própria existência, pode ser a sensação de não possuir mais liberdade devido à grande capacidade invasiva do tribunal.

Na definição de Calasso (2006, p.18): “É o tribunal que cinge a vida normal – não é a vida normal que abriga o tribunal”. Esse trecho corrobora com a afirmação benjaminiana que o mundo de Kafka é o das chancelarias, dos arquivos e salas mofadas: uma vida oculta que é, paradoxalmente, a vida normal que estaria no interior do tribunal e que controla mais do que se pode perceber (CALASSO, 2006).

A parábola seria uma forma de demonstrar para K. que o tribunal estaria agindo da forma correta com relação a seu processo. Para Josef K. esse momento poderia ser interpretado como o destino tentando lhe dizer que talvez fosse melhor aceitar o fato de que não poderia alcançar o poder do tribunal, que a Lei não foi criada para ser compreendida. Destarte “Não tendo objeto e sendo pura forma, a lei não pode ser do domínio do conhecimento, mas exclusivamente da necessidade prática absoluta: o padre na catedral explica que ninguém é obrigado a julgar como verdadeiro tudo o que diz o guardião, basta que se aceite como necessário” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 82).

Desse modo, a lei que baliza as ações do tribunal, é um poder que não pode ser questionado, um poder que está presente em tudo e em todos, um poder que mina os espaços e sufoca o amor, o trabalho, as amizades e, no fim, esse poder mostra que o único caminho possível é aceitá-lo. O poder leva K. para seu destino: ele seria executado e não parece ter feito

nada além de viver, que único crime que ele poderia ter cometido era o de querer interromper essa vida, esse processo. Assim, no caminho para o local de sua morte o protagonista de o processo diz:

Será que agora devo mostrar que nem mesmo o processo de um ano foi capaz de me ensinar? Será que devo acabar com como um homem de raciocínio moroso? Será que devo permitir que possam dizer de mim que no começo do processo eu queria pôr fim nele, e agora, sem final quero começa-lo de novo? Não quero que digam isso. Sou grato por me terem dado como acompanhantes esses dois senhores semimudos e obtusos e por terem me dado a oportunidade de dizer a mim mesmo o necessário (KAFKA, 2008, p. 258-259).

Seriam seus últimos questionamentos sobre o processo que durou um ano, como a vida o tempo parece curto, Kafka poderia está dizendo através de seu personagem que se o ponteiro do relógio pudesse ser atrasado, se o tempo pudesse voltar ele não retornaria, pois teve a oportunidade de dizer para única pessoa que importava, no processo, desde o início o que ela precisaria ouvir. O final da narrativa de *O processo* é um final aberto a uma gama de discussões sobre a trajetória de K. e sobre se ele poderia realmente ter feito algo para alterar esse resultado. Sob o ponto de vista pautado em um destino determinista: a resposta seria não. Sob o ponto de vista pautado no destino como um caminho a ser percorrido ou uma de casa a ser construída: a resposta seria talvez. Porém não passam de hipóteses.

CONCLUSÃO

O processo pode ser indicado com uma das obras que Kafka trabalha uma espécie de terror interno. E em *Carta ao pai* encontramos elementos de uma trajetória familiar, profissional e amorosa que o levam a se sentir pequeno e possivelmente alimentar esse terror. As histórias de Kafka transformaram seu nome em um adjetivo, associado a burocracia e, posteriormente, a melancolia e a fantasias de condenação; e a esses sinônimos poderiam ser acrescentados enigmático, metafórico. Segundo Benjamin (1987, p.149): “Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas. Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação”.

Kafkiano também poderia ser inesgotável, profundo ou existencial. Assim, conforme afirmamos na introdução deste artigo, Kafka é realmente um dos mistérios desse oceano chamado literatura.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo Brasiliense, 1987. p. 137-164.

CALASSO, Roberto. K. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

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

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&MPM, 2008.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Trad. Teresa Bulhões de Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

O REAVIVAR DE MEMÓRIAS E OS DIREITOS HUMANOS NA LITERATURA EM *A NOITE DA ESPERA* (2017), DE MILTON HATOUM

Leticea Maria Alves Braga¹

Wander Nunes Frota²

RESUMO

Com base na leitura do romance de Milton Hatoum, *A noite da espera*, este artigo entende o papel da literatura como um meio de reviver e de reavivar memórias trágicas e traumáticas que ocorreram na história de uma determinada sociedade; por sua vez, essa tomada de posição enfatiza as más lembranças deixadas pela ditadura brasileira entre os anos de 1964 e 1985. Para esse empreendimento, realizamos uma pesquisa sobre alguns dos aspectos mais definitivos da ditadura, como a violação dos direitos humanos, o imaginário social e as memórias coletivas e traumáticas inseridas no romance supracitado de Milton Hatoum. Nesse caso específico, ressaltamos que a literatura apresenta a nobre função de estabelecer elos de cidadania diante de toda uma população e esta sua função segue adiante depois com a apresentação de tais elos ao público leitor, na maioria das vezes posteriormente. Potencialmente, a literatura torna os leitores mais conscientes das decepções mais peculiares experimentadas por todo o país durante sua história recente quanto mais se aproxima e consegue trazer à tona muitos dos detalhes que ocorreram cinquenta e tantos anos atrás – especialmente aqueles eventos tão sérios que atentaram contra a vida humana e o bem-estar social do brasileiro mais comum. Portanto, estabelecemos que a literatura tem, *de facto*, o papel essencial de reviver e de reavivar memórias traumáticas em sua maioria, fazendo com que todos em uma determinada sociedade tenham em mente seus respectivos papéis como cidadãos, confiando que o Estado não deve agir errônea ou injustamente contra seus cidadãos ou sequer ir de encontro às liberdades de seus cidadãos, dando escopo e espectro ainda mais longo e largo aos direitos humanos para que essas más lembranças sejam repetidas *ad infinitum* e nunca mais atormentem a população.

Palavras-chave: Milton Hatoum. *A noite da espera*. Cidadania. Ditadura. Papel da literatura.

ABSTRACT

Based on the reading of Milton Hatoum's novel *A Noite da Espera*, this paper understands the role of literature as a means of reviving and refreshing tragic and traumatic memories that occurred in the history of a given society; in turn, this position-taking emphasizes the bad memories left by the Brazilian dictatorship between the years of 1964 and 1985. For this endeavor, a research was carried out on the most definite aspects of the dictatorship, such as the violation of human rights, the social imaginary, and the collective and traumatic

1 Aluna de graduação em Letras-Português na Universidade Federal do Piauí (UFPI).

2 Prof. Dr. Wander Nunes Frota (UFPI), Professor Associado do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Piauí, p. h. D. em Letras.

memories inserted in the novel by Milton Hatoum. In this case, we point out that literature presents the noble function of establishing links of citizenship before an entire population, and it goes on and on by presenting such existing links to the reading public, mostly often afterwards. Potentially so, literature makes readers more aware of the most peculiar disappointments experienced by the whole country during its recent history, as much as it approaches and manages to bring many of the details that went by fifty or so years ago now – especially those events so serious that attempted against human life and social welfare. Therefore, we establish that literature does, indeed, have the essential role of reviving and refreshing traumatic memories by making everyone in a given society keep in mind their respective roles as citizens, trusting that the State shall not act wrongfully against or towards the liabilities of its citizens, by giving longer and larger scope and spectrum for such bad memories to be repeated *ad infinitum* and never plague that population once again.

Keywords: Milton Hatoum. *A Noite da Espera*. Citizenship. Dictatorship. Literature's role.

O CONTEXTO HISTÓRICO EM *A NOITE DA ESPERA*: UMA INTRODUÇÃO

A ditadura militar no Brasil teve início em 1º de abril de 1964 com um golpe militar e civil que retirou do cargo o então presidente civil, João Goulart, com a justificativa de uma propalada “ameaça comunista”, daí perpetuando-se por vinte e um anos, até 1985. Durante tal período, mais que de repente, a população brasileira teve que lidar, por exemplo, com a censura aos meios de comunicação, as perseguições políticas, a supressão de direitos constitucionais, a ausência completa de democracia, enfim, a repressão, o fim do Estado de Direito e das instituições democráticas no país, além da tortura física e psicológica de praticamente todos os adversários do regime autoritário e discricionário instalado no Planalto Central do país.

Essa tortura realizada durante o regime militar, para sermos sucintos, caracterizou-se por um nível de desumanização jamais visto antes na história do Brasil, ao menos para os mais jovens adultos da época, até porque tivemos, é claro, a ditadura Vargas (1937-1945), e esta também possuía uma fúria assassina mui semelhante, embora não superior, no quesito da desumanização dos adversários. Em meio à agressão física, à violência psicológica, aos choques elétricos, à palmatória, ao uso de produtos químicos, ao “pau de arara”, à “cadeira do dragão”, aos afogamentos, os opositores sofriam para, ao fim, terminarem mortos sem nenhum tipo de informação às suas famílias; eram os “desaparecidos políticos”, dizia a imprensa da época. Com uma espécie de *boom* econômico, quase sempre referido pelos comentaristas de economia da imprensa golpista na época como “milagre econômico”, que enfim acabou se tornando apenas mais uma piada, os militares no poder tentaram justificar o autoritarismo e a repressão, ao enaltecer e fortalecer o seu poderio.

Entretanto, mesmo com a liberdade de expressão e organização sendo inexistentes nesse período, houve resistência por parte de alguns setores da sociedade, como os estudantes e professores universitários, os religiosos católicos, entre outros. Os festivais de música popular com cantores como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, com movimentos artísticos, como o Tropicalismo, com as greves de operários no chão das fábricas no ABC paulista e com o posicionamento de escritores, foram todos fundamentais, ainda que de forma indireta, para a luta contra a ditadura.

Para compor a frente de resistência, também houve guerrilhas urbanas e rurais, grupos armados que lutaram diretamente contra o governo, o que desencadeou um maior controle por parte do Estado de exceção e intensificou a quantidade de tortura espalhada pelo Brasil quando os militares sofisticaram sua prática, causando portanto mais mortes e mais violência. Para complementar o cenário de horror, o regime militar criou grupos de inteligência como o Serviço Nacional de Informação (SNI), o Destacamento de Operações de Informação (DOI) e o Centro de Operações e Defesa Interna (CODI), os dois últimos com estrutura policial. Sabemos que é surreal e impensável descobrir que a própria aparelhagem institucional dos governos militares tenha sequer pensado em agir com esse tipo de agressão contra seus próprios cidadãos, mas o pior mesmo é cerrar os olhos e ainda assim perceber os números da tragédia.

Na boca da noite de uma sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, a data do Ato Institucional nº 5, mais conhecido como “AI-5”, foi como se os militares tivessem aberto o portão dos infernos para os que naquele momento estavam tentando efetivar a luta armada revolucionária. Daí em diante, o que se podia esperar foi o que aconteceu de fato. A noção que a maioria da população apresentava no que diz respeito aos “regimes totalitários” era a vinculada pela mídia internacional sobre o que foi/estava sendo a ascensão comunista pelo mundo, o que o governo militar de direita que ora se instaurava no Brasil era totalmente contra. Logo, a noção que se tinha era apresentada como “apenas uma eliminação da ameaça comunista”, enquanto que, de fato, era algo extremamente além disso aqui no Brasil, já que fazia parte de uma subserviência aos interesses estadunidenses por sobre toda a América Latina.

O espetáculo, midiático, inclusive, macabro de dezenas e dezenas de prisões, cassação de mandatos políticos à força bruta, pois o Congresso Nacional foi temporariamente dissolvido, fechado e, portanto, os parlamentares ficaram impedidos por lei (com o AI-5) de fazer qualquer manifestação pública, perpetuou-se até que os militares golpistas apresentaram uma nova Constituição Federal, e isso só aconteceu aos 24 de janeiro de 1967. Na verdade, tratava-se da

Emenda Constitucional nº 1 (conhecida como “Constituição de 1969” da junta militar, formada por três oficiais de alta patente das três forças armadas, que passou a governar o país depois que o general Costa e Silva foi vítima de uma trombose cerebral), mas apenas e tão somente emendava aquela constituição que vigia a partir de 1967, feita às pressas na calada da noite, sem o devido e necessário reconhecimento popular. Será que a “noite” que durou 21 anos é esta a que se refere a obra de Hatoum aqui estudada? É claro que sim – e não só pela “coincidência” nas datas, como continuaremos a ver na sequência dos segmentos.

O PAPEL DA LITERATURA NO REAVIVAR DA MEMÓRIA

Quando, na história, tem-se a perspectiva de uma ditadura, logo apresenta-se com ela a censura, mas o que seria a censura senão uma privação da linguagem? Então, nada mais justo do que se valer dela para garantir um reavivar da memória cultural de um povo. Em 2012 até 2014, no Brasil, ocorreu a Comissão Nacional da Verdade. Tal comissão foi imposta pela classe política, digamos, progressista, para que fosse finalmente julgados os crimes que ocorreram durante o regime militar iniciado em 1964. Dessa forma, essa comissão se mostrou como uma espécie de manutenção da formação dos cidadãos brasileiros, elencando de forma mais insistente os direitos humanos e sua imprescindibilidade, manutenção tal que reverberou em vários outros aspectos da sociedade brasileira, incluindo-se aí a literatura. Dessa maneira, muitos autores e críticos literários se sentiram na obrigação de estabelecer, em sua escrita, maneiras para que essa realidade não se repetisse, mostrando ao povo, pelas mais diversas perspectivas, como se deu o processo de alteração do chamado Estado de Direito, afinal “a literatura se situa como um a mais entre os principais documentos legais que decantaram a experiência emancipatória da humanidade [no ocidente]” (VIDAL, 1984, p. 64).

Dentro dessa perspectiva, o romance *A noite da espera* trata-se de um posicionamento do escritor Milton Hatoum no que tange à ditadura, elencando por meio do envolvimento na narrativa questões como os direitos humanos, por exemplo. O que implica que o tal romance, principalmente por realizar uma crítica a um marco infeliz da e na história brasileira recente, não pode se despir da subjetividade, da motivação, do autor e muito menos da interpretação do leitor, como aponta Antonio Candido:

Por isso, todo escritor depende do público. E quando afirma desprezá-lo, bastando-lhe o colóquio com os sonhos e a satisfação dada pelo próprio ato

criador, está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará verdadeira ressonância (CANDIDO, 2000, p. 76).

Caso um romance como *A noite da espera* pudesse ter sido escrito durante a ditadura, a recepção do público e a própria perspectiva do autor provavelmente seriam muito diferentes, e isso acarretaria um ponto positivo ou negativo perante a grandeza factual da obra? De fato, nunca se saberá, mas entende-se que de qualquer maneira se mostraria algo divergente, isso se dá pelas “maneiras diferentes de interpretar que constituem o destino da obra no tempo” (CANDIDO, 2000, p. 169), além, é claro, das diferenças existentes entre o contexto histórico e social da época ditatorial relativos ao meio físico humano, que contempla inúmeros pontos: a tipologia da população, a tipificação da natureza, e a organização política em que a obra estaria inserida. A propósito, tal pensamento é corroborado por Hernán Vidal quando pontua que “a literatura funciona como o requisito de singularizar personagens especiais como índices do significado de uma visão de mundo, hierarquizada pela reificação de uma ordem social fictícia” (VIDAL, 1984, p. 96).

A literatura é um alicerce primordial para a construção particular de uma identidade nacional e individual no que tange a memória e a cultura, assim como a crítica literária, como bem assinala Hernán Vidal, quando retrata que o crítico literário deveria reafirmar o “significado e a função social da literatura como instrumento constituinte do ‘princípio da vida’”, que deve ser considerado como o “bem incompressível” retratado por Candido quando o teórico aborda a questão sobre o direito de exatamente todos à literatura. Sendo assim, “é preciso fundamentar uma crítica literária que se entenda a si mesma e à obra literária como uma analogia da construção da cultura e da civilização” (VIDAL, 1984, p. 45). Dessa maneira,

Toda narrativa literária é, portanto, a procura de um equilíbrio dialético, integrador, dinâmico e contraditório de concepções da cultura, que afeta uma acumulação de noções e de relações diretamente associadas à humanidade como agência histórica, construtora da cultura e da civilização (VIDAL, 1984, p. 49).

Tal produção literária já foi enxergada como uma possibilidade de produção de arquivos, ainda que não fossem *de facto* arquivos historiográficos, e sim narrativas que permitiram o estabelecimento de intervenções de resistência contra o silenciamento que ocorreu de lá para cá, fazendo com que os autores, os personagens e os leitores fossem considerados testemunhas

da violência, ou seja, um fator imprescindível para uma reflexão que pode contribuir para a não repetição do passado, visto que o autor tem a capacidade de transformar narradores anônimos em narradores reais dentro das obras literárias. Hatoum, ao escrever toda a sua trilogia (da qual faz parte *A noite da espera*), contribui para a reelaboração de uma memória histórica coletiva. Logo, de acordo com AMORIM (2003), tem-se que “organizar ruínas de antigas narrativas, as vozes do viver cotidiano anônimo; dialogar com a série literária e com os valores culturais de sua e de outras épocas, para daí compor sua experiência solitária, eis a tarefa do romancista” (AMORIM, 2003, p. 20).

Depois do golpe militar de 1964 e antes da Comissão Nacional da Verdade, por causa sobretudo da censura imposta pelo governo militar, os escritores sofreram pelas tentativas de retratar a realidade provocada pela repressão e pelas inúmeras atrocidades que permearam a sociedade brasileira nesse momento, portanto

O escritor brasileiro enfrentou, durante os anos posteriores ao golpe de 1964, uma escolha estilística fundamental. Após os picos criativos da década de 1950 – a realização das mais altas ambições criativas modernistas na obra de Guimarães Rosa, bem como a derrota da utopia de uma modernização racional encarnada pelo movimento concretista –, o escritor brasileiro ou seguia a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social, como os que haviam sido problematizados nos romances da década de 1930, em particular pelos regionalistas do Nordeste, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Como denominador comum às duas vertentes havia, segundo [Silviano] Santiago, o compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo. Não apenas resultado de um governo antidemocrático, mas em consequência da promoção de uma sociedade industrial avançada, do liberalismo globalizado sob os princípios do capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e do bem-estar dos cidadãos (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 23).

Dessa maneira, segundo Grazielle Frederico (2018), a literatura se mostra como uma possibilidade de intervenção e de resistência na desconstrução de silenciamentos derivados da ditadura, mas como falar sobre a realidade brasileira de modo diferente? De modo que a linguagem literária faça a diferença?

De acordo com Licarião (2018), o sentimento de reviravolta ocorrido após o estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade, representou uma perspectiva subjetiva no imaginário social e nos indivíduos brasileiros – pelo menos naqueles cidadãos mais conscientes,

que ainda os há. Tal perspectiva determinou uma reação à normatização do silenciamento proveniente da ditadura militar e desencadeou assim uma espécie de acerto de contas entre a história pessoal das vítimas e a memória coletiva. Tal acerto se faz por meio de uma reelaboração ficcional, via identificação imaginária e simbólica conseguida pelos autores que trabalham a rica temática. Dessa forma, por meio do reavivar dessa memória coletiva, a literatura, de acordo com Vidal (1984), cumpre o seu papel de servir como um modelo mimético, sempre se valendo de um recorte artístico de um acontecimento histórico, para o desenvolvimento social em meio aos conflitos sociais, sendo, assim, um instrumento que contribui para a manutenção da institucionalidade social, servindo para a anamnese da sociedade, uma vez que “a construção, a reprodução e a manutenção da cultura e da civilização, são tarefas inevitáveis de todo ser humano pelo simples fato de sermos humanos” (VIDAL, 1984, p. 49).

No romance abordado no presente trabalho, *A noite da espera*, é possível observar que os locais, as datas, as cartas, as personagens, o envolvimento das mesmas com a resistência contra o regime, a decisão de fugir de volta para São Paulo e de não lutar, todos esses pontos, denominados por Licarião (2018) de “escombros imateriais”, direcionam a história e permitem a verossimilhança que desencadeia na identificação posterior do leitor com o sentimento de revolta para com o trauma proveniente da ditadura e o consequente silenciamento da memória coletiva. Devido a uma espécie de “acolhimento filantrópico”, expressão utilizada pelo teórico José Edilson de Amorim, o escritor Milton Hatoum apostou nesse novo estilo temático em suas obras, saindo de uma realidade regional e pousando em um período histórico tão forte como a ditadura, mas mantendo de suas demais obras um aporte memorialista semelhante, ao mesclar relatos do passado com acontecimentos do presente. Dentro do cunho das obras regionalistas, segundo SCHØLLHAMMER (2011), tem-se que “Hatoum consegue absorver em sua ficção o espaço amazônico e relatar seus costumes, sem cair num exotismo hipertrofiado e valorizando referências precisas aos fatos históricos” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 90).

A representação do contexto do regime militar nas obras que sobressaem dentro dessa temática pode ocorrer de diversas maneiras como em uma tentativa de estabelecimento identitário, com a exposição de sintomas de precariedade e de melancolia, através de figuras de linguagem, estabelecendo formas análogas de testemunhos, objetivando, por fim, um resgate do inconsciente coletivo para esse tipo de questão. Dentro do leque das obras mais recentes que tratam a ditadura como tema central, como, por exemplo, a obra trabalhada nessa pesquisa, *A noite da espera*, de Milton Hatoum, ocorreu a exposição de uma memória traumática de

um período perturbador para a sociedade brasileira, que discute, interpreta e confronta os acontecimentos do período, ao retratar os vários tipos de convivência vigentes nessa época a partir de diferentes perspectivas, permitindo que se conheçam pontos da ditadura que, no mais das vezes, foram e são ainda silenciados institucionalmente. Quando Martim, o personagem principal, foge da Ditadura Militar, retornando para São Paulo no final da narrativa, esse fato traz consigo uma forma de resistência; ao se calar e fugir, há a questão da sobrevivência física, mesmo que essa esteja marcada pelo abandono à luta.

Seguindo-se esse posicionamento anterior, pode-se elencar aqui o pensamento da pesquisadora Regina Dalcastagnè:

Agente involuntário dessa forma de violência simbólica, o escritor não tem como superá-la no interior de sua própria obra. Mas pode, em um movimento que é ao mesmo tempo estético e político, estabelecer nela a tensão, fazer seu leitor perceber os silêncios que são impostos, as vozes que tentam, mas não conseguem subir à superfície do texto (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 187).

Além disso, outro papel imprescindível da literatura brasileira em retratar certas questões mais incontornáveis da ditadura é o de tentar estabelecer políticas públicas e medidas institucionais para que acontecimentos como esse não sejam permitidos novamente. Portanto, de acordo com a pesquisadora Grazielle Frederico (2018), entende-se que:

Buscar na literatura que narra a ditadura [...] uma problematização e uma desconstrução de silenciamentos que reforçam, por exemplo, o conceito de uma conciliação nacional e anistia para torturadores, é uma tentativa de resistência a posições de poder violento e opressor que continuam (FREDERICO, 2018, p. 79).

Para observar como isso se dá no romance em tela e nos demais com características semelhantes, necessário se faz observar como a literatura pode ser ao mesmo tempo ficcional e histórica, e que ambas modalidades podem conviver otimamente quanto mais próximas se tornam no cotidiano dos cidadãos. É que a leitura de literatura tem uma finalidade em si mesma: a de transformar os cidadãos ao mantê-los o mais alerta possível para que realidades desgraçadas como a das ditaduras não possam retornar ao cotidiano atual dos cidadãos. Tornaremos a este ponto mais tarde.

A HISTÓRIA E A LITERATURA EM UM TURBILHÃO DE EMOÇÕES CIDADÃS

Tanto a história como a literatura são gestos de linguagem e, por isso, podem ser tratadas como “construtos sociais”; entretanto, uma necessita da outra para a sua existência e o cumprimento de seus objetivos, concomitantemente. Os dois tipos de discurso, por sua vez, apresentam-se por meio das normas de linguagem e de narratividade. Assim como a história, a literatura parte de inquietações apresentadas no presente, embora o que as diferencie seja a percepção humana e subjetiva, uma vez que, mesmo com seu caráter estritamente ficcional, a literatura está sempre entrelaçada com discursos históricos, além da acessibilidade permitida pela ficção de que “a literatura traz e a história quase não traz”. Portanto, segundo Licarião, tem-se que a literatura cumpre, dessa forma,

Um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o objeto, conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e interdita que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devam dizer (LICARIÃO, 2018, p. 61).

A literatura tem o papel de preencher, dentro da historiografia tradicional, as ausências e as lacunas deixadas pelos historiadores, já que tratam de “temáticas doloridas para as minorias identitárias que tiveram seus direitos violados por práticas opressoras que advinham tanto do Estado quanto das relações sociais” (NEVES, 2018, p. 128). Para tal papel, tem-se a denominação de “metaficção historiográfica” que, segundo Linda Hutcheon (2008), seria uma forma de romance histórico que se consolida de acordo com as premissas do pós-modernismo relacionadas ao questionamento de autoridade, da autenticidade, e sai em defesa de ideais baseados na pluralidade de vozes narrativas, visto que fatos históricos são consolidados como tais devido aos sistemas epistemológico, ontológico e ideológico que conferem à narrativa histórica, mesmo com a necessidade do preenchimento de lacunas, praticamente, um caráter de verdade absoluta.

A metaficção, portanto, de acordo com Gustavo Bernardo (2010), seria “um fenômeno autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9), ou seja, é uma narrativa que, por sua vez, é fundada em uma metalinguagem, promovendo uma ficção fundada na elaboração de ficções. Dessa forma, é possível observar, segundo Hutcheon, que “a principal característica atribuída à metaficção

historiográfica é a autorreflexão, que possibilita a consciência de que tanto a ficção quanto a história são construções humanas baseadas na linguagem e na narratividade” (HUTCHEON, 2000, p. 5). Logo, pode-se concluir, pelo menos em caráter parcial, que o romance *A noite da espera*, o primeiro da trilogia “O lugar mais sombrio”, de Milton Hatoum, se encaixa perfeitamente nessa perspectiva de “metaficção historiográfica”, sendo que a ficção da ficção “tornou-se lugar-comum no debate em torno da noção moderna de literatura, como aquilo que vem explicitar a atenção autoconsciente da natureza construtiva da ficção” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 129).

Seguindo os demais pontos destacados acima, tem-se, de acordo com Silva, que: “à medida que os dados históricos vão sendo puxados para o real ficcional, cria-se uma porta para a discussão sobre as fronteiras entre real/ficção e história/ficção, cujos limites não podem ser fixos, pois toda história tem sua ficcionalidade e toda ficção baseia-se na historicidade” (SILVA, 2018, p. 206). Entretanto, as condições que permeiam o romance, sobretudo o mais contemporâneo, como *A noite da espera*, nem sempre foram dadas dessa forma. Segundo Amorim (2003), antes,

Ao tratar da realidade histórica, o romance misturava verdade e “mentira” (fábula). A verdade era objeto da história, não da ficção. Mas, contraditoriamente, a ficção romanesca era admitida na medida em que, mesmo pelo artifício da mentira, a utilizasse como meio de mostrar a verdade, para dar exemplo de como as coisas deveriam ocorrer e as pessoas se comportar. A não ser assim, as verdades estavam reservadas para a história; as mentiras eram destinadas às obras de ficção romanesca. Daí seu desprestígio (AMORIM, 2003, p. 26-27).

Contrariando esse pensamento, tem-se ainda, segundo Alfredo Bosi, que

Se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura é considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (BOSI, 2002, p. 135).

Mas ainda assim, podemos observar que esse medo da ficção e da “mentira” dentro do romance é algo que surge junto com a sua própria existência e se perpetua até os dias atuais, uma vez que com a globalização e o acesso quase instantâneo às informações junto ao entretenimento e à alienação provocados pelas redes sociais, há uma espécie de desvalorização em massa do romance. Dessa maneira, de acordo com Octavio Paz, tem-se que como uma “épica de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade” (PAZ, 1976, p. 71).

Portanto, do ponto de vista metodológico, pode-se concluir que “o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas (CANDIDO, 2000, p. 192). Dessa maneira, de acordo com Vidal (2020), torna-se imprescindível que ocorra o uso de uma constelação teórica e historiográfica “para a reinterpretação do sentido histórico dos monumentos do cânone literário latino-americano, de modo que os entendamos como artefatos potencializadores para a defesa ou a violação dos direitos humanos” (VIDAL, 2020, p. 92). Para nós, este é um dos pontos sobre o qual pode-se dizer que é como se estivesse havendo um proveitoso diálogo entre esses dois pesquisadores.

A LEITURA LITERÁRIA COMO FATOR DE RESISTÊNCIA

Durante o período ditatorial, a leitura se mostrou como um instrumento de luta e de democracia – destarte, é mais ou menos como é destacado por Milton Hatoum na narrativa de *A noite da espera*. Tal perspectiva é demonstrada, por exemplo, quando o personagem principal, o jovem Martim, se vê trabalhando em uma livraria em Brasília, mesmo com seu pai sendo contra sua atitude, vez que livrarias não são/eram vistas com bons olhos pelos generais da ditadura e seus acólitos, por exemplo. Para reforçar tal importância, é necessário citar o argentino, naturalizado canadense, Alberto Manguel, que pontua que “quem é capaz de ler uma frase, é capaz de ler todas. Mais importante: esse leitor tem agora a possibilidade de refletir sobre a frase, de agir sobre ela, de lhe dar significado” (MANGUEL, 1997, p. 314-315). Dentro dessa perspectiva, vale citar também Candido (2000) no momento em que ele nos oferece o seu conceito de literatura, qual seja: “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e [que] só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2000, p. 75).

Os regimes antipopulares na América do Sul de então, não só o brasileiro, se caracterizavam principalmente pela classificação dos livros como algo supérfluo e, às vezes, maléfico mesmo, demonstrando aí a necessidade que tinham os militares de que o povo não pensasse. Logo, houve proibições, censura e ameaças das mais variadas formas para que se mantivesse o povo alienado e para que todos aceitassem as condições impostas pelo governo discricionário sem questionar e nem tampouco se manifestar. Cordeiros eram parte integrante do “sonho de consumo” dos

gerais presidentes para governar em paz, como só nos países industrializados na Europa e nos Estados Unidos conseguir. Na certa, pensavam que seria extremamente fácil governar com mão de ferro. Enganaram-se redondamente. Os jovens brasileiros de então abriram os olhos e enxergaram bem a necessidade de reagir à quebra de muitas das prerrogativas da Carta Universal dos DDHH da ONU que lhes estavam sendo amplamente negadas pela ditadura. Entre os demais, todos também sabiam disso, contudo não levavam lá muita fé em uma resistência ao estado das coisas ditatoriais, que podiam facilmente descambar para uma guerra civil de resultados possivelmente catastróficos.

Então, os escritores que se mostravam contra o regime, após a tomada de poder pelos militares em 1964, tiveram que apresentar seu posicionamento por meio da escrita, sempre de forma mascarada, principalmente a partir do início dos anos 1970. Nesse período foi que se deu maior atenção, por parte dos militares no poder, é claro, ao mercado livreiro, vez que se ampliava o interesse pela literatura e aumentava-se também a ação da censura. Outro ponto acerca dessa questão que vale destacar é que essa atenção especial ao mercado livreiro se deu também pelo fato de que as demais indústrias culturais (sobretudo as de caráter “massivo”) como a televisiva e, em menor grau, a cinematográfica e a da música popular, já vinham supostamente se adaptando às cobranças do regime (e também perdendo seu poder criativo) – talvez porque tivessem que ser mais ágeis e diretas ao ponto nas respostas que ofereciam, ao se conformarem à situação, mas nem tanto, e às exigências cada vez mais “massivas” em torno do que já era um “mercado” – ainda meio incipiente, mas já um mercado.

Por consequência, “uma livraria pode ser um instrumento de democracia e o ataque a ela, uma ação direta contra os direitos humanos” (MOLLO, 2018, p. 58). O que demonstra que uma das funções da literatura, entre as demais promovidas por Hatoum por meio de uma história ficcional, mas altamente verossimilhante e escrita na nossa contemporaneidade, é a de preparar a população para futuras tentativas de governos fascistas, despóticos, ditatoriais, mostrando a partir de uma condição de esclarecimento, o que foi e o que pode vir a ser uma violação dos direitos humanos dada a partir de um regime ditatorial, de uma maneira extremamente didática, sendo que:

Tais direitos são violados quando o poder decide reduzir o ser humano somente à sua materialidade corporal, reconhecendo-o como nada mais que ferramenta para a reprodução, o trabalho e a agressão militar, carne para tortura, respondendo exclusivamente a uma razão funcional e instrumental (VIDAL, 2020, p. 66).

Logo, pode-se observar que a literatura, segundo também o pensamento de Candido, de certa maneira, desenvolve uma série de concepções do vocábulo “democracia”, contribuindo para uma percepção direta do que seja ou que represente ser. Por isso, o fato de a literatura refletir episódios onde houve uma quebra de dignidade e de direitos fundamentais, ela se mostra de importância como para a construção de um “imaginário social” na percepção do político. É que, segundo a pesquisadora Leila Lehen, a literatura [poética] e a política são discursos interligados visto que a linguagem poética invade o domínio político com “palavras perfumadas”, auxiliando assim os leitores a refletir sobre os significados, e a conquistarem uma manutenção da não repetição do passado. Perseguindo a opinião de Lehen, tem-se que

As práticas da vida cotidiana podem impactar as atitudes dos cidadãos em relação à sociabilidade, instituições políticas e performances culturais e, portanto, podem moldar sua compreensão de democracia. Em outras palavras, através das práticas da vida cotidiana, os indivíduos podem criar [...] “imaginários” democráticos (LEHNEN, 2018, p. 24).

A arte se mostra política em demasia, pois a literatura permite uma reelaboração das formas de resistência, reinventando, desta forma, o próprio lugar de resistência. Seguindo essa linha de raciocínio, Dalcastagnè pontua que “se há sessenta anos a questão era colocada, e se ainda hoje ela se apresenta como um problema estético é porque esse problema continua sendo um problema político, que poucos escritores têm a coragem de enfrentar” (DALCASTAGNÈ, 2018, p. 148). Pode-se listar ainda que alguns textos se valem da reivindicação de direitos e das deficiências presentes no modelo democrático brasileiro, constituindo um desafio à estrutura dominante, como se tem em:

A produção literária também pode desafiar a estrutura dominante através do uso do dissenso como dispositivo retórico ou como tema. A literatura que emprega o dissenso de forma temática ou estilística pode participar da democracia expandindo o âmbito simbólico, alterando assim o conceito de *demos* (como aglomeração cidadã) para introduzir vozes diferentes, incluindo a sujeitos que muitas vezes são ofuscados pela ordem hegemônica (LEHNEN, 2018, p. 16).

No que se trata da questão literária é de suma importância avaliar a literatura pela dicotomia existente entre a literatura marginal e o cânone literário. Segundo Antonio Candido, a literatura deve ser tida como “um bem incompressível”, assim como já o são o direito à alimentação

e à moradia, por exemplo. A literatura pode bem ser considerada, portanto, como uma das necessidades básicas do ser humano; entretanto, a literatura “de margem” é desconsiderada como tal, vez que a determinação do cânone está diretamente relacionada às relações de poder constituídas, mas ainda diante desses fatores nota-se que o domínio da chamada “norma culta” serve como fator de exclusão – e não só a tal norma culta que, de acordo com a professora Regina Dalcastagnè, “(...) o campo literário, embora permaneça imune às críticas que outros meios de expressão simbólica costumam receber, reproduz os padrões de exclusão da sociedade brasileira” como um todo (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14).

Porém, há de se colocar em questionamento o seguinte pensamento: “o direito à literatura é realmente para todos?” O cânone traz à tona as personagens marginalizadas, mas dificilmente incluem escritores considerados como subalternos, uma vez que há um sentimento de que os mesmos seriam incapazes de apresentar “conteúdo estético” e afins para que suas obras sejam/fossem consideradas grandes obras, pontuando-as, portanto, como produções de caráter panfletário, reduzindo as narrativas a meros estereótipos, sem levar em consideração os traços de memória e as demais particularidades que permeiam essas narrativas. Dessa maneira, se atribui à literatura testemunhal, como no caso da obra *A noite da espera*, e à literatura marginal, vez que a literatura erudita, dada a partir de uma análise meramente estética, se apresenta como tendo um caráter atemporal. Enquanto isso, a literatura marginal, dada por meio de um ponto de vista majoritariamente sociológico, apresenta um caráter pontual, “massivo”. Além disso, é de suma importância salientar que os estudos culturais, nos quais se encontram a literatura marginal, são colocados mais como uma manifestação de defesa dos direitos humanos do que a literatura erudita. Logo, é necessário que se reescreva a história dando voz aos que de fato devam ter voz para relatar suas experiências vividas de forma mui particular, representando o grupo no qual o escritor esteja (ou se sinta) mais inserido.

Mas mesmo resolvida a questão do autor, há de se considerar uma nova problematização ou provocação: “como abordar a obra?” De acordo com a pesquisadora Regina Dalcastagnè, tem-se duas opções, usar ou não as convenções estético-estilísticas; porém, caso seja escolhida a opção de se valer mais de tais convenções, há a implicância presumível na aceitação dos critérios convencionados. Isso impõe uma outra pergunta: “como realizar essa façanha criticando os mesmos?” Ao final, tudo se demonstrará meio “incoerente”; logo, segundo a autora:

O significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas

ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

A percepção proposta por Candido sobre a literatura como “um bem incompressível” também é capaz de permear e vislumbrar uma outra perspectiva: a da literatura como instrumento de humanização. Tendo em vista que essa forma de expressão se relaciona diretamente com os direitos humanos, há uma possibilidade de estabelecer uma forma à visão de mundo e, relacionando-a ao aspecto de resistência e denúncia, estabelece-se também uma maneira de observar, conforme Candido, as situações que remetem aos direitos e a incorporação e a introjeção pessoal deles. Vidal complementa esse pensamento quando apresenta que:

Em termos de uma teatralidade social, o respeito à dignidade humana está no reconhecimento inquestionável do ser humano como agência legítima no cenário da sociedade. Isso implica reconhecer que todo ser humano tem uma consciência, valores, capacidade de discernimento, de escolha e planejamento, de vontade, de memória e de autonomia que o torna ator e atriz em busca de objetivos que potencialmente são uma contribuição ao bem-estar comunitário. Portanto, a coletividade deve abrir ao ser humano o acesso a todo o conjunto de bens materiais e espirituais acumulados em uma sociedade, para que tal conjunto se converta em uma entidade com total capacidade de interlocução e de uso, de intercâmbio, criação, compreensão e interpretação de códigos, protocolos e rituais de todo tipo. Isso é o que faz da sociedade o espaço para a promoção da vida (VIDAL, 1987, p. 67).

Uma vez que

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15-16).

É exatamente isso que propõe o escritor Milton Hatoum em *A noite da espera*: o lado mais adolescente do protagonista Martim, que envolve o divórcio dos pais, a mudança de São Paulo para Brasília, o conflito com o pai, que no decorrer da narrativa se mostra como uma representação da classe média que apoiou e chegou até a venerar o regime militar, o distanciamento da mãe que, ao que tudo indica, representa o “outro lado” da ditadura, aquele que

os militares adorariam extinguir, o primeiro amor, a progressão para a vida adulta, os conflitos internos. Tudo isso fica mesclado ao lado mais histórico que é apresentado “do lado de dentro” da narrativa, não apenas como um contexto histórico, mas como um panorama para reavivar a memória coletiva retratada a partir da ditadura que na época ocorria no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a repressão militar, a literatura foi demasiadamente colocada em xeque a favor da perpetuação do poder. A limitação do subalterno, que o transformou em um “subalterno do subalterno”, foi capaz de demonstrar a necessidade da literatura, o que é favoravelmente mencionado durante a narrativa de Milton Hatoum, mormente nos momentos em que ela trata da relação do personagem principal com a leitura e com a livraria na qual trabalha quando já está em Brasília, e em seus “relacionamentos calorosos”, como destaca o autor, principalmente ao narrar a queima de livros na UnB, por parte dos militares que a invadiram em certos momentos cruciais, portanto, não há episódio, descrição ou frase que não carregue em si toda a potência que a obra representa. Aqui, como em todos os lugares do romance estudado, o pensamento de Candido é novamente bastante oportuno, senão vejamos:

A ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador (CANDIDO, 1988, p. 162-163).

Adrede, torna-se necessário reavivar sempre no pensamento da sociedade brasileira a imprescindibilidade da literatura, principalmente em um país um tanto quanto “jovem” como o nosso, assolado pelo mesmo mal após um período tão curto de tempo, no qual respiramos mais aliviados, em que jovens e até mesmo gente mais velha vão às ruas para quase “exigir” algo tão insosso como “a volta da ditadura militar” [sic] sem ao menos ter em conta o que de fato aconteceu durante tal período, pode-se dessa forma intuir, como o poeta e crítico literário T. S. Eliot, que

É próprio dos homens quando não compreendem outro ser humano e não podem ignorá-lo, exercer uma pressão inconsciente sobre essa pessoa para revertê-la para algo que podemos compreender (...). O efeito sobre a pessoa assim influenciada é quase sempre a repressão e a distorção, em vez do desenvolvimento, da personalidade (ELIOT, 2013, p. 84).

Complementando o pensamento de Eliot, tem-se em James Wood que

A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que por sua vez, nos faz ler melhor a vida. E assim por diante. Basta dar aulas de literatura para perceber que os leitores jovens, na maioria, são bons observadores (WOOD, 2011, p. 71).

Os personagens retratados na narrativa *A noite da espera*, mesmo com seu caráter ficcional implícito, mas nem de longe alegorias inventadas com fins poéticos, nem mesmo personagens com caráter individualizado, emblematizam as revoluções estéticas e políticas vividas na época da ditadura militar, o que acaba por elencar aos direitos humanos e à visão social uma concepção artística, porém real, ressaltado que “a arte imita a vida” e que é imprescindível que isso aconteça, uma vez que é sempre necessário internalizar memórias coletivas, principalmente quando elas se mostram traumáticas. Quando escritores como Milton Hatoum se valem de um instrumento como a literatura para reavivar essas memórias o impacto acaba sendo indescritivelmente maior, uma vez que a literatura apresenta, dentre todas as demais formas de arte e expressão, uma espécie de “aval da história” para ir além do que é documentado e imposto nos livros teóricos, a literatura pode fornecer detalhes, que todos imaginam que possam ter existido, mas sem o mínimo comprometimento com a verdade, o que desencadeia em uma experiência diferente de um fato já conhecido. Dessa maneira, pode-se ressaltar aqui o que o filósofo Jacques Rancière afirma:

Tudo é rastro, vestígio ou fósil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escrito nas coisas (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

É Rancière mesmo quem dá continuidade ao seu pensamento:

O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fosséis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história (RANCIÈRE, 2009. p. 38).

A cidadania, que é delimitada na maioria das obras que carregam em si a temática da ditadura, serve como uma ferramenta de efetivação da democracia; trata-se, portanto, do poder que a literatura oferece aos cidadãos. A efetivação dos DDHH também ocorre através da democracia, uma vez que o exercício da cidadania e a existência de direitos decorrem da dignidade da pessoa humana, um dos princípios basilares tanto das democracias recentes, quanto na própria história universal dos DDHH.

Durante a ditadura foi o triste e indefectível momento em que a população brasileira viu todos os seus direitos perdendo a validade e sendo jogados na lama; porventura, *de facto* pouquíssimos brasileiros teriam imaginado que, quando os militares chegaram ao poder em 1964 através de um golpe de Estado sem ver sangue correndo nas ruas, a realidade cotidiana nas grandes cidades brasileiras se tornaria tão violenta e obscura. O trauma sofrido pela nação como um todo foi e ainda é irreparável. Por isso mesmo o medo de que algo assim volte à tona é surreal, e a literatura obtém imediatamente um papel imprescindível para que o povo brasileiro como um todo não sofra novamente do mesmo mal.

Logo, é indispensável que os autores brasileiros façam cumprir o tal “papel” da literatura para com a sociedade ao escancarar as portas do passado vivido, ao ser um canal de transmissão de cultura e memórias, ao recordar o imaginário coletivo das atrocidades cometidas na época em que grande parte da população vivia e sobrevivia sob um regime ditatorial fascistoide, um verdadeiro “sepulcro caído” como o do ditado popular. Só mesmo fazendo uso de uma panaceia tão explícita, como sempre são, a propósito, todos os romances de Hatoum que plenamente clamam por mais e melhores índices de cidadania, é que as tais pautas totalitárias mais contemporâneas, tanto as da juventude que sai às ruas reivindicando pesadelos para si e para todos os demais cidadãos, quanto aquelas dos mais velhos, que já esqueceram “a banalidade do mal” daquelas formações plúmbeas de hidrogênio e oxigênio, contaminadas à proporção de duas moléculas por uma. É que aí todas essas pautas totalitárias e antidemocráticas que hoje nos afetam, inclusive psicologicamente, tenderão a ser repensadas com um olhar mais forte e criterioso. Só assim mesmo é que tais demandas não tornarão a ocorrer e a nos atormentar, por dentro e por fora de nós mesmos, emanando o mais naturalmente possível, como suor poros afora.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, José Edilson de. *Romance à brasileira*. João Pessoa: Bagagem, 2003.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad.: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Luciene. Será que a literatura resiste? In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Orgs.) et al. *Literatura e resistência*. Porto Alegre, Zouk, 2018. p. 101-110.
- BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Orgs.) et al. *Literatura e resistência*. Porto Alegre, Zouk, 2018. p. 127-142.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 163-180.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura (1988). In: _____. *Vários escritos*. 5. ed., corr. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Orgs.) et al. *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Orgs.) et al. *Literatura e resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREDERICO, Grazielle. Sonhos e resistências no sertão: A ditadura em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Orgs.) et al. *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 77-86
- HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAIS, Adauto (Org.) et al. *Anos 70: ainda sob a tempestade* (música, literatura, teatro, cinema, televisão). Rio de Janeiro: Aeroplano; SENAC-Rio, 2005. p. 94-159.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad.: Júlio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.
- _____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. London; New York: Routledge, 2000.

LEHNEN, Leila. O direito à poesia. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Orgs.) et al. *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 13-30

LICARIÃO, Berttoni. Inventário de silêncios: memória e fotografia em A Resistência, de Julián Fuks. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Orgs.) et al. *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 61-76.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

MOLLO, Lúcia Tormin. Espaços de resistência: as livrarias na mira dos regimes autoritários. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Orgs.) et al. *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 47-60.

NEVES, Júlia Braga. Metaficção historiográfica e narrativas sobre a escravidão em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Orgs.) et al. *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 127-140.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. Uma experiência literária periférica em tempos de ditadura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Orgs.) et al. *Literatura e resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 193-212.

VIDAL, Hernán. *Crítica literária como defesa dos direitos humanos: questão teórica (por uma sócio-história literária da América Latina e do Caribe hispanoparlantes)*. Trad.: Wander Nunes Frota. Teresina: EdUFPI, 2020.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OS PROCESSOS ENUNCIATIVOS DA VARIAÇÃO SEMÂNTICA DE UNIDADES LEXICAIS NO PORTUGUÊS BRASILEIRO¹

Isael da Silva Sousa²

RESUMO

Este artigo insere-se no quadro da Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (TOPE) de Antoine Culioli (1990, 1999a, 1999b), mais especificamente, em uma linha de investigação construtivista desenvolvida por Franckel, Paillard e De Vogué (2011). Temos como objetivo geral demonstrar que não existe uma opositividade fixa entre as unidades lexicais *novo* e *velho*. A constituição do *corpus* se deu com as ocorrências de *novo* coletadas do meio eletrônico denominado Corpus do Português. Temos com suporte teórico- metodológico a TOPE, por essa razão nossa metodologia de análise se baseia na atividade de manipulação e reformulação de enunciados, ou seja, a prática de elaboração de glosas. Os resultados evidenciam que não há uma opositividade fixa entre *novo* e *velho*. Quando constatamos a ocorrência de uma relação de oposição verificamos que o que se opõem não é uma unidade em relação à outra unidade, isto é, *novo* e *velho* não se opõem enquanto unidades, mas os valores construídos e estabilizados temporariamente podem favorecer a construção de uma relação de oposição.

Palavras-chave: TOPE. Novo. Velho. Relações de Opositividade. Construção de sentidos.

ABSTRACT

This article is part of Antoine Culioli Theory of Predicative and Enunciative Operations – (TOPE) (1990, 1999a, 1999b), more specifically a constructivist research line developed by Franckel, Paillard and De Vogué (2011). We have as a main objective to demonstrate there is no fixed opposition between lexical units “novo” and “velho”. The *corpus* was constituted by the

1 Este artigo é proveniente da pesquisa, financiada pela CAPES, que realizamos durante o Mestrado Acadêmico em Letras, no programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Piauí (PPGeL - UFPI), biênio 2017-2019, sob orientação da Profa. Dra. Maria Auxiliadora Ferreira Lima.

2 Mestre em Letras, com área de concentração em Linguística, pelo PPGeL – UFPI. Doutorando em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGL-UNEMAT). E-mail: isaelsousah@gmail.com

occurrences of the item “novo” collected from the electronic medium “*Corpus do Português*”. We hold TOPE as a theoretical and methodological support, for this reason our methodology of analysis is based on manipulating and reshaping utterances, *i.e.*, the practice of writing glosses. The results show that there is no fixed opposition between “novo” and “velho”. When we observe the occurrence of an oppositional relationship we find that they do not oppose a unit in relation to the other, *it means that*, “novo” and “velho” don’t oppose as units, but the constructed and stabilized values can temporarily favor the construction of an opposition.

Keywords: TOPE. Novo. Velho. Oppositional Relations. Construction of senses.

1 INTRODUÇÃO

A tradição gramatical brasileira costuma categorizar as unidades lexicais *novo* e *velho* como adjetivos. Por esse viés, tais unidades funcionam como palavras que caracterizam uma qualidade, sendo própria ou não, de um determinado ser. No entanto, se pensarmos em um enunciado como “esse livro é o mais novo dessa loja”, por exemplo, teremos simplesmente uma característica de um determinado livro marcada por *novo*? Podemos dizer somente isso em relação ao enunciado do exemplo? O que poderíamos observar se partíssemos das operações que sustentam os valores e não considerarmos apenas os valores estabilizados?

Posto isso, sustentados pela Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (doravante TOPE), postulada pelo linguista francês Antoine Culioli (1990, 1999a, 1999b) e seus seguidores, negamos a existência de valores pré-definidos, sentidos prontos para as unidades lexicais e, conseqüentemente, a antonímia. Pois, pensar em uma relação de oposição, termo a termo, consiste em uma ilusão, uma vez que a unidade lexical para a TOPE é transcategorial, ou seja, comporta uma maleabilidade e uma deformidade e, fora do enunciado, relações previamente estabelecidas não existem.

Partimos da hipótese de que toda e qualquer relação de opositividade entre as unidades lexicais *novo* e *velho* é construída localmente no enunciado. Portanto, temos como objetivo, neste artigo, demonstrar que não existe uma relação de opositividade fixa entre as unidades lexicais *novo* e *velho*, visto que, como já dito, as unidades lexicais são entidades que não possuem sentido pré-estabelecido ou que lhe seja próprio, mas são, na verdade, detentoras de um potencial enunciativo que, em uma dinâmica de interação, estabilizam temporariamente um determinado sentido. Em outras palavras, desconsideramos a posição de que uma unidade possua sentido estável ou que lhe seja tomado com exclusividade, independentemente do enunciado.

No que se refere à organização deste artigo, além desta introdução e das considerações finais, apresentamos, na seção 2, uma discussão sobre a relação de sentido em uma perspectiva construtivista que fundamenta nossa pesquisa; e, na seção 3, demonstramos nosso movimento de análise, discussão, bem como uma síntese conclusiva.

2 UMA PERSPECTIVA CONSTRUTIVISTA DAS RELAÇÕES DE SENTIDO

Para Culioli (1990), os sentidos das unidades lexicais são resultados de uma relação de interação, visto que não há sentido dado, mas sentido construído através do enunciado. Isto posto, para Benveniste (2005), o sentido de uma palavra é acionado a partir das relações no interior de uma frase. Para o teórico, as palavras são classificadas como elementos de nível diferente e, por essa razão, são integrativas.

Por sua vez, Franckel (2011) argumenta que um dos objetivos das pesquisas desenvolvidas pelo viés construtivista, no qual nos inserimos, consiste em mostrar que, por meio da variação do sentido das unidades lexicais, é possível pontuar suas regularidades de organização. No entanto, é importante salientarmos que a variação é apenas em parte determinada pelo cotexto lexical (relações entre as unidades lexicais no interior da sequência linguística), dado que obedece a fortes regularidades, associadas à estrutura do mesmo. São as próprias unidades que condicionam seu cotexto de inserção, isto é, elas determinam a forma do cotexto e o tipo de cenário enunciativo em que se inscrevem.

Por consequência, a identidade de uma unidade não se define por um sentido de base, entretanto, pelo papel específico que desempenha nas interações que constituem o sentido dos enunciados nos quais ela é posta em jogo. Esse papel não deve ser entendido como um sentido próprio da unidade, mas como resultado da variação resultante das interações, em outras palavras,

O sentido das unidades constrói-se no e pelo enunciado, ao mesmo tempo em que elas determinam o sentido desses enunciados. Não há sentido derivado por metáfora: o valor bruto da unidade é sempre um valor abstrato, uma épura, não uma designação, é um potencial e não um conteúdo (FRANCKEL, 2011, p. 23).

De tal modo, reafirmamos que o sentido das unidades consiste em um potencial, o qual será estabilizado em um determinado cenário enunciativo evocado a partir do próprio cotexto.

Porquanto, uma sequência é interpretável somente dentro de um contexto definido, resultante das relações de interações entre as unidades lexicais.

Nessa conjuntura, o contexto não é externo ao enunciado, visto que a própria sequência (um encadeamento interpretável de palavras) desencadeia tipos de contextualizações com as quais é compatível. Consequentemente, o contexto está em uma relação de dependência e independência com a sequência contextualizada.

Essa contextualização é a responsável por orientar uma análise do sentido em construção. Pois, não se trata de partir do produto acabado, da interpretação de enunciado para redistribuir parcelas de sentidos aos seus diferentes componentes, contudo, partir dos potenciais vinculados a encadeamentos de palavras, de se fazer uma análise considerando uma espécie de trajeto dinâmico (cf. FRANCKEL, 2011).

É necessário não confundirmos o estatuto de enunciado com o estatuto de uma sequência, posto que uma sequência é considerada, nessa concepção, como um potencial interpretativo, que é eventualmente compatível com vários tipos de contextualização acionadas por ela. Por sua vez, o enunciado é compreendido como uma sequência estabilizada por uma contextualização já definida.

A identidade de uma unidade lexical é, então, extraída dos modos de interação como o contexto, em razão de nunca se observar nos enunciados o sentido bruto ou inerente de uma unidade, todavia os sentidos atribuídos são resultados de uma interação que se estabelece com seu contexto. Na medida em que,

A tese fundamental desse modelo, e que constitui a sua especificidade, é que a variação das unidades pode ser reportada a princípios regulares. O desafio da teoria não é, portanto, ou não é apenas, nem mesmo principalmente, o extrair uma invariância dos sentidos de uma palavra sob a forma de um conteúdo, mas de mostrar como a variação dos sentidos de uma palavra se dá em planos de variações regidos por uma organização singular (FRANCKEL, 2011, p. 23).

Perceba que a proposta desse programa vai além da extração de uma invariância dos sentidos, da reconstituição do que há de comum entre os diferentes empregos, contempla também o objetivo de dar conta das próprias variações, evidenciando a diferença entre os valores e sua organização.

Logo, a busca por uma invariante constitui uma forma de pensar a organização da variação de uma unidade que é, de acordo com Franckel, concomitantemente, estritamente singular e estritamente regular:

Estritamente singular: cada unidade tem uma identidade própria, irredutível à identidade de uma outra. Disso decorre que as variações de cada palavra se traduzem por valores absolutamente específicos e irredutíveis a quaisquer outros. Estritamente regular: apreende-se a identidade de uma unidade por meio da maneira pela qual se organiza sua variação em planos de variação provenientes de mecanismos gerais e regulares. Essa tese marca a especificidade de nosso programa de trabalho em relação a abordagem que podemos, aliás, qualificar de construtivistas (FRANCKEL, 2011, p. 23).

Sendo assim, a identidade de uma unidade é representada por uma forma esquemática (FE), a qual delinea um raciocínio que permite a extração do papel respectivo da unidade e de seu contexto na variação dos sentidos que podem lhe ser associados. Assim:

Uma FE deve descrever o conjunto dos valores e dos empregos da unidade que ela caracteriza. Ao mesmo tempo, não corresponde por ela própria a nenhum de seus valores singulares. Ela não é assimilável a algum sentido específico e, em particular a um sentido que seria primeiro. A FE não é o sentido da palavra, a identidade que ela constitui não é uma substância autônoma, ela não é o menor denominador semântico comum dos empregos de uma palavra (FRANCKEL, 2011, p. 26).

Portanto, o objetivo da FE, como visto, é esboçar o conjunto de valores e dos empregos de uma unidade por ela assinalada. Cada uso da unidade diz respeito ao emprego específico e particular da FE, em virtude de ela ser apreensível somente por intermédio das diferentes realizações possíveis, as quais compõem suas ocorrências.

Franckel (2011) advoga que, nessa perspectiva, as unidades lexicais não são indivíduos bem constituídos, no entanto, são ocorrências construídas por processos de individualização, por essa razão os diferentes sentidos de uma unidade não correspondem a extensões ou deformações de um sentido pronto, característico da sua identidade preexistente, e sim aos diferentes tipos de realizações de um cenário abstrato, ou seja, a forma esquemática.

A problemática de Culioli se constitui uma corrente que rompe com a concepção de uma transparência original da língua no que diz respeito às ideais que permite exprimir; e, por se tratar de uma teoria da enunciação, toma o enunciado como próprio objeto de estudo, desse modo:

O enunciado não é considerado como o resultado de um ato de linguagem individual, ancorado em *hic et nunc* qualquer por um enunciador qualquer.

Ele deve ser entendido como um arranjo de formas a partir das quais os mecanismos enunciativos que o constituem como tal podem ser analisados, no âmbito de um sistema de representação formalizável, como um encadeamento de operações do qual é vestígio (FRANCKEL, 2011, p.44).

A concepção de enunciado para Culioli, é diferente da concepção de Benveniste. Enquanto Benveniste (2005) compreende o enunciado como um ato individual de utilização de linguagem, uma manifestação da enunciação, produzida cada vez que se fala; Culioli, no que lhe concerne, concebe o enunciado como o próprio arranjos das formas que não remete a valores, mas a operações de constituição de um valor referencial.

Os valores referenciais são construídos no e pelos enunciados, por intermédio de operações enunciativas que são denominadas, por Franckel (2011), como operações de referenciação. Eles são instáveis, atrelado a um jogo intersubjetivo de ajustamento e de regulação, resultando em uma interpretação provisória e local, pois o estável é sempre e, primordialmente, o produto de processos interativos regulados de estabilização.

Por sua parte, Romero (2000) afirma que os valores referenciais consistem em um nível específico de representação o qual é de cunho inteiramente metalinguístico e teórico e sua função é retratar os mecanismos, as operações relacionadas na atividade linguagem.

Munidos dessas concepções teóricas, passemos, a seguir, para nossas análises.

3 A VARIAÇÃO SEMÂNTICA DE NOVO E VELHO E A FICÇÃO DAS RELAÇÕES DE OPOSITIVIDADE

Como já afirmamos, pelo viés teórico da TOPE, os sentidos são construídos através dos enunciados em uma dinâmica de interação, considerando a unidade lexical “como parte de um esquema de regulação dos modos como os enunciados se constituem e significam” (ROMERO e TRAUZZOLA, 2014, p. 241).

É válido ressaltarmos que este artigo é fruto da pesquisa que realizamos durante o mestrado em Letras, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (Biênio 2017-2019). Para a dissertação, foram reunidos 100 enunciados com ocorrências da unidade lexical *novo* do Corpus do Português³ e de outros sites da web. Após um processo de seleção, dentre os enunciados coletados, analisamos 18 enunciados com ocorrências dessa

³ <https://www.corpusdoportugues.org/>

unidade lexical à luz da TOPE. Para este artigo, resolvemos apresentar a análise de 06 enunciados com a ocorrência da unidade lexical *novo*.

Como objetivamos demonstrar que não existe uma relação de opositividade fixa entre as unidades lexicais *novo* e *velho*, no decorrer das análises fizemos um procedimento de substituição da unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho* em todos os enunciados, o que deu origem a outros 06 enunciados, portanto, totalizando 12 enunciados analisados.

Identificamos os 06 enunciados com a ocorrência da unidade lexical *novo* da seguinte maneira: utilizamos a letra E, em maiúsculo, como abreviação da palavra ‘enunciado’, seguido de uma sequência de números entre 01 e 06, por exemplo, E01, E02. Por sua vez, os outros 06 enunciados, com ocorrência da unidade lexical *velho* resultantes do procedimento de substituição, estão identificados em relação ao seu enunciado de origem como, por exemplo, de E01 temos E01.1, de E02 temos E02.1, e assim por diante.

Os 12 (doze) enunciados foram distribuídos em três grupos de análises, são eles:

Grupo 01 - Novo indicando a introdução de um elemento com valor de acréscimo;

Grupo 02 - Novo indicando a introdução de um elemento gerando ruptura;

Grupo 03 - Novo situando um elemento em um espaço temporal.

Dentro de cada grupo, analisamos os enunciados, observando o funcionamento das unidades lexicais *novo* e *velho*. Para tanto, realizamos glosas que, na visão de Culioli (1990), significa operar fora das nossas intenções subjetivas e verificar o processo de construção de sentidos desencadeados pelo próprio enunciado. Vejamos as análises a seguir.

Iniciamos nossas análises com os enunciados do grupo (01):

Grupo (01) – *Novo* indicando a introdução de um elemento como valor de acréscimo.

Vejamos o primeiro enunciado:

E01 - Quando nossa reportagem chegou à residência humilde já um pouco afastada do centro de Ribeiro Gonçalves, o pai levantava sozinho as paredes de um novo cômodo, pensando no bem estar da família.
--

A unidade lexical *novo* indica a introdução de um elemento com valor de acréscimo, mais um cômodo em uma casa X. De cômodo <não existente> passamos a <cômodo existente> em adição aos demais, fazendo parte do todo de X. Temos a preponderância, em E01, do aspecto quantitativo.

Vejam agora o procedimento de substituição da unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho* no enunciado a seguir:

E01.1 - Quando nossa reportagem chegou à residência humilde já um pouco afastada do centro de Ribeiro Gonçalves, o pai levantava sozinho as paredes de um velho cômodo, pensando no bem estar da família.

Em E01.1, a unidade lexical *velho* qualifica cômodo como <deteriorado>. O verbo levantar em interação com a unidade paredes marca cômodo como <existente>. Assim, temos um cômodo Y de uma casa X em estado de deterioração que passa por um processo de reforma. Temos aqui a preponderância do aspecto qualitativo. Perceba que em E01 a unidade lexical *novo* indica o acréscimo de um cômodo <não existente> a uma casa X, aqui, cômodo já é <existente> e o que está sendo qualificado é seu estado de conservação. Portanto, embora seja possível a substituição de uma unidade pela outra, sem um alto custo enunciativo, podemos verificar que a unidade lexical *velho* não funciona como oposto de *novo*.

Passemos agora ao próximo enunciado:

E02 - Comprei um novo carro.

A unidade lexical *novo* marca o acréscimo de mais um carro a um conjunto de carros já adquiridos por sujeito X. O verbo *comprar* no pretérito reforça a ação de aquisição. Temos aqui a predominância do aspecto quantitativo, pois o que está em evidência não é o fato de o carro ser <lançamento> ou um veículo <nunca usado>, e sim o valor de acréscimo. O que é diferente, por exemplo, de - *Comprei um carro novo* -, pois a unidade lexical *novo* posposta atribui a carro a propriedade de <ser/está conservado>, <nunca usado> ou até mesmo de <lançamento>, prevalecendo o aspecto qualitativo.

Vejam, a seguir, o procedimento de substituição:

E02.1 - Comprei um velho carro.

Veja que não podemos falar da construção de uma relação de oposição entre *novo* e *velho* nesses enunciados. Em E02.1, a unidade lexical *velho* qualifica carro como um objeto estimado por um sujeito X, predominando o aspecto qualitativo. Ao contrário se pensarmos em - *Comprei um carro novo* - e - *Comprei um carro velho*-, ambas unidades pospostas ao nome carro, é possível a construção local de uma relação de oposição entre as unidades *novo* e *velho*. Pois, de um lado, teremos a unidade lexical *novo* atribuindo a carro a propriedade de <ser conservado> ou <nunca usado> e, de outro lado, a unidade lexical *velho* atribuindo a carro a propriedade de <ser desgastado> ou <usado>. Observe que o cotexto e a dinâmica de interação entre as unidades no enunciado são os responsáveis por desencadear esses valores, por isso não podemos falar, neste caso, em *novo/velho* funcionando isoladamente.

Passemos agora ao segundo grupo de enunciados.

Grupo (02) – *Novo* indicando a introdução de um elemento gerando ruptura.

Vejam os enunciados E03:

E03 - Temer decreta novo plano de segurança pública.

Nesse enunciado a unidade lexical *novo* marca a introdução de um plano de segurança pública, à vista disso, tem-se um plano X que <não existia> e passa a <existir> e ser válido. A existência de X, enquanto plano, faz com que Y deixe de <ser plano> marcando um processo de substituição de X por Y. O verbo *decretar* favorece esse valor de processo de substituição, dado que Y passa a não ser válido a partir do momento em que X é decretado em um espaço temporal determinado. O que nos leva a concluir que X e Y não coexistem.

Passemos ao procedimento de substituição da unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho* no enunciado a seguir:

E03.1 - Temer decreta velho plano de segurança pública.

Não é possível realizarmos o procedimento de substituição da unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho*. O verbo *decretar* impossibilita o uso de *velho*. Em E03.1, a existência do plano de segurança pública é localizada em um espaço-temporal anterior ao ato de decretar,

o que bloqueia o uso de *velho*. Levando em consideração que *novo* marca um processo de introdução e *velho* é vetado, podemos afirmar que não há uma construção local de uma relação de oposição entre as unidades lexicais *novo* e *velho* nesses enunciados.

Vamos ao próximo enunciado:

E04- Novo sistema de cadastro do PIS possibilita que tudo seja feito online⁴

Nesse enunciado a unidade lexical *novo* marca o surgimento de um sistema de cadastro do PIS e prevalece o aspecto qualitativo. Assim, temos um sistema <não existente> que passa a <ser existente> e, também, a existência X (*novo* sistema) implica a desqualificação de Y <sistema anterior>. Portanto, X substitui Y e apresenta-se como principal propriedade, de acordo com o contexto, <ser moderno>. Podemos comprovar isso por meio do uso da unidade *online*.

Passemos agora ao próximo enunciado:

E04.1- Velho sistema de cadastro do PIS possibilita que tudo seja feito online

Nesse enunciado, ao substituímos a unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho*, percebemos que o contexto veta o uso da unidade *velho*. A noção de <online> sugere, em interação com as outras unidades, a propriedade de modernidade, o que causa impedimento do uso de *velho*. Entretanto, se tivermos, por exemplo, um enunciado como - *Velho sistema de cadastro do PIS também possibilita que tudo seja feito online* - a marca lexical *também* favorece a relação de oposição *novo* e *velho*.

Passemos agora ao último grupo.

Grupo (03) – *Novo* situando um elemento em um espaço temporal.

Vejam os enunciados E05:

E05 – *Esse livro é o mais novo dessa loja, vou comprar.*

Nesse exemplo a unidade lexical *novo* pode indicar duas situações em contextos diferentes.

4 Extraído de < <http://www.confirp.com.br/novo-sistema-de-cadastro-do-pis-possibilita-que-tudo-seja-feito-online/> > Acesso em 18/01/2019.

Por um lado, marcar o estado de conservação de um livro X e, por outro, marcar um livro X como o mais recente em uma livraria, um lançamento no mercado. Considerando a primeira situação, a unidade lexical *novo* marca o estado de conservação de um livro X em relação aos demais livros da mesma loja, atribuindo-lhe a propriedade de <ser conservado>. Na segunda situação *novo* assume a marca de um livro X como o último lançamento em uma dada loja. Observemos o procedimento de substituição da unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho*:

E05.1 – Esse livro é o mais velho dessa loja, vou comprar.

Nessa construção, a unidade lexical *velho* marca o estado de conservação de um livro X em relação aos demais livros de uma dada loja, o uso do intensificador *mais* colabora para a constituição desse processo de comparação. De um lado, considerando o valor estabilizado de estado de conservação de X, as unidades lexicais *novo* e *velho* em E05 e E05.1 constroem, localmente, uma relação de oposição. Por outro lado, se considerarmos o valor construído em E05 de <lançamento>, não é possível a construção de uma relação de oposição entre *novo* e *velho*.

Passemos agora ao enunciado 06:

E06 - Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor.⁵

Em E06 a unidade lexical *novo* marca a faixa etária de X (mulher). Isto é, em uma linha cronológica, X é localizada como <jovem>. Se pensarmos em um enunciado com a unidade lexical *novo* anteposto teremos: *Nova mulher, bonita e carinhosa*. Veja que a propriedade <ser nova> atribuída a mulher não marca sua faixa etária, mas um processo de renovação ou transformação de X, predominando o aspecto qualitativo. Se mudarmos o cotexto teremos, por exemplo: *A nova mulher de João é bonita*. Nesse caso, a unidade lexical *novo* marca X como outro elemento de uma sequência.

Vejamos o processo de substituição.

E06.1 - Mulher velha, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor.

Neste enunciado a substituição entre as unidades lexicais *novo* e *velho* é possível, pois o cotexto não inibe o uso de *velho*. A unidade lexical *velho* marca uma faixa etária mais avançada de

⁵ Extraído de < <https://www.letras.mus.br/ze-ramalho/82373/> > Acesso em 18/01/2019.

X (mulher). Considerando esse valor, podemos ter entre os valores construídos nos enunciados E06 e E06.1 a construção de uma relação de oposição entre as unidades lexicais *novo* e *velho*.

3.1 Síntese das Análises

Observamos que a unidade lexical *novo* remete, de maneira preponderante, a uma temporalidade que se apresenta sob aspectos distintos nos enunciados analisados. Esta temporalidade pode marcar a introdução de um elemento em uma dada situação, que indica um tempo de existência recente e pode estar vinculado a um acréscimo ou não, bem como situar a existência de um estado de conservação ou uma faixa etária. Salientamos também que o elemento introduzido pela unidade lexical *novo* pode integrar-se ou romper-se a um conjunto.

Destacamos a seguir alguns aspectos observados em cada grupo:

Grupo (01) – *Novo* indicando a introdução de um elemento com valor de acréscimo:

- *Novo* marcando uma relação de integração. Quando introduzido um elemento, X passa a fazer parte de um total em um conjunto dado; temos, assim, desencadeado a ideia de um conjunto, por exemplo, de carros;
- *Novo* indicando o surgimento de um elemento X acrescido a Y que, para ter sua existência garantida, rompe com o seu elemento precedente;
- *Velho* quando não vedado pelo contexto, delimita o espaço temporal ocupado por um elemento X já existente e o valor de acréscimo, quando desencadeado pela unidade lexical *novo*, é desconfigurado.

Grupo (02) – *Novo* indicando a introdução de um elemento gerando ruptura:

- *Novo* marcando elementos que não admitem uma relação de integração. Isto é, um elemento X quando introduzido em uma sequência R provoca uma ruptura com o elemento precedente Y; dessa maneira, X e Y não coexistem.
- *Velho* é vedado pelo contexto dos enunciados que não admitem uma relação de integração.

Grupo (03) – Novo situando um elemento em um espaço temporal:

- *Novo* marcado um estado de conservação de X em comparação a Y;
- *Novo* marcando a faixa etária de X;
- *Velho* contrapondo-se a *novo* quando evidenciado a faixa etária e o estado de conservação de X.

Em suma, tendo como suporte os pressupostos da TOPE e os resultados das nossas análises, constatamos que as unidades lexicais *novo* e *velho* estabilizaram sentidos diferentes em cada enunciado já que os sentidos construídos não se encontravam em uma linha de oposição. Mas, o que queremos dizer por diferente? Como foi possível verificar, por intermédio das análises, em algumas situações o cotexto vedava o processo de substituição da unidade lexical *novo* pela unidade lexical *velho* e, em outras, mesmo sendo possível a substituição os valores construídos, não se encontravam em uma linha de oposição; o que impossibilita a construção de uma relação de opositividade entre *novo* e *velho*. Dessa forma, os fatores que aproximam e distanciam as unidades lexicais *novo* e *velho* de uma relação de opositividade consistem no próprio cotexto.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos às considerações finais deste artigo que objetivou demonstrar que não existe uma relação de opositividade fixa entre as unidades lexicais *novo* e *velho*, ancorado em uma perspectiva teórica construtivista, isto é, na Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (TOPE), de Antoine Culioli.

Em quase todos os enunciados analisados pudemos perceber que a construção de uma relação de oposição entre os valores das unidades lexicais *novo* e *velho* não foi possível em função do cotexto. Nos enunciados analisados, o cotexto vedava o funcionamento da unidade lexical *velho* em substituição à unidade lexical *novo* em razão de que os sentidos construídos com *novo* e *velho* não se encontrarem em uma linha de oposição.

O que se opõe, na verdade, não é uma unidade em relação à outra unidade, isto é, *novo* e *velho* não se opõem enquanto unidades. Os valores construídos e estabilizados temporariamente dentro de um cotexto dado podem favorecer à construção de uma relação de oposição, porém como mostrado nas análises isso não é uma regra.

REFERÊNCIAS

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations*. Paris: Ophrys, 1990. v. 1.

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l'énonciation: formalisation et opérations de repérage*. Paris: Ophrys, 1999a. v. 2.

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l'énonciation: domaine notionnel*. Paris: Ophrys, 1999b. v. 3.

BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I*. 5.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

FRANCKEL, J. J. Da interpretação à glosa: por uma metodologia da reformulação. In: VOGUÉ, Sarah de; FRANCKEL, Jean Jacques; PAILLARD, Denis. *Linguagem e enunciação: representação, referenciação e regulação*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 103-130.

FRANCKEL, J. J. Referência, referenciação e valores referências. In: VOGUÉ, Sarah de; FRANCKEL, Jean Jacques; PAILLARD, Denis. *Linguagem e enunciação: representação, referenciação e regulação*. São Paulo: Contexto, 2011. P. 31-55.

FRANCKEL, J. J.; PAILLARD, Denis. Aspecto da teoria de Antoine Culioli. In: VOGUÉ, Sarah de; FRANCKEL, Jean Jacques; PAILLARD, Denis. *Linguagem e enunciação: representação, referenciação e regulação*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 87-101.

ROMERO, M. C. TRAUZZOLA, V. S. L. *Identidade lexical, funcionamento enunciativo e variação semântica para a Teoria das Operações Enunciativas*. Calidoscópio, v.12, n. 2, p. 239- 248, mai/ago 2014.

ARTE E EXPERIÊNCIA

Uma leitura das Cartas de Padre José de Anchieta pela via das artes visuais de Walmor Corrêa

Ariane Alves dos Santos¹

RESUMO

A proposta deste artigo é discutir o conjunto da obra *Metamorfoses e heterogonias*, de Walmor Corrêa, a partir do conceito de experiência desenvolvido por David Lapoujade. Essa aproximação se justifica pelos possíveis tensionamentos entre as noções de realidade/ficção e ciência/arte. Objetiva-se, portanto, expandir os sentidos da rede conceitual suscitada pela obra e pela relação que ela estabelece com o meio, a literatura e a ciência.

Palavras-chave: artes visuais; arte contemporânea; Walmor Corrêa; literatura; Padre José de Anchieta.

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss the whole of *Metamorfoses e Heterogonias*, by Walmor Corrêa, based on the concept of experience developed by David Lapoujade. This approach is justified by the possible tension between the notions of reality / fiction and science / art. Therefore, the objective is to expand the meanings of the conceptual network raised by the work and the relationship it establishes with the environment, literature and science.

Keywords: visual arts; contemporary art; Walmor Corrêa; literature; Padre José de Anchieta.

INTRODUÇÃO

O processo criativo do artista brasileiro Walmor Corrêa se destaca pelo interesse em investigar questões concernentes aos campos das artes visuais, da ciência, da literatura e da história. Comumente, as artes visuais e a literatura estariam situadas no âmbito da ficção, enquanto a ciência e a história se fundariam no paradigma da verificabilidade, da comprovação e dos registros documentais. No entanto, esses paradigmas, que situariam as áreas de conhecimento em regiões bem delimitadas, são desestabilizados quando pensados pelas noções de experiência e processo.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O trabalho *Metamorfoses e Heterogonia*, assim como outros da ampla gama que constituem a trajetória de criação do artista, possibilita o debate sobre os sistemas de investigação histórica, científica e sua produção de resultados partindo de alguns materiais e conceitos. Entre os materiais de pesquisa, destacam-se as anotações encontradas em cartas redigidas por Padre José de Anchieta (1534-1597) sobre a fauna e flora brasileiras. No período, o jesuíta era considerado um pesquisador notável, e seus registros considerados verdadeiros tratados naturalistas. Neles, encontram-se, por exemplo, descrições de diversas espécies de pássaros presentes no Brasil no século XVI, muitas vezes com características dotadas de exotismo por tratar-se do olhar de um europeu sobre uma terra desconhecida. Evidentemente, o estatuto de veracidade sobre a existência de alguns desses animais se desfez, o que nos levaria a pensar que Walmor Corrêa elaboraria um trabalho tendo em vista desmontar o sistema histórico-científico do período, expondo esses enganos e nos convidando a corrigi-los conforme as comprovações atuais que temos a seu respeito. No entanto, o motor de tal criação é justamente a falibilidade e os erros identificados nesses métodos, criando relações entre diferentes áreas de saber, embaralhando as noções de verdadeiro e falso e nos direcionando para a possibilidade de expansão sógnica que tanto as artes visuais quanto a literatura engajam.

Para compreendermos como essas relações são construídas ao longo do trabalho *Metamorfoses e Heterogonias*, trataremos para o debate o conceito de experiência do filósofo pragmatista William James relido por David Lapoujade em seu livro *William James e a construção da experiência*. Essa escolha se justifica devido ao conceito de experiência mostrar uma aderência à noção de processo, tão cara ao olharmos para a obra de Walmor Corrêa, abrindo espaço para adentrarmos esse caminho de complexidade entre ciência e arte.

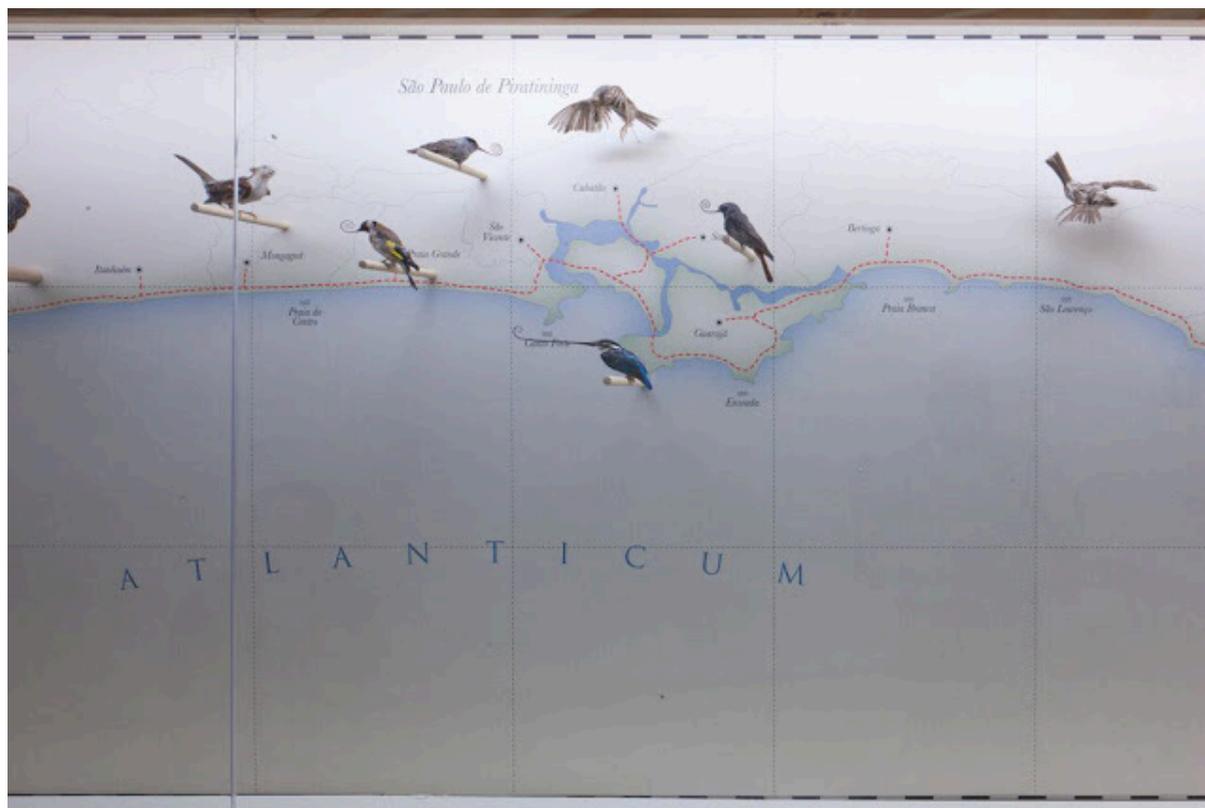
1 METAMORFOSES E HETEROGONIAS

Natural de Santa Catarina, Walmor Corrêa tem participado de importantes mostras de arte contemporânea, nacionais e internacionais, incluindo a XXVI Bienal de São Paulo, em 2004. *Metamorfoses e Heterogonias* foi exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) no ano de 2015, integrando o *Projeto Paredes*, que consistiu na colocação da obra em um dos corredores de acesso à sala principal de exposição.

As técnicas usadas na criação são bastante diversificadas, sendo uma delas o empalhamento de animais, utilizada para atingir o máximo possível de veracidade. A cartografia é outro

método presente na composição ao apresentar um mapa amplo da região litorânea paulista (fig. 1), principalmente da parte que integra São Vicente, Guarujá, Bertioga, Mongaguá e Itanhaém, isso porque, segundo os relatos, seriam os trechos percorridos por Padre José de Anchieta. Ao longo das regiões que compõem o mapa, foram dispostos quinze pássaros empalhados, aqueles descritos nos relatos, cada um sobre os locais onde supostamente eram seus habitat. Cartazes também foram elaborados com desenhos feitos por Walmor Corrêa. Nestes, podemos visualizar as chamadas para o público participar de cursos, exposições, atividades, palestras e observações de aves no Parque Ibirapuera, local onde está localizado o Museu de Arte Moderna (fig.2).

Figura 1: Mapa da região litorânea de São Paulo



Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

Figura 2: Cartaz



Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

Figura 3: Corredor do Museu de Arte Moderna, cartazes e seção de taxidermia



Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

Ao lado do mapa exposto na parede, localiza-se uma porta que dá acesso a uma provável seção de taxidermia. Nesse caso, houve uma intervenção no espaço arquitetônico simulando a existência desse laboratório. A sua presença no ambiente causa estranhamento, no entanto também nos leva a crer que de fato houve a elaboração de um espaço adequado, uma vez que o cartaz convoca o público a participar de cursos voltados à área. Devido a todos esses arranjos, aqueles que interagem com a obra/espaço inicia um processo de dúvida sobre a existência dos animais, do curso oferecido e do próprio laboratório de taxidermia.

Na obra *William James, a construção da experiência* o filósofo francês David Lapoujade (1964) propõe uma leitura de diferentes conceitos do filósofo pramatista William James. Entre esses conceitos estão as noções de verdade e conhecimento, crença e experiência, que se desenvolvem em rede ao longo do livro. Diante do trabalho de Walmor Corrêa é possível pensar a experiência como um dos motores que mobiliza a criação artística, e não só isso, mas como ela mesma torna-se parte constitutiva na produção de sentido da obra.

Figura 4: técnica de empalhamento utilizada na confecção de animais



Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

Para Walmor Corrêa, a arte pode colocar em relevo as diversas formas em que a falha científica se manifesta. Uma delas é justamente o encontro entre mito e ciência, conforme é possível notar no trabalho *Unheimlich* (2005). Nele, o artista se propôs a estudar a organização fisiológica de cinco seres imaginários do folclore brasileiro: o Curupira, o Ipupiara, o Capelobo, a Ondina e a Cachorra da Palmeira. Nessa criação, os seres são híbridos, parte animal, parte humano. Para chegar às imagens e ao conhecimento sobre a organização desses corpos, foram consultados profissionais da medicina, para que a obra pudesse expor a continuidade dos seres, homem e animal, por meio de sua fisiologia exposta em forma de dissecação. Nesse trabalho, portanto, emerge o estranhamento quando colocamos esses dois universos em contato, ou seja, o vocabulário técnico da ciência com o caráter fantasioso dos seres imaginários, o que também ocorre em *Metamorfoses e Heterogonias*.

Essas fronteiras bastante difusas entre verdadeiro/falso, mito/ realidade, aproxima-se da visão de William James do que podemos entender sobre *verdade*. Comumente esse conceito foi abordado ao longo da história da filosofia a partir de uma constituição transcendente, pois haveria por trás dos fenômenos uma substancialidade intrínseca em si, ou seja, pela experiência não teríamos acesso à coisa em si, somente a uma de sua parcela, que se constitui como gradações de fenômenos. Para James e Lapoujade a verdade não mais é declinada no singular, como se respondesse a uma totalidade e unidade de sentido, e sim no plural: as verdades são múltiplas, pois implicam nos diferentes modos de verificação de diferentes processos da vida, gerados pelas mais diversas ações e passagens cujo resultado pode ser entendido como verdadeiro ao gerar uma “ação bem sucedida” (LAPOUJADE, 2017, p.9). Cabe frisar que a ideia de ação bem sucedida não se refere ao termo sucesso, muitas vezes utilizado para banalizar o pragmatismo a uma filosofia para obtenção de eficácia nas ações. A ação bem sucedida está contida na elaboração da ideia e nos processos, uma vez que o pensamento, o conhecimento e a ação sempre estão em constante construção sendo, assim, entendidos como resoluções parciais. O que existe, portanto, não são “as coisas feitas, mas as coisas se fazendo” (LAPOUJADE, 2017, p.17).

Diante disso, ao termos contato com o trabalho de Walmor Corrêa abre-se um espaço para pesarmos sobre a própria elaboração do discurso científico. É importante frisar que o objetivo aqui não é questionar a validade desse discurso, e sim abrir um caminho para entendê-lo a partir de uma chave mais imanente, em que conceitos sempre são revistos, complementados por novas descobertas, criando novas validações e refutações constantes. Questiona-se, nesse caso, a estabilidade de um discurso que na verdade, para se constituir, necessita de constantes

desestabilizações. A ciência, portanto, passa a se afirmar nas experimentações, mais do que nas certezas e conclusões, ou, como afirma o químico Ilya Prigogine, “a significação das leis da natureza ganha um novo sentido. Doravante elas exprimem possibilidade” (2011, p. 12).

A Carta de São Vicente, de Padre José de Anchieta, datada de 1560, é considerada um material bastante frutífero para pensar nessas relações no trabalho do artista. Nesse período, Anchieta foi escolhido para que iniciasse a observação e descrição da região da Mata Atlântica, mais especificamente de São Vicente. Com grande erudição, conhecendo temas que passavam da literatura, à botânica e zoologia, Anchieta compôs um pequeno tratado da biodiversidade local. Além da descrição baseada na observação, também eram incluídos relatos dos indígenas sobre os animais, ampliando, assim, a significação de tal documento, pois revelava tanto o aspecto biológico quanto o cultural, uma vez que narrava o modo como tais seres eram percebidos. A carta incluía, ainda, informações sobre os costumes locais, a língua indígena, descrição e aplicação de ervas medicinais e informações sobre a culinária.

Considerada o primeiro documento no qual há uma apresentação da Mata Atlântica, a carta também traz descrições sobre o clima, as diferentes espécies de cobras, anfíbios e aracnídeos, a diversidade de abelhas e, também, de animais vistos por ele especificamente na região, sem contar com referências em plagas europeias, tais como o bicho preguiça e o tamanduá bandeira.

Padre José de Anchieta desembarcou na Baía de Todos os Santos, no estado da Bahia, em julho de 1553, junto a D. Duarte da Costa, segundo governador do Brasil, padre Luiz da Grã, provincial dos Jesuítas e de outros padres e integrantes na ordem. Em janeiro de 1554, migra para São Paulo, local onde iniciou a redação das cartas de periodicidade quadrimestral. Além disso, tornou-se professor de latim, lecionando para o padre Manoel de Paiva, líder das missões jesuítas na região, além de traduzir, quando necessário, textos para a língua portuguesa. Em seguida, dedicou-se a aprender o tupi, fator que propiciou sua aproximação dos indígenas nas relações de escambo. Ao longo da edificação da cidade de Piratininga e do processo de catequização, Anchieta percorreu o litoral paulista, adentrando as regiões de Bertioga e Itanhaem.

Além do domínio da língua, Anchieta também era apreciador da literatura. Compunha versos e utilizou recursos da poesia sacra, autos e mistérios no processo de catequização indígena. Dotado desses recursos, suas cartas apresentam as descrições e interpretações das observações feitas das plantas, dos bichos, do clima, da terra local. Nessa artigo não serão abordadas as questões referentes à catequização, os conflitos ou à fundação da cidade, o foco se direciona para o aspecto que está em consonância com as obras de Walmor Corrêa: a descrição naturalista.

As cartas iniciais enviadas a Portugal apresentam majoritariamente informações sobre os hábitos indígenas, sua adesão à catequização, as dificuldades encontradas e superadas ao longo desse contato e as estratégias de aprendizagem da língua local. Trata-se de um olhar estrangeiro diante de uma organização social e de um ambiente repleto de contrastes àquele de origem de Anchieta, por isso em diversos trechos das cartas encontramos uma descrição feita por um sujeito tanto deslumbrado com as belezas quanto espantado com tudo que visualiza em seu caminho.

A partir da carta X, escrita em São Vicente, datada de maio de 1560 e dirigida ao Padre Geral, há uma mudança no teor desses relatos: trata-se do início de uma observação mais detida da fauna e flora locais. Assim como nas cartas em que há uma apresentação dotada de estranhamentos em relação aos costumes, os relatos naturalistas também apresentam essa característica. Padre Anchieta, inclusive, escreve que deseja narrar “acerca do que suceder conosco que seja digno de admiração ou desconhecido nessa parte do mundo” (1933, p.103). A carta, posteriormente, integraria a *Coleção de Notícias para a História e Geografia das Nações Ultramarinas*, da Academia Real das Ciências de Lisboa, em 1812. Ou seja, tal documento serviria como parâmetro técnico-científico para o conhecimento das características do local colonizado. Na abertura da carta consta um resumo sobre os assuntos que serão tratados, organizados da seguinte maneira:

“Carta X: “Descrição das coisas naturais da Capitania de São Vicente. – Divisão das partes do ano. – Tempestades. – Disputa com um feiticeiro. – Enchente dos rios. – Saída dos peixes. – Boi marinho. – Narração de uma tempestade no mar. – Entrada dos peixes. – Sucuriuba. – Jacaré. – Capivara. – Lontras. – Caranguejos. – Modo indígena de curar o cancro. – Jararaca, cascavel, coral e outras serpentes. – Piolho de cobra. – Aranhas. – Tatoranas. – Panteras. – Tamanduá. – Antas. – Preguiça. – Gambá. – Ouriços. – Macacos. – Tatú. – Veados. – Gatos minteses, gamos e javalis. – Lhama do Perú. – Bicho da taquara. – Formigas. – Abelhas. – Moscas e mosquitos. – Papagaios, beija-flores e outros pássaros. – Guará e outras aves marinhas. – Aves de rapina. – Anhima. – Galinhas silvestres. – Mandioca e “Yeticopê”. – Erva viva. – Árvores medicinais. – Pinheiros. – Raizes medicinais. – Pedra elastica. – Conchas e perolas. – Espectros noturnos ou demonios. – Raras deformidades entre os Brasis. – Criança monstruosa. – Um porco hermafrodita” - (ANCHIETA, 1933, p. 103)

O primeiro ponto tratado refere-se às características do clima tropical e sua influência na agricultura, muitas vezes compostas de adjetivos que expressam sensações hiperbólicas, hostis

e terríficas: “a tempestade caiu com tanta violência que parecia ameaçar-nos o Senhor com a destruição (...) Se o Senhor não tivesse abreviado aquele tempo, nada poderia resistir a tamanha violência e tudo cairia por terra” (ANCHIETA, 1933, p.105) .

Embora haja ao longo das cartas descrições dos mais diversos animais, tais como o peixe-boi, o tamanduá, aranhas, mosquitos e serpentes, Walmor Corrêa se debruçou nas descrições sobre os pássaros. Perante a novidade de avistar e ter contato com algumas espécies, além de não possuir uma referência anterior sobre elas em seu contexto de origem, Portugal, a apresentação dos animais gera estranhamento ao leitor contemporâneo, que já possui a experiência de visualizá-los no Brasil. Entre eles, destaco o beija-flor, que foi materializado em *Metamorfoses* e heterogonias conforme as informações dadas por Anchieta: “Há ainda outros passarinhos, chamados guainunbi, os mais pequenos de todos; alimentam-se só de orvalho; dêses há vários gêneros, dos quais, um, afirmam todos, se gera da borboleta.” (ANCHIETA, 1933, p.124). O regime da crença da época associava a origem do beija-flor a uma borboleta, a *Macraglossa annulosa*, inclusive através dos relatos indígenas.

Além do beija-flor, Anchieta descreve também um Podicipedideo, popularmente conhecido como Mergulhão:

Há ainda outra ave marinha semelhante á ádem, que, em lugar de asas, tem pequenos membros, vestidos de macia penugem; tem os pés quasi na cauda, de maneira que não podem sustentar o corpo e só lhe servem para nadar, quando ela não póde voar nem andar. (ANCHIETA, 1933, p.124)

Diante desse panorama, pode-se afirmar que a produção da verdade não se estabiliza em uma resolução final. Nesse sentido, há uma aderência na obra de Walmor Corrêa, em que o conhecimento e a crença se constituem nesse processo de mudança e instabilidade. Lapoujade recorre à psicologia para entender como os processos mentais não se resumem à representação. Isso porque essa noção parte de uma realidade substancial da mente, ou seja, oposta ao fluxo e à processualidade, sendo, assim, mais frutífero entendê-la pela dinâmica mútua em que a “ideia produz a mente e como a mente é produzida através dela” (LAPOUJADE, 2017, p. 11). O que seria essa produção nesse movimento contínuo entre a geração de ideias que produzem a mente?

A verdade, nessa teoria, não é declinada no singular. Ela se constrói no plural, são verdades, pois elas estão associadas aos processos de verificação. A verificação tem aderência com a noção de experiência, que em si inclui a asserção de que as coisas trazem em si o seu

potencial de mudança constante, assim como se estabelecem em planos de consistência. Isso significa que há uma conjunção entre equilíbrio e não equilíbrio, mostrando-nos que a vida se desenvolve nesse processo contínuo. Com isso, a idealização da natureza como uma constituição que se dá somente pela harmonia e equilíbrio pode ser questionada.

Afirmar a possibilidade em lugar da certeza não implica uma negação das leis científicas. Pelo contrário, somam-se eventos que escapam a elas, tornando-as um campo aberto de criação. É nesse ponto que emerge o caráter criativo ao propor uma descrição da natureza que vai contra uma proposta determinista dos fenômenos

O pragmatismo é um método de avaliação prática, examina as ideias, os conceitos e as filosofias não mais do ponto de vista da sua coerência interna ou da sua racionalidade, mas em função da sua consequência prática. Devemos avaliar as ideias segundo seu objetivo de nos fazer agir ou pensar. Se o pragmatismo é assim definido, ao examinarmos as ideias e conceitos que permeiam a obra de Walmor Corrêa podemos pensar quais são as suas consequências práticas para pensarmos sobre as cartas de Padre José de Anchieta, o quanto ela nos leva a fazer pensar sobre a veracidade e o falso.

A arte propõe conceitos para nos fazer pensar e muitas vezes agir, conforme as premissas do pragmatismo, colabora para

fabricar as ideias que possam servir à ação ou ao pensamento. Ele se torna, dessa maneira, uma ferramenta de criação. Como se fazem as ideias e o que fazemos com as ideias, esses são os dois eixos do pragmatismo. De um ponto de vista muito geral, o pragmatismo, portanto, concebe as ideias como causa para a ação que nos permite criar e avaliar. Essa é grande dificuldade: não um método da criação, mas um método para a criação. (LAPOUJADE, 2017, p.14)

O mundo, nessa visão, está sempre por se fazer, pois depende das relações possíveis que estabelecemos, ou seja, “há relações na medida em que se trata, justamente, de um campo de experiências que se cruzam, que se prolongam indefinidamente, se colidem, se interpenetram, às vezes sem nenhum limite demarcado” (LAPOUJADE, 2017, p. 28).

O encontro entre a escrita de Padre José de Anchieta e a instalação de Walmor Corrêa nos leva a pensar sobre essas relações, empreendidas de modo singular. A experiência que emerge é diversa porque as relações são plurais. Se o registro literário/naturalista de Anchieta teve como objetivo a difusão de uma descrição da realidade, com o intuito de transmitir a veracidade

do que foi encontrado no Novo Mundo, a obra de Walmor Corrêa também propõe expor a instalação como real. No entanto, as mediações ao longo do tempo geraram outras verdades e experiências. Ao crer na instalação como algo verídico, também depositamos o nosso regime de crença. Ela nos faz crer, mas com algumas suspeitas. Expõe justamente a falibilidade do discurso de Padre José de Anchieta, outrora elevado ao estatuto de verdade, levando-nos a suspeitar de outros discursos que se constituem pelo mesmo sistema.

A visão da natureza presente nos dois trabalhos, portanto, a afirma em sua constante geração de novas composições, isso porque a substância e a forma não apresentam um fundamento imutável, ela é singular e está sempre em devir. Diante do movimento intrínseco a essa abordagem, a percepção se volta mais para o movimento do que para uma distribuição prévia de fundamentos para a natureza, a história e a arte. Torna-se um campo aberto para diversas mediações, abrindo espaço para agir sobre uma realidade a partir de uma ideia. O conhecimento se faz por pedaços que não se convergem em um unidade, e sim possibilita combinações *ad infinitum*, refletindo os processos da vida como constantes e, conseqüentemente, o próprio conhecimento como uma construção.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, P. J. Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

JAMES, W. *Pragmatismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1967.

LAPOUJADE, D. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: N-1, 2017.

PRIGOGINE, I. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SIMONDON, Gilbert. “A gênese do indivíduo”. In: *Cadernos de subjetividade - O reencantamento do concreto*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP – vol. 1, nº 1. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

GRETA GARBO, A CORPORIFICAÇÃO FÍLMICA DE *A DAMA DAS CAMÉLIAS*

Ricardo Di Carlo Ferreira¹

RESUMO

Este trabalho tenta traçar os aspectos concernentes à habilidade atoral de corporificação fílmica. Para tanto, toma por objeto de análise o aclamado trabalho de transposição de Greta Garbo, quando da adaptação do romance *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho para o cinema sob direção de George Cukor, em 1936, sob o mesmo título. Serão abordados os estudos atorais, especialmente a *teoria do actor-auteur* de Patrick McGilligan, detido na noção de *embody film*, que desdobra a capacidade de certa parcela da atorialidade em *corporificar os filmes* e determinar os campos de enunciação e significação da obra, definindo a própria essência do filme a partir da sua presença atuacional. Em parte se tangencia, pela teoria do *star system* alvitada por Edgar Morin, a respeito da influência dos intérpretes estelares na conformação dos filmes. Outrossim, a argumentação articula a noção ancestral de *embodiment in acting* da linguagem atorial, que se refere a *corporificação/encarnação* estrita do personagem, arrolada praxeologicamente ao longo de toda a história por inúmeros teóricos, tais como os esforços revisionistas de Robert Abirached, Margot Berthold e Albin Lesky. Inobstante às discursividades dissonantes, a contar da Modernidade o *embodiment in acting* foi notavelmente promulgado no campo atoral por Constantin Stanislavski, e paralelamente, desmembrado na teoria literária de transposição por autores como Anne Ubersfeld e Patrices Pavis. Logo, ao fim, a argumentação aponta o caráter inextricável de operatividade de Greta Garbo, ao amalgamar pragmaticamente essas discursividades de forma exímia, perfazendo-se, assim, atriz-autora no filme – e personagem título. De tal modo, que este trabalho da atriz foi considerado pela crítica especializada em cinema da época, como sendo a sua melhor *performance*, ao produzir a corporificação fílmica transpositiva de *A Dama das Camélias*.

Palavras-chave: Corporificação fílmica; Ator-autor; Transposição.

¹ Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo na (UNESPAR). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética e do Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual – GEAs. Bolsista pela Fundação Araucária. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

* Este artigo é uma versão expandida, revista e atualizada do trabalho que foi apresentado e publicado em Anais, em 2018, sob o mesmo título, no 3º Congresso Intersaberes de Arte, Museus e Inclusão – 3º CIAMI, ocorrido em João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba.

ABSTRACT

This paper measures the aspects concerning the actor's ability of embody film. For this purpose, it takes as object of analysis the acclaimed transposition work by Greta Garbo, in adaptation of Alexandre Dumas novel *Camille* to the cinema under the direction of George Cukor, in 1936, under the same title. Actor studies will be addressed, especially Patrick McGilligan's actor-auteur theory, especially the notion of embody film, that unfolds the ability of some actors to embody films, seal of their presence. his analysis is in part based on Edgar Morin's star system theory, about the star power of influence in the forms of films. Furthermore, this study was developed articulates the ancestral notion of embodiment in acting by actor's language, which refers to the embodiment of characters, listed in praxeological dimensions by theorists such as Robert Abirached, Margot Berthold and Albin Lesky. In the actor field it was deployed notably by Constantin Stanislavski, and in parallel, has been examined into literary theory of transposition by authors such as Anne Ubersfeld and Patrices Pavis. At the end, we present the results of the research, which show that Greta Garbo amalgamated multiple signifying practices, discursives of actor's work, thus making herself as an actress-author in the film. In such a way, the role of *Camille* is generally regarded as Greta Garbo's finest screen performance.

Keywords: Embody film; Actor-author; Transposition.

O CÂNONE ATORAL GRETA GARBO, UM AMÁLGAMA ATRIZ-AUTORA E ESTRELA

A minha hipótese inicial de pesquisa aventava se os fatores de indexação e aderência de Greta Garbo às discursividades prementes a respeito do plano atoral, herdadas desde as disseminações teóricas teatrais e transpostas em dada medida via cinematografização atuacional do ator/ atriz (adaptações operativas às signagens específicas do campo do cinema) corroboraram à fascinação exercida ao longo dos anos sobre a figuração de Greta Garbo no cinema, garantindo-lhe o *status* de ser considerada uma das maiores estrelas da história da arte cinematográfica.

Notadamente, a minha abordagem hipotética era frontalmente orientada pela noção de inserção no cânone, que vai apregoar a respeito do alinhamento às discursividades contextuais de modo a inscrever-se e/ou indexar-se à parâmetros aceitos; notórios de aceitabilidade e prestígio representativo em arte.

Canône: “vem do grego *kanón*, através do latim *Canon*, e significa regra. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. (...) Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos

como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61). Do ponto de vista discursivo é uma construção histórica, residida no ato de descrever, refere-se, portanto ao lugar construído no imaginário coletivo; as imagens contemporâneas vão buscar a sua memória nesses referentes (MAZZOLA, 2015). A argumentação, nesse sentido, parte da condição do *status* estabelecido e consagrado da atriz no cânone da atorialidade. Sabe-se e a história do cinema evidencia isso, que Greta Garbo é considerada uma das atrizes mais imitadas e referenciadas em obras artísticas das mais variadas artes, como o teatro, a música e as artes visuais.

Nessa tessitura, de acordo com Mazzola (2015), como sabemos a inserção do cânone se relaciona frontalmente com o processo de análise do discurso acerca da feitura em arte, procedimento este que não deixa de considerar a relação das realizações artísticas com o seu contexto tempório-social. Poder-se-á verificar nas obras das artes indícios do momento no qual foram criadas, dos espaços, dos lugares e das sociedades em que se deram a circular, isto é, dos sujeitos produtores e leitores envolvidos nesse processo de composição e fruição, posto que “toda obra artística apresenta uma sintomatologia de seu tempo, perceptível para uns, opaca para outros, mas pode ser resgatada por meio da análise” (MAZZOLA, 2015, p. 33).

Tal *modus operandi* infere sobre os posicionamentos da arte (dos artistas) e da crítica de arte, em processo de retroalimentação. Em vista disso é importante ressaltar, que o cânone e o valor estético são campos formais da crítica, e que são atualizados via os esforços revisionistas dos pesquisadores/teóricos. Assinala-se, também, que é cada vez mais comum que o método de revisionamento das obras e das teorias correntes contextuais das criações artísticas venha a ser engendrado e perfilado por artistas, que são também pesquisadores teóricos.

Nesta conjuntura, as discursividades teóricas ainda nos dias de hoje vão apregoar a sapiência de que sem dúvidas “Greta Garbo é a mais famosa estrela feminina de cinema de Hollywood produzida durante o final da era do cinema mudo e o início da era de ouro do sistema de estúdios” (HALLMAN, 2017, n.p. – tradução minha)². Seguramente isso não se deu ao léu, se considerarmos os preceitos valorosos contextualmente ao período atuacional da atriz, tangenciando-se pelo léxico do ator cinematográfico, a pesquisa exploratória vai revelar que a obra atoral era fortemente calcada na imbricação da rosticidade e a fotogenia³,

2 Greta Garbo is arguably the most famous female movie star Hollywood produced during the late silent film era and the beginning of the golden age of the studio system.

3 A fotogenia é um conceito “ligado inicialmente às vanguardas europeias dos anos 1920, mas que volta retrabalhada em diferentes períodos históricos. Na época do cinema silencioso e início da fase falada do clássico (final dos anos 1920 até os 1940), a fotogenia funciona como pilar econômico do cinema industrial e elemento

contígua ao exímio trabalho de transparecimento do interno da personagem e o controle da emoção. Nada obstante, o trabalho de contenção de emoção exposta em transparência ao olhar da espectralidade em *close* definiu muitas vezes as carreiras dos intérpretes. Conter a emoção, significa emocionar-se em cena, na justa medida transcendente e criativa (artística) de modo verossímil. Qualquer exagero, ou dissemelhança ao ideal de realidade representativa vai ser repellido e a presença do intérprete indubitavelmente é posta em xeque. Em nenhum desses aspectos poder-se-á acusar Greta Garbo de perjurar tais premissas da interpretação cinematográfica, ao contrário. Desde o início da inserção dos atores profissionais na linguagem cinematográfica houve o fator condicionante de que estes intérpretes deveriam abdicar da sua ancestral e milenar teatralidade, pois como o próprio verbete incita, a *teatralidade* era definidora da essencialidade de outra arte, a teatral. O cinema veio a exigir dos atores, então, a total adaptação da sua própria linguagem operativa (a atorial/atuacional).

Nesse sentido, a dilatação maiorada do corpo, do rosto e da voz, foram na grande maioria das vezes deixadas de lado, em favor da sutileza do gesto, e a interiorização dos sentimentos. Essa demanda, constatatadamente aferiu ao rosto do ator um novo patamar de significação, nunca dantes alvitado na história da arte. Pela primeira vez, o ator se via diante do paradoxo da necessidade de ter de exprimir praticamente tudo em rusticidade, mas sem o exagero representativo, em absoluta contenção de emoções, de modo exponencialmente autodecodificado⁴, sem a ancestral teatralidade que por milênios foi a definidora da linguagem atorial, e acima de tudo em verossimilhança – tratada sempre plasticamente; a busca pela realidade cinematográfica sempre foi idealizada, assim como no teatro, e nas outras artes, posto que se tratam de modalidades representativas, conquanto não reais, por mais realísticas que evoquem ser. A representação realista do *close* do rosto é um exemplo claro disso, vemos uma imagem que causa a impressão de realidade, mas é um recorte corpóreo, uma face que

preponderante de alguns gêneros, como melodrama ou horror (...). Trata-se de conceito amplamente banalizado pela linguagem cotidiana sobre uma suposta harmonia física de traços do rosto em fotografias e filmes, em sua maioria amadores. A fotogenia pertence, no entanto, a um quadro teórico bem definido no qual a beleza plástica nem sempre tem a palavra final. Ela pode ser resumida como o efeito quase miraculoso que a visão aproximada do rosto desencadeia nos espectadores, mesclando admiração, inquietação, fascínio e êxtase. A fotogenia pode atingir também objetos ou partes do corpo em *close*. Nesse caso, ela revela atributos expressivos e significativos da coisa representada para além da denotação de sua aparência. A busca pela fotogenia é o ponto nevrálgico da construção da imagem do cinema clássico, a mola-mestra do jogo naturalista do ator, da identificação entre espectador e personagem e do sistema de estrelato dos estúdios hollywoodianos” (GUIMARÃES, 2016, p. 222-223).

4 Vide a pragmática cinematográfica que em primazia demanda a repetição dos *takes* nas filmagens, ao interesse da captura precisa da imagem/*mise en scène* ao gosto dos cineastas.

não possui o corpo evidente. Essa rusticidade, como aspecto privilegiado de significação vai exercer amplo domínio na carreira dos intérpretes, entretentes o rosto da atriz de A Dama das Camélias, parece ser um dos que mais fascinação causou:

O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se infletindo em direção ao fascínio pelos rostos percíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher (BARTHES, 1975, p. 48).

Do mesmo modo a *fascinação* dos intérpretes estelares era também uma das prerrogativas atorais, tida como um como um marcador importante para se agregar à própria persona do ator, da atriz, da estrela, e sobretudo era um elemento definidor de empregabilidade da classe atoral.

Importa destacar que é essa a ambiência operacional de Greta Garbo (o cinema hollywoodiano), e que assim ela estava inserida num complexo modelo operativo industrial: o *star system*⁵. Isto posto, especificamente, a *fascinação* vai alvitrar que “é fascinante o que controla pela potência de seu olhar, o que imobiliza e cativa por seu brilho, o que deslumbra por sua beleza, sua ascendência ou seu prestígio. Pela *mimesis* e por mecanismos de identificação” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 119).

Acerca da assertiva acima de Aumont e Marie, notavelmente, a ordem do fascínio sobre a persona de Greta Garbo que foi o “símbolo do *star system* até o fim dos anos quarenta” (CUNHA, 1999, p. 140), preenche em demazia este ítem conformador da presença do intérprete hollywoodiano, visto que a fascinação que a atriz exerceu sobre a espectralidade se manteve ativa, mesmo após o seu afastamento das telas do cinema, estendendo-se até os dias atuais.

Era do conhecimento de todos a aversão da atriz pela exposição de sua vida privada ao público, extremamente reservada deu pouquíssimas entrevistas, e era tida como uma mulher de muito mistério por isso. O estúdio percebeu nessa característica da atriz um elemento a se valorizar na construção da persona da estrela Garbo, como alguém de mistério, instigante, fascinante.

⁵ Notoriamente o *star system* “vai corresponder a uma necessidade, por parte do público, de projeção-identificação; e, da parte do complexo de produção cinematográfica, de utilizar o cinema como indústria econômica de alta rentabilidade. Até os anos cinquenta, o público não ia ao cinema para assistir a um filme de Ford ou Rossellini, mas para ver Garbo ou Marilyn, por exemplo” (CUNHA, 1999, p. 140).

A obra da construção da imagem da atriz não parou por aí, sendo estrela da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Garbo era filmada por William Daniels, considerado “um mestre do preto e branco e foi o responsável por capturar a imagem de Garbo em, simplesmente, 21 filmes, incluindo os clássicos Mata Hari, A Dama das Camélias (...)” (MORAIS, 2014, n.p.). Além disso, o respeitado figurinista Adrian “que desenhou figurinos para mais de 250 produções (...). Vestiu Greta Garbo em oito filmes” (*idem*, 2014), incluindo A Dama das Camélias. Como se pode ver, a imagem e persona da atriz eram esmeradamente tratadas.

Nada obstante, por estar inserida no contexto de produção do cinema industrial hollywoodiano, Greta Garbo, além de aderir aos princípios atuacionais vigentes com excelência, oferecia algo a mais: o transcender em atuação.

Um exemplo de que o elemento atuacional, ou dito de outro modo o virtuosismo na atuação, evidencia-se como fator exponencial de valor estético estimado no estabelecimento do ator/atriz como cânone, mais valorizado do que outros é o fato de que o consenso crítico asseverava que Greta Garbo era melhor atriz do que Marlene Dietrich, mesmo que a última tenha aparecido em muitos filmes mais importantes do que Garbo (VIEIRA, 2005).

O poder atuacional de Greta Garbo sempre foi imantado pela rosticidade, fala-se que: “Garbo disse mais com seus olhos do que a maioria dos seus contemporâneos jamais ousariam colocar em palavras”⁶ (BRET, 2013, n.p. – tradução minha).

Tangencialmente a isso, Edgar Morin, expoente teórico do *star system* nos fala sobre a mística atuacional de Greta Garbo de forma assertiva, considerando a volatilidade bem vinda de seu trabalho, outro aspecto fundamental ao erigimento das carreiras: a disponibilidade de interpretação; atuar em diferentes papéis. Eis, o que ele nos diz sobre a intérprete: “foi divina, tão misteriosa e soberana como a mulher fatal, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento como a jovem virgem, encarnando a beleza do sofrimento, e o sofrimento da solidão” (MORIN, 1980, p. 22).

De todo, constata-se a respeito das teorias e discursos eminentes no período de atuação da atriz, em desenvolvimento de arregimentação praxiológica, termos, condições e requerimentos dedilhados de forma lábil acerca das epistemologias e práticas atuacionais (dentro e fora do estúdio, vide a construção das personas estelares para além da sua figuração nas telas) dos intérpretes cinematográficos via perfilamentos de indexação nas teorias críticas hegemônicas do cinema industrial, a que Greta Garbo estava contextualizada, e que possuem

⁶ Garbo said more with her eyes than most of her contemporaries would ever dare put into words.

grandes reverberações até os dias de hoje. Perante esse arrazoado contextual, é indicativo e diagnóstico, que certamente a atriz preenchia todos, ainda que não frontalmente, como é o caso da sua personalidade reservada, mas que fora recontextualizada pelos administradores dos estúdios.

A DAMA DAS CAMÉLIAS: CORPORIFICAÇÃO E TRANSPOSIÇÃO, VIAS DE UMA ATRIZ-AUTORA

Se o aspecto estelar reverberado sobre a imagem da atriz para além das telas pelos esforços da MGM era minucioso, como ligeiramente foi tratado na seção anterior deste texto, pode-se dizer que o trabalho estrito atuacional da atriz era senão na mesma medida, até mais meticuloso do que o trabalho do estúdio. Tal poder de atuação conferiu-lhe um *status* que poucos atores-intérpretes conquistaram: o de atriz-autora. Tal concepção teórica: do ator como autor (*actor as auteur*) na obra cinematográfica foi forjada por Patrick McGilligan (1975), que propõe que:

A teoria do autor pode ser revisada e desdobrada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, um diretor e um produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e personas cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes (McGILLIGAN, 1975, p. 199 – tradução minha)⁷.

Nada obstante, a relação da literatura com o cinema, especialmente em seu caráter transpositivo de linguagens, que atravessa em dada medida os aspectos concernentes à tradução intersemiótica promulgada por Roman Jakobson (1995), e que foi desdobrada adiante por teóricos como Julio Plaza (2003) é amplamente discutida nas ciências humanas. Nessa esteira, pesquisadores prepoderantes como Anne Ubersfeld (2005, p. 1) vem a nos dizer a respeito da questão da *relação texto-representação*, e Patrices Pavis (1999, p. 123) da *tradução intergestual*, que em suma abordam o plano artístico de criação a respeito da transposição da obra literária para a corporificação de uma nova obra (traduzida/adaptada/transposta) em outra linguagem. Nesse

⁷The auteur theory can be revised and reproposed with actors in mind: under certain circumstances, an actor may influence a film as much as a writer, director and producer; some actors are more influential than others; and there are certain rare few performers whose acting capabilities and screen personas are so powerful that they embody and define the very essence of their films.

sentido, a corporificação do personagem pelo ator / atriz, transposto na obra literária e concretizado na cinemática da obra fílmica surge como fator de grande peso nessas abordagens transpositivas. Especialmente, em obras que atribuem a predominância cinemática no desdobramento da personagem, evocados, por exemplo, pela realização de personagens títulos, que nestes casos, ademais veem a definir o grande corpo da ação dramática da trama, como é o caso de Camille (Greta Garbo) em *A Dama das Camélias*.

Nesse sentido há inúmeros estudos que fazem asserções a respeito da transposição do personagem, tal como Pavis (1999, p. 288), que assevera que o estatuto da personagem “é ser encarnada pelo ator, não mais se limitar a esse ser de papel sobre o qual se conhece o nome, a extensão das falas e algumas informações diretas (por ela e por outras figuras) ou indiretas (pelo autor)”, isto se refere diretamente ao aspecto tratado por Ubersfeld (2005) acerca da arte do ator em transposição representativa, que vem a consistir, “em grande parte, na escolha daquilo que não é preciso fazer e ouvir” (UBERSFELD, 2005, p. 3), que se dá no plano operativo/representativo e analítico atoral, quando da corporificação da personagem. De tal modo, que em filmes que buscam corporificar o personagem em transposição fílmica como corpo do filme há a concretização inextricável das noções de *embody film* (corporificação do filme pelo ator) e *embodiment in acting* (corporificação da personagem), isto é, corporificação do filme via corporificação do personagem em vias de imbricação da linguagem fílmica e atoral.

Notoriamente, essa primazia ancestral de representação: a encarnação ou corporificação da personagem como forma fílmica é oriunda da Antiguidade Clássica teatral e persevera na contemporaneidade na realidade cinematográfica, posto que *o vestir-se da personagem* (em suas múltiplas camadas de significação e enunciação) vem a determinar “o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática” (LESKY, 1976, p. 49), herança estética dos primórdios da representação do texto na cena. Segundo Lesky (1976), somente a partir da transformação⁸ do ator que “pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual

⁸ A terminologia empregada pelo autor de *transformação* do ator na personagem é uma das acepções de *embodiment in acting* (termo que aciona a guisa de *corporificação* de um personagem que parte de um texto em atuação). Amplamente desdobrado pelos esforços teóricos de Constantin Stanislavski (1863-1938) a respeito da encarnação do papel, de tal modo que o autor construiu ao longo de sua carreira um sistema de preparação atuacional para concretização do ator sobre o erigimento das suas personagens (STANISLAVSKI, 1989). Dentre os termos equivalentes verificam-se encarnação, incorporação, corporificação, personificação, transformação, transmutação. São verificados e relacionados especialmente na modalidade de atuação designada por *interpretação*, que invoca a atividade do ator como *intérprete*, amplamente requerida, especialmente no universo cinematográfico.

de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo” (LESKY, 1976, p. 61). Do mesmo modo, Berthold (2008), afirma que é “o ator que traz à vida a obra do poeta” – falando, também do contexto do atuante na Antiguidade. Adiante no entretempo histórico, ainda sobre a relação do ator com o personagem, Abirached (1994) fala da requerida perda da própria identidade do ator pelo prisma de evidenciar um outro, o personagem, nessa leitura, o ator estaria posicionado no entre-lugar da literatura, do filtro ator, e da atuação como resultado concreto, que se move, ainda que num espaço ficcional, representativo (ABIRACHED, 1994). Notadamente, essas abordagens transpositivas se relacionam com a noção de *especificidade da expressão artística* desdobrada por Jean Caune (2012, p. 116), que aventa que:

Em si mesmos, os elementos constitutivos da forma não possuem significação. Perceber um objeto de arte implica uma dupla consciência: a do sinal e a da forma significativa. A consciência do sinal se impõe porque a forma artística se dirige a um destinatário potencial. Essa consciência se abre sobre a pragmática da enunciação artística, isto é, sobre o ato mesmo pelo qual o artista toma posse dos meios de expressão e os mobiliza na produção de uma forma dirigida a um destinatário (CAUNE, 2012, p. 116).

Logo, o ator possui relevante papel na especificidade narratológica do cinema tão bem assimilada da literatura, no que tange a representação e a forma dos personagens, nesse processo de criação fílmica, posto que é o intérprete quem seleciona e mobiliza os seus próprios meios de expressão de rosto-corpo-voz para a representação do personagem; os atores-autores, muito mais, pois são capazes de enunciarem uma atuação convincente, pelo seu caráter exponencial de co-criadores. Essa parcela da atorialidade é detentora de técnica e da habilidade de transcendência atuacional: imantam sobre si e suas composições a fascinação de seus destinatários. Do mesmo modo, essa abordagem costumeira do cinema em pautar-se nas estruturas narrativas, muito por meio da interpretação dos atores, gera um ponto de intersecção entre a literatura, a atorialidade e o cinema, amplificado nas ocasiões transpositivas de obras literárias para o campo do cinema.

Assinalo, nesta esteira, que no tocante à Greta Garbo como objeto de análise de corporificação fílmica (definição do filme em *A Dama das Camélias*), refere-se a tratativa de análise sobre a linguagem atorial impetrada pela atriz no ato da realização do filme lançado em 1936, sob direção de George Cukor. Nessa tessitura, com base nesse aporte analítico é possível diagnosticar que a atriz realiza um trabalho ancorado na primazia cinematográfica de busca pela representação da realidade via mimesis, outrossim:

Vista em si mesma, a mimeses não tem um referente como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e recepção (LIMA, 1980, p. 50).

Assim sendo, em termos atuacionais, a mimesis fílmica vem a constitui-se como um ato artístico de representação, num processo de transposição de referentes, reais, verossimilhantes em modo cinematográfico. De modo que a atriz junciona o referente da realidade, do verossímil, do verificável na realidade sócio-cultural – e comunica em atuação, uma realidade identificável aos olhos e sentidos da espectralidade. Faz isso, ao compor um corpo-rostro-voz, em uma partitura cênica calibrada, medida pela linguagem dos planos e angulações de câmara, e efetivo aproveitamento dos *closes*, em que expõe o interno da personagem, sua alma, seus dramas e conflitos, num trabalho esmerado de rusticidade com múltiplas modulações faciais.

O vetor literário (de escrita de Alexandre Dumas Filho⁹) é amalgamado pela atriz com o vetor atuacional, dado que são imbricados em sua tessitura compositiva via o aprumo efetivo e calculado da ação dramática¹⁰, que a atriz engendra no filme, de modo transpositivo pela sua técnica atuacional própria e inimitável. A noção de ação dramática é esquartejada via personagem Camille/Marguerite Gautier/A dama das Camélias – cortesã famosa, circula em ambientes luxuosos; logo, a proxêmica¹¹ da *mise en scène* alvitra corpos muito próximos ao da protagonista, em menor número são os planos no filme em que a personagem aparece sozinha (vide figuras 1, 2 e 3). Em geral, está cercada por pessoas que dividem o enquadramento com Garbo. Nessa tessitura, no que se refere à esfera estrita da intérprete, ressalta-se que na grande maioria das

9 Os estudos literários vão aventar que em A Dama das Camélias “não é o amor, é o reconhecimento: a Dama, Marguerite, ama para ser reconhecida e, a esse título a paixão provém inteiramente de outrem” (BARTHES, 1975, p. 119-120).

10 Entende-se por *ação dramática*: “1. No plano do ator, é o conjunto de reações externas que envolvem e animam o intérprete enquanto atua na criação da personagem, ao desenvolver o enredo proposto pelo texto (...). Dependendo das tendências a serem defendidas (...) e de algumas escolas de interpretação, pode-se considerar como ação o comportamento interno de cada uma das personagens. 2. No plano do texto, pode-se considerar o movimento interno que deflui do conflito entre duas posições antagônicas colocadas no texto dramático, com a função de gerar um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e de emoções” (TEIXEIRA, 2005, p. 21). Assim sendo, “a ação dramática reside essencialmente num agir colidente, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição” (HEGEL, 2004, p. 208).

11 Proxêmica: “Codificação cultural das relações espaciais entre os indivíduos” (PAVIS, 2005, p. 143).

cenar o fator exponencial de jogo da atriz se dá por meio do trabalho em rusticidade, Garbo exprime sentimentos interiores, comumente responde ao interlocutor de cena com uma expressão de simpatia, gracejo, para em seguida, expor um diálogo interno de contrariedade ou remorso. Faz tudo isso, via sensíveis, micro, e ligeiras modulações faciais (arca levemente a sobrancelha, baixa os olhos na direção contrária a do interlocutor voltando-se para si, entre abre o boca de modo reticente enunciando que a personagem calcula o que deve ser dito).



Figuras 1, 2 e 3: *Closes* em ordem cronológica de Greta Garbo em *A Dama das Camélias* (1936)
Fonte: *A Dama das Camélias* (1936)

A partitura inicial da atriz transparece um simulacro em sociedade; ativa, possui um tônus levemente teatral para evocar a ideia de que sua personagem está representando alguém que na realidade não é (a cortesã, que conserva em si um sonho romântico e idealizado sobre as relações amorosas). Ao longo do filme, Camille vai despojando-se dessa máscara por apaixonar-se pelo jovem Armand Duval (Robert Taylor). A jornada de Gautier não é facilitada, ela enfrenta conflitos com diversos personagens, o mais fatal deles se dá com o sogro (Lionel Barrymore), que a convence de deixar Duval para que ele tenha a oportunidade de viver uma vida longe da realidade de uma então ex-cortesã. Convencida de que isso seria o melhor para o seu ente amado, ela reata o relacionamento com o seu antigo protetor, o Barão de Varville (Henry Daniell), para assim afastar Armand – que num acesso de ciúme a procura para ofendê-la severamente.

Aos poucos, pelos conflitos enfrentados e morte da realização de seu sonho, Camille vai definhando até ficar acamada. A partitura cinematográfica da atriz evidencia isso via a ação dramática transpositiva de Garbo, que caminha da altivez (figura 4) à simplicidade de Camille (figura 5), para finalmente, o fim trágico de morte da personagem por conta do desgaste emocional de profunda tristeza e decepção (figura 6).



Figuras 4, 5 e 6: *Closes* em ordem cronológica de Greta Garbo em *A Dama das Camélias* (1936)
Fonte: *A Dama das Camélias* (1936)

Corporificação fílmica perfeita de Greta Garbo, inextricável ao princípio de *ação dramática*, posto que “o indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos” (HEGEL, 2004, p. 203). Sublinha-se que o ator (ou atriz) imprime a sua própria personalidade na personagem, querendo ou não, pelo seu passado psicofísico, intelectual, emocional; razão pela qual alguns personagens são mais indicados a determinados atores e atrizes. Dessa maneira, a concretização cênica da ação dramática vai requerer o emprego da técnica pessoal do ator, da atriz. Por conta disso, pode-se dizer que nunca jamais repetir-se-á a *performance* de Greta Garbo, felizmente a cinematográfica do filme encontra-se preservada.

Sobre a personalidade da atuação: as técnicas de esboroamento dos vícios atorais são vivazes à comunicação atuacional, no entanto, sua efetividade é parcial. O desejo pelo controle e abandono da representação de si, requer treino e aprimoramento constantes, mas nunca adquire a totalidade. A história pessoal do ator o acompanhará ao longo de toda a sua carreira, registrado em seu corpo-mente-rostos-emoção, que está em retroalimentação e comunicação constante com os circundantes entes, discursos e contextos – e, portanto, em sucessiva atualização. Esse fator de renovação via treino, visadas de novas obras, vivências espirituais, emocionais e laborais é que veem a garantir essa impressão de abandono de si na representação de outro. Além é claro do manejo e traquejo, algumas vezes mais natural para uns do que para outros em transfigurar-se em outrem, que também é passível de aprimoramento, bem como apreensível por meio de estudo e apuramento técnico.

Em paralelo a isso, Marcel Martin (2005, p. 91), ao realizar asserções acerca do desempenho do ator na linguagem cinematográfica vem a nos dizer que “no cinema, em geral, a câmara encarrega-se de acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo ao grande plano e ao ângulo mais adequado: no ecrã os matizes e a interiorização são obrigatórios”, sobre essa assertiva pode-se depreender duas vias: ora o deslocamento do ator ao plano mais adequado, e ora o deslocamento da linguagem cinematográfica no provimento de um ângulo/plano/

enquadramento mais consonante à captura da atuação esmerada. O último caso, por certo, como corporificação do ator dando corpo ao filme, à cena, tange-se aos atores mais habilidosos; atores/ atrizes-autores, àqueles capazes de definir a essência do filme por meio de suas presenças/figurações cinematográficas.

Greta Garbo, certamente, ao aparecer em cena, presentificava/corporificava via encarnação da personagem todo o filme. Assim o fez em *A Dama das Camélias*, em ato tranpositivo da obra de Alexandre Dumas Filho, com sua personagem título, sob direção de George Cukor, como também o bem fez ao longo de sua filmografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se considerarmos a imensidão do perfilamento de intérpretes na linguagem cinematográfica, por certo, proporcionalmente pouquíssimos foram aqueles que após terem conseguido ingressar na arte do cinema, tenham conquistado o seu lugar no cânone atoral. Este sem sombra de dúvidas não é o caso de Greta Garbo.

Atriz de muitos recursos, trabalhou nos períodos pré som sincrônico e pós som sincrônico – os afamados cinemas mudo e falado. Um grande feito para a época, dado que muitos atores não conseguiram se manter nas telas após a transição desta nova modalidade cinematográfica, pela não aderência aos preceitos vocais vigentes de dicção ou sotaque. Ao amalgamar todas as discursividades contextuais da época da profissão de intérprete, Garbo consolidou-se como atriz, imantou-se pela fascinação que exercia em sua espectralidade (amplificada ao longo dos anos), e estabeleceu-se como modelo operativo a galgar-se na formação e exercício profissional da atorialidade em cinema.

Atriz-autora, possuía a habilidade atoral pouco encontrada de corporificação fílmica. Nada obstante, deixou para a história a adaptação mais aclamada de *A Dama das Camélias* (1936) de Alexandre Dumas Filho para o cinema com direção de George Cukor. As escritas dos mais notáveis teóricos parecem aferir-se a própria atriz, tão vivaz foi a sua indexação ao discurso artístico em seu contexto histórico. Adiante, tornou-se objeto direto de estudo de pesquisadores da envergadura e arcabouço teórico notáveis do campo científico, tais como Roland Barthes e Edgar Morin.

Operativamente, em sua técnica atuacional apuradíssima, realizou a corporificação fílmica transpositiva de *A Dama das Camélias* de Dumas, via processo de interpretação

imbricado no detimento da ação dramática, no transparecimento do evoluir em conflito da sua personagem fílmica, dando corpo-rostovoz a uma personagem clássica da literatura, no cinema, perfazendo-se, assim, mais uma vez, como outrora já havia feito em outros filmes: atriz-autora. Notadamente, a história do cinema nunca mais foi a mesma depois de Greta Garbo.

REFERÊNCIAS

A DAMA DAS CAMÉLIAS. Direção: George Cukor. Fotografia: William Daniels. Montagem: Margareth Booth. Música: Herbert Stothart. Figurino: Adrian. Direção de arte/cenários: Cedric Gibbons/Henry Grace, Jack D. Moore. Produção: Bernard H. Hyman, Irving Thalberg. Elenco: Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jessie Ralph. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1936. 1 DVD (109 min), p&b. Título original: Camille.

ABIRACHED, Robert. *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. Paris: Editions Gallimard, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975.

BRET, David. *Greta Garbo: a divine star*. London: The Robson Press, 2013.

CAUNE, Jean. *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Unesp, 2014.

CUNHA, João Manuel dos Santos. O jogo metaliterário no écran-éter de A Hora da Estrela. *Cerrados*, Brasília, v. 8, n.9, p. 135-146, 1999.

DUMAS, Alexandre (Filho). *A Dama das Camélias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 16, p. 220-232, 2016.

JAKOBSON, Roman. *Os aspectos linguísticos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1995.

HALLMAN, Philip A.. Cinema and Media Studies: Greta Garbo. In: Oxford University. *Bibliographies*. Oxford: University of Oxford, 2017.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade, formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MAZZOLA, Renan Belmonte. A formação dos cânones literários e visuais. In: *O cânone visual: as belas-artes em discurso*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 29-68.

McGILLIGAN, Patrick. *Cagney: the actor as auteur*. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

MORAIS, Carlos Francisco de. Ana Karênina: da página à tela. In: XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 2014, Belém. *Anais do XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC*. Belém, 2014, v.1, n.p.

MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice, 2005. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luis: Instituto Geia, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Perspectiva. São Paulo, 2005.

VIEIRA, Mark A.. *Greta Garbo: a cinematic legacy*. New York: Harry N. Abrams, 2005.

A POÉTICA DO MINIMALISMO

Ensaio sobre o alumbramento em Alberto Caeiro, Manuel Bandeira e Manoel de Barros

Roberto Remígio Florêncio¹

Vlader Nobre Leite²

RESUMO

O presente escrito, através da interpretação dos textos literários, buscou identificar o vínculo estético-estilístico entre os autores brasileiros Manuel Bandeira e Manoel de Barros e o português Alberto Caeiro, um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa, ao corroborarem as ideias do minimalismo poético, em que o menos é mais e a poesia é encontrada nas pequenas coisas. A ideia central do texto é marcada pelo viés solidário do fazer poético nos três autores modernistas, em seus diferentes contextos. De pensamentos simplistas e contrários às teorias filosóficas, os três poetas encontram na natureza grandes temas para suas produções, ainda que cada um o faça à sua maneira: na Lisboa do início do século XX; no Recife da infância de Bandeira, sem mais nada; ou na essência minuciosa das coisas minúsculas em contraste com a exuberância pantaneira, na poesia de Barros.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Contexto. Poética Minimalista.

ABSTRACT

The present writing, through the interpretation of literary texts, sought to identify the aesthetic-stylistic link between the Brazilian authors Manuel Bandeira and Manoel de Barros and the Portuguese Alberto Caeiro, one of Fernando Pessoa's main heteronyms, when corroborating the ideas of poetic minimalism, where less is more and poetry is found in small things. The central idea of the text is marked by the solidary bias of doing poetry in the three modernist authors, in their different contexts. From simplistic thoughts and contrary to philosophical theories, the three poets find great themes in nature for their productions, although each one does it in their own way: in Lisbon at the beginning of the 20th century; in Recife from the childhood of Bandeira, without anything else; or in the minute essence of minuscule things in contrast to the exuberance of the Pantanal, in Barros' poetry.

Keywords: Comparative Literature. Context. Minimalist Poetics.

¹ Professor de Língua Portuguesa e Literatura do IF Sertão Pernambucano campus Petrolina; Doutorando em Educação (UFBA); Mestre em Educação e Cultura (UNEB); Graduado em Letras (UPE) e em Pedagogia (UNEB); Poeta.

² Professor de Teoria da Literatura da Universidade de Pernambuco (UPE), campus Petrolina; Mestre em Letras (UFPB); Graduado em Letras (UFPB); Bacharel em Direito (IPE-PB); Compositor, poeta e palestrante.

ALUMBRAMENTO

A poética minimalista não é prerrogativa dos poetas modernistas abordados neste estudo. Nem do Modernismo, visto que encontramos, desde a arte produzida na Antiguidade, o cuidado com detalhes em detrimento de expressões mais destacadas nas pinturas, na escrita e nas artes cênicas, em geral. Bosi (1994) aponta para a própria atividade poética “o instante mínimo tornar-se indelével” (p. 44). Aqui, utilizamos os conceitos da Teoria Literária, assim como as práticas de interpretação textual, para afirmar que o Minimalismo na Literatura encontra-se alicerçado e, muito disso, se deve, no Brasil, a Manuel Bandeira e Manoel de Barros. Bandeira já dispensa as grandiosidades dos fatos ao dizer: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros”, em *Evocação do Recife* (BANDEIRA, In: Drummond, 1986, p. 49).

Em uma de suas canções, intitulada “Esquadros”, Adriana Calcanhoto (1992) assim escreve: “Ah, eu quero chegar antes / Pra sinalizar o estar de cada coisa / Filtrar seus graus”. Tal pensamento nos instiga, de modo poético-filosófico, a refletir, ontologicamente, acerca de nós mesmo e do estar no mundo. Isso decorre, fundamentalmente, de uma atitude inquietante em nós: a busca por um estado natural das coisas e dos seres. Ou seja, “chegar antes” para perceber o “estar de cada coisa”, e nisso sermos em plenitude. Nesse sentido, a referida canção faz-nos aproximar do mestre Alberto Caeiro (1889-1915), heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935), mais especialmente no poema II “O meu olhar é nítido como um girassol”, do livro “O guardador de rebanhos”:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo... (PESSOA, 2017, p. 40)

Nesse poema, Caeiro nos ensina a olhar, como se aquilo que estamos vendo fosse visto sempre pela primeira vez, um “nascer a cada momento / para a eterna novidade do Mundo”. Assim, conseguiríamos “filtrar” “os graus” das “coisas”. Curioso, ainda, é perceber o paradoxo nos termos “eterno” e “novo”, a sugerir uma temporalidade, sem antes (passado) e sem depois (futuro), convidando-nos a uma contemplação (percepção), como nos ensina Quesado

[...] tomamos a percepção apenas no sentido de conhecimento sensório-motor do espaço externo (...) Trata-se da consciência empírica, enfim, reduzida aos dados da sensibilidade sensorial no contato imediato do sujeito com o objeto (...) através de uma presentificação (1976, p. 35).

Em síntese, para Caeiro, a realidade (“fora”) deve ser apreendida despojando-se do excesso da subjetividade (“dentro”). Por isso, afirma, no poema XXIV, de “O guardador de rebanhos” (PESSOA, 2017, p. 60):

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.

Ao fazer isso, o *Mestre*³ recusa toda uma tradição poético-filosófica, sendo, portanto, revolucionário e moderno, pois nos ensina que é preciso estarmos “curados” da doença do “pensar”, nesse processo de (des)aprendizagem, para, finalmente, livres das convenções (ideológicas, políticas, sócio-históricas e culturais), (des)aprendermos. Em resumo, despir nossa “alma vestida” para “filtrar o estar de cada coisa”. Com isso, inaugurou “uma linguagem coloquial, propositadamente prosaica, que não tinha tido, até então, direito de admissão na poesia” (PESSOA, 2017, p. 20-21).

Criam-se, com isso, na poesia de Fernando Pessoa, dois polos: o sentir (Caeiro) versus o pensar (Pessoa). Em síntese, a polarização entre o objetivismo e o subjetivismo. E como *mestre* (“espelho”), até mesmo do próprio Pessoa, Caeiro fez e faz (des)aprendizes dessa poesia em

3 O Mestre aqui é utilizado no sentido de retomar o epíteto de Alberto Caeiro, enunciado pelo próprio Fernando Pessoa: o Mestre Ingênuo de todos os heterônimos.

estado de simplicidade, que se distancia do sublime (alto) para atingir o natural (baixo), numa espécie de Novo Paganismo. Como poetas/(des)aprendizes a conter esse olhar para as coisas, na poesia brasileira, destacamos as figuras de Manuel Bandeira (1886-1968) e de Manoel de Barros (1916-2014).

A INFÂNCIA DA LINGUAGEM

Bandeira nos chama a atenção, especialmente, quando propôs “um novo lirismo”, que se opõe, de modo categórico, à poética tradicional e acadêmica, à época vivenciada à exaustão pelos Parnasianos. Como alguém que aprendeu com a tradição, portanto, “vestiu-se”, Bandeira decide então “desaprender”, enveredando por uma poesia modernista, prosaica, com versos livres e brancos, em seu modo “errado” de acertar na sua poesia. Isso é bem ilustrado no poema “Poética”, do livro “Libertinagem”, de 1930:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e
manifestações de apreço ao sr. diretor.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho
vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas.
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis (BANDEIRA, 1993, p. 129)

Trata-se de uma forma de rebelião à ortodoxia vigente à época. Por isso, Bandeira se autodefiniu como “poeta menor”. Ao fazer essa escolha “gauche” (nos dizeres de Drummond), experimenta a “desterritorialização da expressão”, como sugerem Deleuze e Guattari (2003, p. 41-42):

As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer que «menor» já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida).

Alberto Caeiro, Manuel Bandeira e, como se verá, Manoel de Barros, fazem uma escolha consciente acerca do (des)aprender poético. Se preferirmos, de empréstimo, poderíamos chamar tal escolha de um processo de “alumbramento” poético, como escrito por Bandeira, em “Evocação do Recife”, momento em que o eu-lírico viu “uma moça nuinha no banho”. Como se percebe, ao desterritorializar-se, essa poética se desnuda e instaura uma nova ordem das coisas.

Em Manoel de Barros, esse processo torna-se radical, o que sugere uma poesia “des”, ou seja, uma atitude de rebeldia/negação, uma reinvenção permanente e sempre renovada diante da atividade poética, como quem recusa o que aprendeu de modo formal e escolarizado, para, em seguida, desaprender, ou seja, desvencilhar-se desses moldes/modos de pensar o mundo, para, finalmente, aprender “o estar de cada coisa” (“uma aprendizagem de desaprender”). É uma espécie de “erro” (“desaprender”), para, enfim, inaugurar uma nova forma:

Nas metamorfoses, em duzentos e quarentas fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um dialeto
coisal, larval, pedral etc.
Nasceria uma linguagem
madrugenta, adâmica, edênica, inaugural –
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender
a errar a língua (BARROS, 2013, p. 243).

Nesse poema, o estado de criança nos remete a uma infância da palavra (“vez e quando olhando para trás”), como se buscasse restaurar, umbilicalmente, o poeta/criança às coisas antes do pensar nas coisas. Como se a linguagem se voltasse para “baixo”, para a criança, para aquilo que é “menor”, mas que fundamenta e precede toda o estado de coisas.

Sobre Caeiro, Quesado (1976, p. 50-51) afirma que, ao condenar “qualquer atividade conceitual do homem, qualquer forma de que ele possa lançar mão para mediatizar o seu contato com o objeto”, também o faz com a linguagem, “o ato conceitual mínimo do sujeito”. Algo como o não-lugar da poesia, a infância da linguagem. Nos dizeres de Ricardo Reis (PESSOA, 2017, p. 34), em seu prefácio sobre Caeiro:

[...] o revelador da Realidade (...) o grande Libertador, que nos restituiu, cantando, ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristecemos sem causa; convivas com ele, sem pensar, da realidade objectiva do Universo.

A infância é trazida por Bandeira, além da produção da linguagem, também pelas referências à infância, nas temáticas e nos conceitos como o Recife evocado pela simplicidade metafórica de “como a casa de meu avô.” E, no seguimento: Recife morto – meu avô morto. ou “na língua errada do povo/ língua certa do povo” (BANDEIRA, In: DRUMMOND, 1986, p. 50).

“Errar a língua”, em Manoel de Barros, é um mecanismo de resistência e de reação, assim como em Caeiro, ao estado não natural das coisas, ou seja, contra o artificialismo poético, conhecido na tradição literária, tida como “maior” (erudita). No poema “Arte de Infantilizar Formigas”, Barros (2013, p. 211) poetiza:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.

Essa “desutilidade poética” subverte o mundo utilitário de uma sociedade em que o pensar (mecanizado, fabril, útil) impede o ver, ouvir, cheirar, tocar, sentir, enfim. É fundamental, portanto, (des)aprender esse “dessaber”, um estado de infância da palavra, um mergulho nas fontes primárias e originárias da palavra/linguagem. Não eram as coisas fugidias, que ainda poderiam ser gigantes. eram as coisas mínimas, irrisórias, não perceptíveis. Como atesta Quesado (1976, p. 49), “toda a negação do sujeito em Caeiro se faz no sentido de instituir o primado do sentir perceptivelmente, sensorialmente o objeto, em detrimento do pensar do sujeito”. Assim também o faz Manoel de Barros, “dessabendo” as coisas para sabê-las, verdadeiramente. Isso é a verdade, um exercício de “desaprendizagem”, um “alumbramento poético”, nos dizeres de Manuel Bandeira, uma vez que em sua “Poética”, deseja um lirismo que seja “libertação”. Não se trata do alumbramento ante a moça sem roupa, “nuinha”, trata-se de despirmos nossas “almas vestidas”, para que, em estado de nudez (natural), possamos olhar para as coisas/palavras em estado de “brinquedos”, para experimentarmos “o pasmo essencial / Que tem uma criança se,

ao nascer, /Reparasse que nascera deveras...” (PESSOA, 2017, p. 40). O ver o não visto, que Bandeira repete em sua evocação:

Recife
não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
[...] nem o Recife que aprendi a amar depois –
Mas o Recife sem história nem literatura (BANDEIRA, 1993, p. 49)

EPÍLOGO

Tanto Caetano, quanto Bandeira e Barros, ‘inauguram’ de forma decisiva o olhar atento às pequenas coisas, e sempre o farão, visto que as pequenas coisas estarão sempre escondidas. O que buscamos apresentar aqui é um estudo sobre esse poder de alumbramento do não-dito até então, visto que parecia óbvio demais e sem aparente merecimento. Alicerçados pelas práticas e pelos conceitos da Teoria Literária, desenvolvemos uma breve interpretação textual, enfatizando o fazer poético destes três poetas modernistas, e tentando construir um vínculo entre o pensar poético de Bandeira, em seu retorno à infância, de Barros, em sua relação com a minúscula exuberância dos colibris, e a poética simplista de Alberto Caetano, averso à filosofia. As conclusões são as marcas do fazer poético, a subjetividade e o olhar atento, em suas diferentes épocas, situações e territorialidades. Contrários a complexidades e contextualizações, sejam geo-históricas ou socioculturais, os poetas encontram na natureza fortes indícios de inspirações, ainda que cada um o faça à sua maneira: em Portugal do início do século XX, no Recife da infância de Bandeira e nas coisas pequeninas da imensidão minuciosa da poesia de Barros, no exercício do alumbramento poético e da infância da linguagem.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Recorde, 1993.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CALCANHOTO, Adriana. *Esquadros*. In: *Senhas* (CD). Rio de Janeiro: Gravadora RCA, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: IMAGO, 2003.

DRUMMOND, C. D.A. *Bandeira – a vida inteira*. Rio de Janeiro: Alumbamento – Edições Livroarte, 1986.

FLORÊNCIO, R. R. *Interpretação Textual a partir de Análises Isoladas*. In: Cleber Alves ATAÍDE; Valéria Serevina GOMES; Sherry Morgana de ALMEIDA; André Pedro da SILVA. (Org.). *Ensino de Língua, Literaturas e Outros Diálogos Possíveis: Livro Resumos do VI ECLAE*. 1ed. Recife: Pipa Comunicação, 2015.

PESSOA, Fernando. *Vida e obra de Alberto Caeiro*. Coordenação Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2017.

QUESADO, José Clécio Basílio. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

NOVO CONSTITUCIONALISMO, GIRO DECOLONIAL E POLÍTICAS DE CULTURA NA AMÉRICA LATINA

Indicialidades de diálogos entre textos fundamentais

Catarina Nery da Cruz Monte¹

Maria Dione Carvalho de Moraes²

RESUMO

Com base no pressuposto da relação entre fundamentos do Novo Constitucionalismo Latino-Americano, do Giro Decolonial na América Latina, e de políticas de cultura, no continente, objetivamos demonstrar a importância dessa conexão, que sinaliza para limites e possibilidades no que tange à interculturalidade, à plurinacionalidade e à decolonialidade, a partir de Brasil, Bolívia e Equador. Com abordagem metodológica interpretativa, baseada em fontes bibliográficas e documentais, os resultados iniciais apontam para indicialidades de que novos textos constitucionais e de políticas públicas de cultura refletem tanto uma trajetória de lutas por reconhecimento, quanto estratégias que podem ser vistas na perspectiva da decolonialidade.

Palavras-chave: Novo Constitucionalismo Latino-americano. Políticas de Cultura. Giro Decolonial.

ABSTRACT

Based on an assumption of relations among the foundations of the New Latin American Constitutionalism, the Decolonial Turn in Latin America and cultural policies in the continent, the objective of this work is to demonstrate the importance of this connection, which points to limits and possibilities regarding interculturality, plurinationality and decoloniality in Brazil, Bolivia and Ecuador. With an interpretational methodological approach, based on bibliographic and documentary sources, the initial results point to manifestation that new constitutional texts and public culture policies reflect a trajectory of struggles for recognition, as well as strategies that can be seen from the perspective of decoloniality

Keywords: New Latin American Constitutionalism. Culture Policies. Decolonial Turn.

¹ Doutoranda em Políticas Públicas no PPGPP/UFPI; Mestre em Políticas Públicas pelo PPGPP/UFPI; Bacharel em Direito; Professora efetiva no Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI). *E-mail:* catarina.nery@uol.com.br

² Dra. em Ciências Sociais, com pós-doutorado em Sociologia. Especialista em Gestão da Cultura. Profa. da Universidade Federal do Piauí. Programas de Pós-Graduação em Políticas Públicas (Doutorado e Mestrado) e em Sociologia (Mestrado)/UFPI. *E-mail:* mdione@uol.com.br

INTRODUÇÃO

A modernidade, na perspectiva do Giro Decolonial Latino-americano, passa pela ocupação/colonização europeia do que hoje conhecemos como continente americano, com a Europa afirmando-se como centro geopolítico do mundo. O território geopolítico e cultural conhecido como América Latina tem esta denominação consolidada em fins do século XIX. Para além de um espaço fixado entre México e Argentina, com governos, políticas e valores pré-estabelecidos e influenciados pelo processo de colonização, é um conjunto diversificado de países³ de “história híbrida” (CANCLINI, 2003, p. 71)⁴ na qual limites e recortes geográficos marcados por disputas de naturezas diversas são acionados como estratégias de demarcação de velhas e de novas formas de poder.

Neste continente, o longo cenário de lutas pela independência política e embates evolucionários demarca, como observa Prado (2003), debates historiográficos tradicionais e discussões teóricas mais recentes nos campos da história política e da história social das ideias. No plano teórico, ganha corpo o tema dos padrões de constitucionalismos e formas de governos, desde constituições nacionais seguindo modelos europeus a novas formas, como os chamados neoconstitucionalismo e novo constitucionalismo, campos de disputas nos quais demandas de movimentos sociais diversos, articulando setores das sociedades latino-americanas, fazem emergir pautas de reconhecimento, em especial, da diversidade étnica⁵.

Desse modo, povos originários e afrodescendentes escravizados e liminarizados, no processo de colonização orientado pelo racismo, são atores sociais e políticos que não se quedaram no conformismo, embora submetidos a padrões de subordinação demarcados pela colonialidade do poder, do saber e do ser (QUIJANO, 2005). Suas lutas fazem história nos diversos países do continente e deságuam, nas últimas décadas, em lutas por direitos, pelo reconhecimento da diversidade e, mesmo, da multinacionalidade, pautando temas como redemocratização e plurinacionalismo.

3 Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Haiti, Honduras, Guatemala, El Salvador, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

4 A hibridização pode ajudar a compreender formas diversas de conflitos gerados na interculturalidade diante da decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina (CANCLINI 2003). Hibridismo não se refere a indivíduos, mas a um “[...] processo de tradução cultural, agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.” (HALL, 2003, p. 74).

5 Sobre a abordagem teórica de fronteiras étnicas, ver Barth (2000). Sobre identidades étnicas como construções culturais ver Castells (2000) e como “culturas identitárias” ver Agier (2000).

São mobilizações em circularidade com reflexões acadêmicas, muitas das quais entram na agenda política e podem ser vistas em diálogo com dois movimentos, denominados, na literatura especializada, “Novo Constitucionalismo Latino-americano” (MÉDICI, 2010; ALVES, 2012; WOLKMER, 2012; UPRIMNY, 2012; LANGOSKI; BRAUN, 2014; VIEIRA; ARMADA, 2014; VIDAL; LOCATELI, 2015), cujos inícios são identificados nos anos 1990 e, no mesmo período, o movimento “modernidade/colonialidade e decolonialidade” (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2005; DUSSEL, 2005; WALLERSTEIN, 2012), conhecido também como “Giro Decolonial” latino-americano (BALLESTRIN, 2013, p. 105).

Referir esses movimentos significa assumir o pressuposto de que é possível situá-los na convergência de reflexões epistemológicas e teóricas, sobretudo em diálogos com políticas de cultura na América Latina, a partir dos anos 1990. Nessa trilha, concordamos com Vich (2015, p. 13) quanto à existência de uma tradição latino-americana voltada à necessidade de “[...] posicionar a cultura longe dos debates estritamente culturais ou culturalistas para dar-lhe um invólucro de agente chave na mudança social”, articulando-a à reflexão sobre democracia e cidadania. Isto significa que falar em políticas de cultura na América Latina implica em não ignorar a própria emergência de novos textos constitucionais no continente os quais, neste artigo, referem-se à Constituição brasileira de 1988, à Constituição equatoriana de 2008 e a Constituição boliviana de 2009.

Vale ressaltar que esses novos constitucionalismos que traduzem as lutas pela reconstrução política de nações latino-americanas decorrem de movimentos e mobilizações sociais de grandes proporções. Em sentido estrito, o que se denomina Novo Constitucionalismo latino-americano, na literatura especializada, reivindica, em termos jurídicos, o exercício do poder constituinte originário à manifestação da vontade do povo, em sua diversidade ontológica. Seu maior desafio é criar condições para uma sociedade capaz de abarcar distintas formas culturais, políticas e econômicas das coletividades (VIDAL; LOCATELI, 2015).

De fato, há dissonâncias quanto à inclusão da Constituição Federal do Brasil de 1988 (CF/88) nesse Novo Constitucionalismo latino-americano. Por um lado, em que pese a introdução de dispositivos constitucionais com importantes mudanças, há quem não considere a CF/88 como tal (VICIANO; DALMAU, 2011); por outro, há quem a refira como um significativo ponto de partida de uma nova fase constitucional na América Latina (CADEMARTORI; COSTA, 2013; UPRIMNY, 2012).

Quando buscamos identificar circularidades⁶ entre políticas de cultura, Novo Constitucionalismo latino-americano, e o Giro Decolonial latino-americano, questionamos, com Grimson (2011) a concepção de cultura como campo independente e autônomo na vida social, invenção, esta, do próprio discurso da modernidade que operou a segmentação das dimensões da vida social, inventando as esferas sociais (política, economia, cultura) como compartimentos autossuficientes cuja abordagem cabe a especialistas.

A associação dessas temáticas, com o das políticas de cultura, repousa no fato de entender-se que ambos os movimentos dialogam com o que Vich (2015, p. 14) refere como “[...] desculturalizar a cultura”, ou seja, a longa estratégia de pensamento e ação que vem sendo impulsionada na América Latina há algumas décadas, indicando “[...] que deveria consistir em pelo menos duas proposições: posicionar a cultura como um agente de transformação social e revelar as dimensões culturais de fenômenos aparentemente não culturais” (grifos nossos)⁷.

Nesta direção, a mirada decolonial promovida por intelectuais das Américas, em diálogos com movimentos sociais, aponta para o desnudamento teórico, epistêmico e político da incontornável relação entre modernidade e colonialidade, a partir da América Latina, em um esforço de renovação crítica do pensamento teórico e político, que vem sendo levado a cabo do final do século XX para o século XXI. A inserção do continente latino-americano no debate pós-colonial preenche esta lacuna nos estudos culturais, nos estudos subalternos indianos e latino-americanos, e nos estudos pós-coloniais, de modo que se pode dizer que o argumento pós-colonial é radicalizado por meio do “giro decolonial” (BALLESTRIN, 2013, p. 105).

Evidenciar os referidos diálogos contribui para o debate público sobre temas e movimentos políticos-culturais contemporâneos. Abordamos esta relação com base em pesquisas teórico-bibliográfica (FURLAN, 1987; LIMA; MIOTO, 2017; GARCIA, 2016) documental (SPINK,

6 O conceito de circularidade é aqui acionado como uma atualização do sentido original atribuído na obra do historiador Carlo Ginzburg sobre a relação entre cultura das classes subalternas e cultura das classes dominantes, como um “relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 1987, p.13). Neste artigo, sua aplicação contribui com o pressuposto de um relacionamento circular entre Novo constitucionalismo, Giro Decolonial, e políticas de cultura na América Latina.

7 O autor refere-se à tradição iniciada com Paulo Freire, Fals Borda e Augusto Boal e posta em prática em governos municipais como os de Antanas Mockus em Bogotá. Na academia, as contribuições do campo das políticas culturais, com base em Nestor García Canclini, Jesús Martín Barbero, George Yúdice, Doris Sommer, Diana Taylor, e do campo dos estudos decoloniais na América Latina, com base em Catherine Walsh, Santiago Castro Gómez, Walter Migñolo, Aníbal Quijano. Menciona iniciativas como o projeto de Agentes Culturais da Universidade de Harvard, o Instituto Hemisférico de Performance e Política, o Projeto de Pontos de Cultura no Brasil, a Rede Latino-americana de Arte para a Transformação Social, a Plataforma Ponte (VICH, 2015).

2000; MAY, 2004; CELLARD, 2008). Assim, utilizamos textos teóricos cujos conceitos são acionados e referenciados ao longo deste artigo, e documentos públicos, textos fundamentais, nesta abordagem, como textos constitucionais (BRASIL, 1988; BOLÍVIA, 2008; EQUADOR, 2009) e diretrizes de políticas de cultura, em especial, do Brasil, do Equador e da Bolívia, nos anos 2000.

PERSPECTIVAS CONSTITUCIONAIS:

ELEMENTOS DE UMA TRAJETÓRIA NA AMÉRICA LATINA

O fim do colonialismo⁸, como momento histórico demarcado pela independência política de países latino-americanos, não significou o fim da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005) que situaria o continente em posição subalterna na hegemonia que se estabelece na modernidade entre centro e periferia, desenrolando-se no que Wallerstein (2012) define como “sistema-mundo”. A reprodução, em países latino-americanos, do modelo eurocêntrico, aponta para o fato de que “[...] a identidade NA política [...] é um movimento necessário de pensamento e ação, no sentido de romper as grades da moderna teoria racista e patriarcal, por negar o agenciamento político às pessoas classificadas como inferiores” (MIGNOLO, 2008, p. 287). Assim, de uma forma ampliada, foi negado a povos latino-americanos o “[...] agenciamento epistêmico [de modo que a] descolonização política (não racista, não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica” (MIGNOLO, 2008, p. 287) e não apenas uma desobediência civil.

Ocorre que a ideia do constitucionalismo, como instrumento limitador do poder estatal e garantidor das liberdades individuais, aparece no contexto das revoluções liberais burguesas, na passagem do século XVIII para o século XIX, quando a burguesia, classe responsável pelo desenvolvimento do comércio, mas impedida de participar efetivamente da vida política, defendia ideais que colocavam a lei, o povo e a liberdade acima da nobreza e da Igreja. O empenho burguês, além de comercial, revestiu-se da ideologia iluminista, fundamentada na

8 Forma mundial de dominação que acompanha os ciclos do capitalismo marcados por invasões territoriais e submissão de povos nativos (ALCOREZA, 2010).

9 Immanuel Wallerstein (2012) desenvolve a teoria dos sistemas mundiais a partir do sistema capitalista e suas transformações, da estruturação do sistema em sua produção de desenvolvimento desigual, nos aspectos econômicos, políticos e socioculturais.

crença na racionalidade humana, nas ideias de evolução e de progresso¹⁰ (SPAREMBERGER; DAMÁZIO, 2015).

A superioridade das leis em substituição ao direito absoluto e divino de monarcas, o enriquecimento da nação, a liberdade do indivíduo, a autodeterminação dos povos, e a separação dos poderes, fundamentariam o ideário liberal que levaria à contestação e queda do antigo regime. O Estado surge, então, como uma criação racional humana, por meio da formalização de um contrato, envolvendo a construção de uma identidade nacional, com o constitucionalismo moderno apresentado como instrumento promovedor da paz, no interior do Estado-nação. Assim, consolidou-se a imagem particular e hegemônica da sociedade moderna, da vitória burguesa e do seu ideário universalista.

Nessa perspectiva, investidas colonizadoras no que hoje conhecemos como América Latina, a partir do século XVI, pareciam justificar-se por si mesmas. Entretanto, como diz Alcoreza (2010), tal processo deve ser compreendido como um evento prolongado e de muitas rupturas, não como uma etapa histórica finalizada e superada, mas como um longo cenário de dominação e de exploração. Teóricos(as) do giro decolonial latino-americano (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2005; WALSH, 2008; DUSSEL, 2005) referem-se ao contexto de colonização da América Latina como uma história marcada pela exploração de seres humanos baseada em raça/racismo, gênero e classe. Em decorrência, países desse continente herdaram modelos de instituições políticas, econômicas, sociais e culturais europeias, em dissociações com suas realidades pluriculturais. Assim, o Estado moderno latino-americano funda-se no modelo colonial para depois constituir-se como Estado-nação, em movimentos diversos de independência política¹¹.

O discurso constitucional eurocentrado em países latino-americanos, em largos traços, seguiu os mesmos parâmetros europeus da divisão das funções do Estado e seus poderes, de ideais de nacionalidade e de avanço da civilização contra a barbárie que impregnaram o imaginário político das elites *criollas*. No entanto, impõe-se questionar quais os significados de civilização e de barbárie, em contextos marcados pelo genocídio de povos originários e pela escravização desses e de povos de África, com a violência justificada como necessária para o que se chamou de desenvolvimento da humanidade (MÉDICI, 2010).

10 Sobre essas crenças idealizadas como fundamento de uma ordem, ver Moraes (2018a).

11 Sobre o tema das lutas latino-americanas pela independência, ver, dentre outros(as) Prado (2003).

A ideia de Estado-nação pressupõe a criação da nacionalidade, com instituição de meios que identificam e individualizam uma sociedade, o que, em tese, supõe o reconhecimento da diversidade como base do universalismo. Mas, na história latino-americana, observam-se modelos de Estado-nação e de democracia moderna, promovendo submissão racial e saneamento social, em sociedades heterogêneas e diversificadas (NAIA, 2014; ALCOREZA, 2010). O caráter moderno do constitucionalismo latino-americano pode ser visto como fundado na lógica racista do colonialismo (FORTES, 2013).

Mesmo com o legado do constitucionalismo social¹² que incorporaria atenções à efetivação de direitos sociais, econômicos e culturais, assim como de atribuições interventivas do Estado na ordem social, política e econômica, e com o chamado neoconstitucionalismo¹³ europeu, voltando-se à proteção de valores como dignidade da pessoa humana, após a Segunda Guerra Mundial, os desafios de mudanças constitucionais em países latino-americanos permaneceram. A imagem simbólica que o direito e o constitucionalismo continuaram a defender é a de uma “pirâmide jurídica” (MÉDICI, 2010, p. 96), em cujo vértice está a Constituição, um sistema fechado e hierarquizado, refletindo o ideário universalista de base colonial.

Isto significa que os considerados avanços do neoconstitucionalismo não viabilizaram dispositivos constitucionais mais efetivos no combate às desigualdades econômicas, nem a uma política da diversidade, com foco nas diferenças culturais, de crenças, raciais, de gênero e nas demandas plurinacionais, comprometidos com a construção da cidadania, com a separação dos âmbitos privado e público. No primeiro âmbito, as pessoas podem ser diferentes em termos de crenças, convicções, etc.; no segundo, devem ser iguais, como cidadãos e cidadãs. A ideia-mestra de cidadania torna possível transcender diferenças, com um estatuto homogeneizador fundado no reconhecimento jurídico de uma igualdade formal (BARBOSA; TEIXEIRA, 2017).

Nessa trajetória dos Estados latino-americanos, a segunda metade do século XX é marcada pela intensificação de movimentos sociais em lutas por políticas da diversidade, com

12 O constitucionalismo europeu é um processo de afirmação de direitos fundamentais, com estabilização institucional de expectativas normativas no campo da afirmação de direitos – inicialmente, destinados à limitação do poder do Estado e que assumem, após a revolução industrial, o caráter de potencializadores da ação estatal. Dele, emergem duas grandes matrizes ideológicas do constitucionalismo moderno, de cunho liberalizante: 1 – direitos individuais (ditos de 1ª geração/dimensão); 2 – direitos sociais (de 2ª geração/dimensão) (BARBOSA; TEIXEIRA, 2017).

13 Impulsiona-se a criação do Estado Democrático de Direito, caracterizando um “[...] movimento jurídico-político-filosófico que modifica a concepção e a interpretação do Direito e de sua inter-relação com os demais sistemas sociais” (ALVES, 2012, p. 136).

apelos a identidades étnicas¹⁴, de gênero, e de geração, e a direitos culturais, retomando pautas históricas e construindo novas demandas. Em decorrência de lutas pelo reconhecimento da plurinacionalidade, a partir dos anos 1980, países latino-americanos enfrentam exigências de superação da ideia de Estado-nação e da concepção de nação como criada pelo Estado (NAIA, 2014), o que redundaria no que se define como Novo Constitucionalismo Latino-americano.

NOVO CONSTITUCIONALISMO LATINO-AMERICANO: DO MULTICULTURALISMO AO PLURINACIONALISMO

As cartas constitucionais latino-americanas surgidas nos anos 1980 são, em larga medida, caudatárias do neoconstitucionalismo europeu, algumas ultrapassando limites desta inspiração. Nas últimas décadas do século XX, a emergência do movimento constitucionalista no continente redundaria em mudanças orientadas por aspirações emancipatórias e decoloniais (FORTES, 2013). Nesse sentido, apontam para processos de construção de respostas para questões de participação, desigualdades, diferenças, interculturalidade, e, mesmo de multinacionalidades. Impulsionadas por demandas sociais, políticas e culturais, as constituintes não puderam ignorar tais demandas por direitos e reconhecimento.

Como resultado, cartas institucionais com características do que se vem denominando, na literatura especializada, de um Novo Constitucionalismo Latino-americano, as quais “visa[m] a romper com a pretensão de universalidade epistêmica consagrada pela modernidade” (BARBOSA; TEIXEIRA, 2017, p. 1.126), para além das matrizes originárias europeias. Conforme Dalmau (2008), trata-se de uma evolução do constitucionalismo que surge a partir de experiências constitucionais de países da América Latina que, gradativamente, modificam as bases do constitucionalismo europeu, com novas perspectivas quanto a direitos fundamentais e organização do Estado.

Esse Novo Constitucionalismo Latino-americano consagra não apenas o pluralismo político ou social, mas um Estado pluralista que reconhece a diversidade cultural de povos originários, calcado na democracia intercultural e em novas individualidades (ALVES, 2012).

14 “Esta categoría de “étnico” – que asume la no-etnicidad de los blanco-mestizos – podría ser vista desde dos perspectivas. Una perspectiva es la que parte del derecho de reconocimiento y reparación – la que se refleja en las luchas por derechos colectivos y por la acción afirmativa – luchas que se enraízan en la existencia, la igualdad y la humanización como individuos y colectivos, y en la inclusión. El problema es – y allí va la otra perspectiva – que ser reconocidos como seres “étnicos” e incluidos con una categoría de lo “especial” – así también con derechos específicos – puede perpetuar la colonialidad del ser si no apunta a cambiar las estructuras institucionalizadas que siguen manteniendo y reproduciendo la racionalidad de la modernidad como norma ontológica” (WALSH, 2008, p. 138).

Nessa perspectiva jurídico-política, a partir dos anos 1980, países latino-americanos aderem a novas formas de Estado constitucional, ampliando a regulamentação dos direitos humanos, reconhecendo a plurinacionalidade, passando do multiculturalismo para a interculturalidade¹⁵ e construindo-se “*desde abajo*” (VIDAL; LOCATELI, 2015, p. 171).

O Novo Constitucionalismo Latino-americano pode ser dividido em ciclos, com algumas variações. Segundo Fajado (2011), Wolkmer (2012), Langoski e Braun (2014), Vieira e Armada (2014), estes ciclos, de forma geral, são relacionados à inclusão gradativa, nos textos constitucionais, de questões referentes a multiculturalidade, pluriculturalidade e a plurinacionalidade evidenciando elementos de interculturalidade. Nessa mirada, como se vê no Quadro I, dentre as primeiras mudanças, segundo Langoski e Braun (2014), Vieira e Armada (2014), encontram-se a Constituição Federal do Brasil, de 1988 (CF/88), pertencente ao ciclo multiculturalista; a Constituição Colombiana de 1991, seguida pela da Venezuelana de 1999, fundamentada no constitucionalismo popular e participativo, ambas do segundo ciclo pluricultural; por último, integrantes do ciclo plurinacional, as Constituições Equatoriana (2008) e Boliviana (2009).

Quadro I – Ciclos do Novo Constitucionalismo Latino-americano: inclusão gradativa de mudanças

Autores(as)	Ciclo Multicultural	Ciclo Pluricultural	Ciclo Plurinacional
Langoski e Braun (2014) Vieira e Armada (2014)	Constituição Federal do Brasil (1988)	Constituição da Colômbia (1991) Constituição da Venezuela (1999)	Constituição do Equador (2008) Constituição da Bolívia (2009)

Fonte: Langoski e Braun (2014), Vieira e Armada (2014). (Construído pelas autoras)

Na trajetória sociopolítica do constitucionalismo, do ciclo I ao ciclo III (Quadro II), as principais referências do primeiro ciclo, de cunho social e descentralizador, são os

15 Como diz Hall (2003, p. 52), enquanto “multicultural é um termo qualificativo”, que descreve características sociais e possíveis dificuldades de governabilidade, em sociedades marcadas pela diversidade, “multiculturalismo é um substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais”. Para Canclini (2004, p. 40), “[...] a passagem que estamos registrando [de multiculturalismo para interculturalidade] é de identidades culturais mais ou menos autocontidas a processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos”. A noção de interculturalidade complexifica o olhar sobre a diferença, tomando-se a interação em termos de desigualdade, conexões e desconexões, inclusões e exclusões.

textos constitucionais de Brasil (1988) e Colômbia (1991). O segundo ciclo, pautado no constitucionalismo participativo e pluralista, inclui a Venezuela (1999), e o terceiro, Equador (2008) e Bolívia (2009) como representantes do constitucionalismo plurinacional e comunitário (WOLKMER, 2012).

Quadro II – Ciclos do Novo Constitucionalismo Latino-americano: uma trajetória sociopolítica

Autor	Ciclo I: cunho social e descentralizador	Ciclo II: participativo e pluralista	Ciclo III: plurinacional e comunitário
Wolkmer, (2012)	Constituição Federal do Brasil (1988) Constituição da Colômbia (1991)	Constituição da Venezuela (1999)	Constituição do Equador (2008) Constituição da Bolívia (2009)

Fonte: Wolkmer (2012). (Construído pelas autoras).

Fajado (2011) apresenta uma classificação diversa (Quadro III), ampliando o leque de países, considerando as constituições de Guatemala (1985) e Nicarágua (1987) no primeiro ciclo, denominado multicultural, e classificando a CF/88 do Brasil como de transição entre primeiro e segundo ciclos. No segundo, definidos como de pluralismo jurídico, estariam os textos constitucionais de Colômbia (1991), México e Paraguai (1992), Peru (1993), Equador (1998) e Venezuela (1999) e, no terceiro, denominado plurinacional, as cartas de Equador (2008) e Bolívia (2009).

Quadro III – Ciclos do Novo Constitucionalismo Latino-americano: ampliando o leque de países

Autora	Multicultural	Pluralismo Jurídico	Plurinacional
Fajado (2011)	Constituição da Guatemala (1985) Constituição da Nicarágua (1987) Constituição do Brasil (1988): transição entre primeiro e segundo ciclos.	Constituição da Colômbia (1991) Constituição do México (1992) Constituição do Paraguai (1992) Constituição do Peru (1993) Constituição do Equador (1998) Constituição da Venezuela (1999)	Constituição do Equador (2008) Constituição da Bolívia (2009)

Fonte: Fajado (2011). (Construído pelas autoras).

Corroborando a localização da CF/88 do Brasil nesses ciclos, Viciano e Dalmau (2011) reconhecem a Constituição da Venezuela (1999) como o primeiro postulado no novo constitucionalismo, e dizem que ainda que a CF/88 represente importantes mudanças, ela não pode ser considerada como exemplo do Novo Constitucionalismo Latino-americano, devido a um cenário constituinte frágil em termos de legitimidade democrática, e sofrendo influências de cunho ditatorial. Sem dúvida, há divergências na literatura especializada quanto à inclusão, ou não, da CF/88 nesse cenário constitucional. Argumentos da não-inclusão apontam para a existência de um déficit democrático de legitimidade no processo constituinte originário de um período pós-ditadura civil-militar. Argumentos contrários defendem que o fato de ela ter sido criada nesse contexto torna-a determinante para uma nova fase do constitucionalismo latino-americano (CADEMARTORI; COSTA, 2013; UPRIMNY, 2012).

Considerando essa controvérsia, focalizamos as cartas do Brasil (1988), do Equador (2008) e da Bolívia (2009) como constituições latino-americanas que marcam períodos de redemocratização após governos militares, autoritários e deslegitimados democraticamente. A brasileira, pelo papel pioneiro no contexto latino-americano, apresentando, já em 1988, elementos pautados na multiculturalidade, na defesa dos direitos humanos e coletivos, com destaque para a proteção dos direitos culturais, reconhecidos como direitos fundamentais. As Constituições de Equador (2008) e Bolívia (2009), por constituírem novos paradigmas do constitucionalismo latino de caráter emancipatório, pluralista e intercultural.

Entretanto, mesmo com avanços, países da América Latina ainda apresentam importantes questões de participação política e de reconhecimento da diversidade, sob a égide da colonialidade, sendo imensos os desafios que acompanham as mudanças constitucionais recentes, nos anos 2000, como as de Equador e Bolívia. Para além de meramente constatar que “[...] a própria noção de cidadania mostra-se inovadora ao reconhecer o papel dos atores nas lutas sociais na conquista de direitos e na construção de uma cidadania emergente” (LANGOSKI; BRAUN, 2014, p. 21), impõe-se compreender o contexto e situar-se nele.

POLÍTICAS DE CULTURA, NOVO CONSTITUCIONALISMO E O GIRO DECOLONIAL, NA AMÉRICA LATINA: CIRCULARIDADES

O pressuposto da presença de diálogos entre políticas públicas de cultura na América Latina, o Giro Decolonial, e o Novo Constitucionalismo, não tem por fundamento a ideia de que essas três dimensões da vida sociocultural e política de países do continente estejam articuladas em um único programa sociocultural e político, comum. Antes, aponta para indiciabilidades de convergência, por meio da circularidade entre certos princípios, práticas, ênfases, e direções peculiares em distintos países do continente. Tais indiciabilidades podem ser vistas, sobretudo, na histórica luta por reconhecimento e de como ela articula-se em uma longa estratégia de pensamento e ação na América Latina, como diz Vich (2015), resultando, inclusive, em mudanças constitucionais e em políticas públicas de cultura.

Na América Latina, essas políticas têm uma trajetória histórica originada nas décadas de 1920/1930, quando cultura e educação tornaram-se objeto de elaboração de políticas públicas, em um processo de “[...] fortalecimento e modernização dos Estados nacionais na América Latina” (CALABRE, 2013, p. 323). Novas iniciativas ocorreriam nas décadas de 1960 e 1970, embora esse período corresponda a governos autoritários, casos de Argentina, Brasil e Chile¹⁶. E, a partir dos anos 1980, países latino-americanos tornaram-se signatários de acordos multilaterais, de maneira gradativa e diferenciada (CALABRE, 2013), incorporando agendas de políticas de cultura a programas de governo, com ênfase discursiva na construção de sociedades mais democráticas.

Sem dúvida, tais políticas emergem das lutas por reconhecimento, sobretudo, de movimentos sociais, em um continente, como diz Canclini (2003), culturalmente diversificado antes da colonização. Tais lutas evidenciam que a rigor, a nomeação de “Latina” – como uma “identidade legitimadora” (CASTELLS, 2000, p. 24) – a uma região do mundo com heterogeneidades territoriais, linguísticas, étnicas, raciais, culturais, mostra-se incapaz de dar conta desta multiculturalidade, tanto em termos do continente, quanto de cada um dos países que o compõem. Assim, na passagem do século XX para o XXI, mobilizações pelo reconhecimento da multinacionalidade e das etnicidades ganham corpo, incidindo em textos constitucionais.

¹⁶ A propósito, no caso brasileiro, observa-se uma tradição de políticas de cultura em governos autoritários, como o de Getúlio Vargas, de 1930 a 1945 e a ditadura civil-militar dos anos 1960 aos 1980, e sua ausência em governos democráticos (RUBIM, 2007).

Nesse sentido, indicações de miradas decoloniais podem ser vistas em atos políticos de autoreconhecimento, a exemplo da recuperação de nomes originários dos territórios, como *Abya Yala* (“Terra Madura”, “Terra Viva” ou “Terra em Florescimento”), *Tawantinsuyu* (denominação inca), *Anahuac* (denominação asteca), *Pindorama* (para povos tupis-guaranis, “Terra livre dos males”). Tais autodesignações de povos originários são acionadas, por movimentos sociais, em contraponto ao nome América Latina. Como exemplos, a ocorrência, em 2004, da *II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, em Quito, Equador; da *III Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, em 2007, constituindo a Coordenação Continental das Nacionalidades e Povos Indígenas de *Abya Yala* (PORTO-GONÇALVES, 2009; MONTE; MORAES, 2018). São questionamentos a termos como “América” e “Latina”¹⁷.

Políticas de cultura, na América Latina, não podem ignorar esses processos e sujeitos coletivos/movimentos e, no próprio campo de abordagens dessas políticas, na literatura especializada, conforme Canclini (1983), observam-se inflexões nas últimas décadas do século XX, nas seguintes direções e deslocamentos: 1- das descrições burocráticas para a conceituação crítica; 2- das cronologias e discursos à pesquisa empírica; 3 - das políticas governamentais aos movimentos sociais; 4 - das investigações nacionais à pesquisa internacional; 5 - da documentação sobre o passado à análise crítica e ao planejamento. Além de avanços nessa área de estudos, tais movimentos apontam para transformações no campo das políticas públicas de cultura e de sua institucionalização¹⁸.

O objetivo de uma política de cultura, afirma Canclini (1983), é o reconhecimento das identidades e do poder como fruto da capacidade criadora de um povo, evoluindo na direção da interculturalidade. Para o autor, a diversidade não diz respeito somente às diferenças étnicas ou nacionais, mas, sobretudo, ao acesso desproporcional aos bens dos países e das redes internacionais, com o acesso cultural influenciado diretamente pela capacidade de conexão, ou de exclusão, com outros povos (CANCLINI, 2006). Daí, a necessidade de proteger a produção endógena de cada nação com políticas públicas, sem fechar-se à interculturalidade.

Sem dúvida, novos constitucionalismos, como os que se gestaram em países latino-americanos, não podem prescindir de políticas de cultura. Sobretudo, quando se considera que

17 Sobre a ideia de América Latina, modernidade/colonialidade e decolonialidade, ver Mignolo (2007).

18 Canclini (1983) demarca, ainda, inflexões na trajetória das políticas de concepção nacional-popular com base nas matrizes: 1 – biológico-telúrica; 2 – partidária do Estado; 3 – mercantil; 4 – militar; e 5 – histórico-popular. Tal categorização é anterior às mudanças político-econômicas relacionadas à globalização ou ao gradual retorno à democracia em países latino-americanos.

as novas constituições, em seus limites, expressem tentativas de superar o antropocentrismo pelo biocentrismo fundamentado na “[...] valorização do patrimônio sociocultural da América Latina e na proteção da vida em suas diversas manifestações” (MELO, 2013, p. 80). Até porque, em que pese a mobilização/reformulação na dimensão legal das cartas constitucionais, os investimentos em uma “latinoamericanidade” pluralista, à altura dos desafios contemporâneos, ainda deixa a desejar. Sobretudo, quando a globalização favorece trocas e experiências diversas, e a multiculturalidade¹⁹ expande-se na educação e nos direitos políticos (BARBALHO, 2011).

De fato, apesar de importantes limitações em textos constitucionais, não se pode negar que, a partir dos anos 1980, emergiram em países latino-americanos novos modelos constitucionais com inflexões relacionadas às ordens política, econômica e social. Dispositivos constitucionais voltados ao reconhecimento da diversidade sociocultural promoveriam modificações importantes em modelos organizacionais e nas clássicas formas de Estado, influenciando diretamente na forma de pensar e de planejar políticas de cultura (MELO, 2013), potencializando enfrentamentos à colonialidade e a padrões eurocentrados de modernidade.

POLÍTICAS DE CULTURA NAS CARTAS CONSTITUCIONAIS: BRASIL, EQUADOR E BOLÍVIA

No Brasil, a Constituição Federal de 1988 (CF/88), criada sob a perspectiva multiculturalista, apresenta avanços e limites na inscrição de novos direitos como culturais, coletivos, voltados à proteção a povos originários, ao reconhecimento da diversidade (FORTES, 2013). Por seu turno, as constituições, equatoriana de 2008 e a boliviana de 2009, são exemplos mais bem acabados da convergência de forças políticas, em aliança, na defesa de demandas por reconhecimento pautadas por movimentos sociais diversos, e na inscrição no texto constitucional, de disposições com vistas a consolidar estados plurinacionais.

A CF/88 traz em seu Título VIII (da Ordem Social), capítulo III (da Educação, da Cultura e do Desporto), na seção II (da cultura), os artigos 215, 216 e 216-A, este último acrescido pela Emenda Constitucional nº 71, de 29/11/2012. Tais artigos definem o horizonte

¹⁹ Walsh (2008) argumenta que a perspectiva multicultural, como simples menção, descrição, tolerância e relativização cultural, a partir de um lugar superior de poder, não traz à tona as profundas desigualdades historicamente eclipsadas. Daí, a necessidade de construção intercultural como processo ativo de reflexão e transformação, com vistas a mudanças nas estruturas que promovem desigualdades e exclusões, como lugar de enunciação que faça emergir o particular. A autora destaca, ainda, genealogias e significados dos termos multi, pluri e interculturalidade.

das políticas de cultura e a regulamentação dos Direitos Culturais, no país. No início dos anos 2000, a partir do primeiro governo de Luís Inácio Lula da Silva, políticas de cultura ganharam definições da democracia participativa, assumindo discursivamente, e em seu processo de criação/implementação, o princípio do estímulo à participação popular e à sua ampliação, ultrapassando os limites de uma política de cultura, até então, conduzida nos marcos do ideário de cultura como “negócio”, para uma concepção multidimensional de cultura.

Também, aqui, tais inflexões resultam de um longo caminho percorrido por movimentos sociais diversos em alianças com forças políticas situadas no campo definido como esquerda. Como lembram Monte e Moraes (2018), a reorganização/reestruturação do Ministério da Cultura (MinC), em 2003, e o amplo processo de debates, por meio de conferências de cultura nos planos municipal, estadual e federal, redundariam, em 2010, na institucionalização do Plano Nacional de Cultura (PNC) e, em 2012, do Sistema Nacional de Cultura (SNC) com atenção aos avanços democráticos deste texto constitucional.

Neste texto da CF/88, a Seção II – “Da Cultura” contempla os artigos: 215; 216 e 216-a nos quais se explicitam o que se segue. O artigo 215 diz: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. (Grifos nossos). Em seu § 1º, afirma: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”. (Grifos nossos).

Por seu turno, o artigo 216 apregoa:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Grifos nossos).

Nota-se que, embora avançando em relação às constituições anteriores, a CF/88 ainda é tímida no que tange ao reconhecimento da diversidade e não sinaliza para um Estado plurinacional. De todo modo, traz elementos importantes para embasar a instituição de uma Política Nacional de Cultural a qual representou avanços consideráveis. E, já no processo

de implementação desta política, acrescentou-se o § 3º ao art. 215, por meio da Emenda Constitucional nº 48/2005, a qual institui o dever da União de estabelecer o PNC de duração plurianual, com vistas ao desenvolvimento cultural do país e à integração das ações do poder público voltadas à defesa/valorização do patrimônio cultural; à produção/promoção/difusão de bens culturais; à qualificação de pessoal para a gestão da cultura, considerando-se as referidas dimensões; à democratização do acesso a bens de cultura; à valorização da diversidade tanto étnica quanto regional (BRASIL, 2005).

O texto do PNC refere a concretização dos “[...] direitos culturais, como plataforma de sustentação da Política Nacional de Cultura” (BRASIL, 2011, p. 30), e o dever dos estados federados de desenvolverem ações de efetivação dos direitos culturais. As bases filosóficas, teóricas e políticas declaradas no texto, apresentam uma “[...] concepção tridimensional da cultura, como fundamento da Política Nacional de Cultura [...] simbólica; cidadã; econômica²⁰” (BRASIL, 2011, p. 330). Isso significa que três dimensões ordenam o PNC: 1- cultura como expressão simbólica; 2- cultura como direito de cidadania; 3 - cultura como potencial para o desenvolvimento econômico (BRASIL, 2012).

Com vistas à institucionalização da gestão da cultura nos planos municipal, estadual e federal, a Emenda Constitucional nº 71/2012 acrescentou o art. 261-A à CF/88, com parágrafos e incisos que incluem o SNC²¹. Assim, a gestão da cultura seria pactuada, por meio de políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, entre os entes da federação e a sociedade civil, almejando “[...] promover o desenvolvimento humano, social e econômico pelo exercício dos direitos culturais”.

Vale lembrar que, no Brasil, o PNC é o primeiro plano nacional de cultura inscrito no texto constitucional, com garantia institucional e regulamentação criada com base em processo democrático, tanto do ponto de vista legislativo, quanto de sua concepção colaborativa como resultado da participação direta de amplos setores da sociedade. Assim, além de apresentar conteúdo concentrado para a dispersa legislação infraconstitucional (VARELLA, 2014), amplia o escopo das políticas de reconhecimento da diversidade cultural, com uma estrutura geral que se compõe de princípios, objetivos, políticas, diretrizes e metas, visando a conferir efetividade e aparato legal às políticas públicas de cultura.

²⁰ Para detalhes, ver Brasil (2011).

²¹ Órgãos gestores da cultura; Conselhos de política cultural; Conferências de cultura; Sistemas de financiamento à cultura; Planos de cultura; Sistemas setoriais de cultura: Comissões intergestores; Sistemas de informações e indicadores culturais (SNIIC); Programas de formação na área da cultura (BRASIL, 2011).

O PNC traçou programa, ação-coordenação e processo, com roupagem jurídica planejada para um período de dez anos, 2010 a 2020, com os seguintes objetivos: 1- fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; 2 - proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; 3 - ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território; 4 - inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico; 5 - estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais (BRASIL, 2012).

Tais mudanças, no Brasil, na primeira década dos anos 2000, devem ser postas em perspectiva com o que ocorreu nos demais países latino-americanos e com o cenário internacional mais amplo no qual, sobretudo pela mediação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)²², novas agendas políticas e legislações espelhadas em acordos multilaterais ganham corpo. Nesse cenário, em que pesem os avanços referidos, o Brasil, país pluriétnico com dívidas históricas oriundas da racialização colonial e das profundas desigualdades geradas pela escravidão e pelo racismo, pelo mandonismo e patrimonialismo, ainda apresenta grandes desafios. Um exemplo pode ser visto no texto da CF/88 onde consta, já em seu preâmbulo, o reconhecimento da pluralidade, mas de forma distante da constituição de um Estado plurinacional e, nesse sentido, aquém de Bolívia e Equador, países com fundamentos discursivos na interculturalidade, e cujos textos constitucionais apontam para a superação do multiculturalismo e para a efetivação da interculturalidade, com a diversidade vista como elemento constitutivo e essencial à ideia de Estado nacional (VIDAL; LOCATELI, 2015).

De fato, a atual Constituição do Equador (2008), em seu artigo 1º, versa sobre um novo Estado, expressando sua natureza intercultural e plurinacional²³:

Art. 1. – El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico. Se organiza en forma de república y se gobierna de manera descentralizada. La soberanía radica en el pueblo, cuya voluntad es el fundamento de la autoridad, y se ejerce a través de los órganos del poder público y de las formas de participación directa previstas en la Constitución. Los recursos naturales no renovables del territorio del Estado pertenecen a su patrimonio inalienable, irrenunciable e imprescriptible. (grifos nossos).

²² Sobre convenções e acordos internacionais mediados pela UNESCO no campo da cultura, ver <http://www.unesco.org/new/pt/brasil> e <http://observatoriadiversidade.org.br/site/>

²³ Sobre a complementaridade entre plurinacionalidade e interculturalidade, ver Walsh (2008).

Esta definição do Estado como unitário, intercultural e plurinacional, significa que são reconhecidos os diversos povos que ocupam o território nacional, inclusive, os historicamente subalternizados no projeto de construção da nação. Durante o governo de Rafael Correa, eleito em 2006, com uma plataforma identificada como de esquerda, e contando com amplo apoio de setores populares, as políticas públicas de patrimônio cultural ganharam nova centralidade, voltadas a dimensões múltiplas da cultura equatoriana. Em termos de políticas setoriais de cultura, ainda antes da promulgação da nova constituição, o Decreto de Emergência do Patrimônio Cultural, Decreto nº 816, de 21 de dezembro de 2007, destinaria considerável dotação orçamentária para ações de preservação do patrimônio cultural nacional. Foi criado o Ministério de Coordenação do Patrimônio, em 2007, com vista, declarada, a valorizar diferentes heranças culturais por meio de mecanismos para medir as mudanças impulsionadas pelos dispositivos democráticos, estabelecendo planos e programas para instituições públicas responsáveis pela gestão do patrimônio cultural do Equador.

Nessa mirada, foi dinamizado o Instituto Nacional do Patrimônio Cultural (INPC), impulsionando a execução de projetos de inventários em todo o território equatoriano (POZZER, 2013) e instituiu-se a Unidade de Gestão do Patrimônio Cultural, sob direção do Ministério Coordenador do Patrimônio, com participação do Ministério da Cultura e do Instituto Nacional de Patrimônio Cultural (INPC). Iniciando atividades em maio de 2008, a unidade declarava os objetivos de dotar de segurança os bens culturais que se encontravam em risco; criar o Sistema Nacional de Gestão de Bens Culturais, e conscientizar pessoas sobre o valor desse patrimônio, inclusive, informando onde, em qual quantidade e estado de conservação encontrava-se o patrimônio cultural equatoriano. Tais medidas impulsionaram de maneira significativa as políticas culturais. As maiores transformações reportam à incorporação dos costumes e dos patrimônios imateriais nos inventários (POZZER, 2013).

Outras inovações importantes da constituição equatoriana dizem respeito ao reconhecimento de direitos ao meio natural, previstos nos artigos 71 a 74, com a constitucionalização do *sumak kawsay* como direito do “Bem Viver”²⁴, direitos da natureza, como ideias centrais na vida política do Equador. O texto constitucional reconhece como direitos do bem viver, os direitos à água e à alimentação (arts. 12 e 13), ao ambiente sadio (arts. 14 e 15),

24 Os termos *Sumak Kawsai* em *Quechua*, *Suma Qamañ* em *Aymara* ou *Buen Vivir/Vivir Bien*, na tradução mais difundida, representam uma cosmovisão de base ancestral de altiplanos dos Andes, que, sob o colonialismo e a colonialidade foram invisibilizados. Outros significados como *Teko Kavi*, no guarani, refere-se à vida boa e viver bem, ou seja, respeitar a vida e *Buen Vivir*, para *los Embera* de Colômbia, é estar em harmonia entre todos (ALCÂNTARA; SAMPAIO, 2017).

à comunicação e à informação (arts. 16 a 20), à cultura e à ciência (arts. 21 a 25), à educação (art. 26 a 29), ao habitat e à vivenda (arts. 30 e 31), à saúde (art. 32), ao trabalho e à seguridade social (arts. 33 e 34).

As políticas do *Plan Nacional para el Buen Vivir* (PNBV) voltam-se a direitos do Bem Viver tais como boa condição física e possibilidade de desfrutar o tempo de ócio com qualidade, como objetivos das políticas de saúde, de inclusão social e de cultura. Nesse contexto, instituições públicas foram-se reformulando para atender aos mandatos constitucionais do Bem Viver e alcançar as metas e desafios do PNBV (ALCÂNTARA; SAMPAIO, 2017). O direito constitucional do Equador pode ser visto como pioneiro na positivação de elementos diversos da cosmovisão andina sobre a relação entre seres humanos e natureza com prevalência da cultura da vida e da relação indissociável entre todos os seres vivos (GOFAS; ALVES, 2016).

A ampliação da ideia de democracia participativa estabeleceu/determinou que cidadãos e cidadãs pudessem atuar na tomada de decisões, na gestão, e no controle das instituições do Estado. Para tanto, foi instituído o Conselho de Participação Cidadã e Controle Social (CPCCS) que, em conjunto com o Provedor de Justiça, a Controladoria, e superintendentes, compõem o que é denominado “[...] quinto poder do Estado”, pois, além do Executivo, Legislativo e Judiciário, existem instituições paralelas de controle, pautadas na participação popular e no combate à corrupção (VIDAL; LOCATELI, 2015, p. 176). Na constitucionalidade equatoriana e nos textos infraconstitucionais, caso das políticas de cultura e do bem viver, vemos nexos importantes com o pensamento-ação decolonial.

Na Bolívia, a eleição de um presidente de origem indígena, Juan Evo Pablo Morales Ayma, com história pessoal e política vinculada a movimentos populares, incentivaria a elaboração de uma nova constituição em 2009. A natureza do Estado é anunciada nos quatro primeiros artigos:

Artículo 1. Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.

Artículo 2. Dada la existencia precolonial de las naciones y pueblos indígena originario campesinos y su dominio ancestral sobre sus territorios, se garantiza su libre determinación en el marco de la unidad del Estado, que consiste en su derecho a la autonomía, al autogobierno, a su cultura, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales, conforme a esta Constitución y la ley.

Artículo 3. La nación boliviana está conformada por la totalidad de las bolivianas y los bolivianos, las naciones y pueblos indígena originario campesinos, y las comunidades interculturales y afrobolivianas que en conjunto constituyen el pueblo boliviano.

Artículo 4. El Estado respeta y garantiza la libertad de religión y de creencias espirituales, de acuerdo con sus cosmovisiones. El Estado es independiente de la religión. (grifos nossos).

O expresso reconhecimento das comunidades interculturais e afro-bolivianas, e dos povos originários, dão garantias constitucionais de que, apesar da unidade do Estado, estes povos constituem nações em seu no interior, com direitos ao autogoverno, com práticas e crenças reconhecidas como patrimônio imaterial. Nessa direção, um novo modelo de descentralização político-administrativa dotaria de autonomia de gestão os territórios indígenas originários, por meio de *ayllus*²⁵ – forma de organização do império inca, especialmente nas regiões da Bolívia e do Peru –, garantindo ampla participação das comunidades indígenas nas instituições de gestão pública (VIDAL; LOCATELI, 2015). Essa nova concepção de esfera pública visaria à restauração do equilíbrio entre os princípios da representação e da participação, reconhecendo a igualdade entre distintas cosmovisões. O texto constitucional evidencia, ainda, direitos fundamentais essenciais como: direito à vida, à água, à integridade física, à alimentação, à moradia, à educação e à saúde (GOFAS; ALVES, 2016) e propõe a refundação do Estado e da democracia, com base na institucionalização da plurinacionalidade (NAIA, 2014).

Nesse contexto de mudanças, políticas de cultura bolivianas, assumem novas perspectivas, considerando a promulgação, em 2009, da Convenção da Proteção e Promoção da Diversidade Cultural (UNESCO, 2005)²⁶. Nessa direção, registram-se importantes dispositivos do governo boliviano, por exemplo: 1/ o Decreto Supremo nº 29.894, sobre a organização de órgãos executivos pautada em nova concepção de esfera pública, democrática e plural, fortalecimento da interculturalidade e promoção cultural da sociedade civil e iniciativas artísticas; e 2/ o

25 “[...] modelo organizativo ligado a las raíces de los pueblos indígenas andinos, mayoritariamente quechuas y aymaras; [...] data de los tiempos del imperio inca [...] puede ser definido como un modelo organizativo de los territorios en donde hay una profunda relación con el reconocimiento de la memoria colectiva, el parentesco y la religiosidad de los pueblos [...] como por las manifestaciones constantes y presentes de su pasado y cultura, esto evidente en la organización política y económica de estas estructuras, así como en la apariencia y acciones de cada una de las personas que en ellas se relacionan (trajes típicos, práctica de las tradiciones culturales, uso del idioma propio, entre otros)” (SANTAMARIA, 2017, p. 3016).

26 Alguns objetivos da Convenção: 1 – proteger e promover a diversidade das expressões culturais; 2 – criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo; 3 – fomentar a interculturalidade de forma a desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos; 4 – promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional (UNESCO, 2005).

Plano Institucional Estratégico do Ministério das Culturas 2011-2015, voltado à criação, produção, distribuição, participação, fruição, com intervenção institucional e financeira; 3/ na esfera da gestão, o Ministério das Culturas passou a ter três subdivisões: interculturalidade, descolonialidade e turismo (REIS; COSTA; RATTES, 2014).

Vale lembrar que o texto constitucional boliviano assume o Estado plurinacional com normas que garantem igualdade entre a jurisdição comum, a jurisdição indígena e campesina. Cria um Tribunal Constitucional Pluricultural, visando à realização da justiça, respeitando a diversidade dos povos na sociedade boliviana. Em matéria ambiental, a inovação está na incorporação de novos princípios e valores referentes à *Pachamama*, Mãe Terra, traduzindo uma relação com a natureza fundamentada no bem viver (VIDAL; LOCATELI, 2015).

Nessas novas experiências constitucionais de Equador e Bolívia, o ideal de Estado plurinacional possui como traço característico sua natureza comunitária. Como tal, evidencia direitos de povos originários ao autogoverno, à autodeterminação e autogestão, além da recuperação, enriquecimento, e recriação dos imaginários coletivos de tais povos. O Estado Plurinacional, fundado no reconhecimento constitucional do pluralismo, pode ser visto na perspectiva decolonial, como uma alternativa ao Estado-nação uniformizador e excludente. Como tal, aponta para uma nova forma política de integração, cuja dinâmica criativa e flexível adequa-se ao reconhecimento da heterogeneidade. Isso significa passar de um sistema de representação democrático-participativo para um participativo e dialógico, com base no pluralismo, na diversidade e na interculturalidade, com introdução de formas de democracia que, para além da esfera político-institucional, preveem ampla participação e criação de espaços públicos (NAIA, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do pressuposto da relação entre Novo Constitucionalismo Latino-americano, políticas de cultura e decolonialidade, buscamos evidenciar que esses movimentos podem ser vistos como signos entrelaçados, em termos principiológicos, de um processo emancipatório na América Latina. Entendemos que o foco nesta conexão é um instrumento heurístico na percepção de novos lugares institucionalizados, sobretudo, considerando-se povos e culturas historicamente liminarizados no processo colonial e nas persistentes marcas da colonialidade.

A abordagem limitou-se a focalizar conteúdos constitucionais e de políticas públicas, sem desdobramentos de uma pesquisa sobre as condições fáticas nas quais os dispositivos jurídicos

e políticos estão sendo (ou não) acionados. Como tal, a proposta foi a refletir sobre o fato de que trilhas abertas pelos movimentos constitucionais, por políticas de cultura e pelo Giro Decolonial, estão em circularidade.

Evidenciamos que os textos constitucionais dos três países referidos apontam para o reconhecimento da diversidade, embora em graus diferenciados, estando o Brasil ainda nos marcos do multiculturalismo e distante dos de um Estado plurinacional, enquanto Equador e Bolívia já os incorporam em suas cartas. De todo modo, trazemos alguns elementos à reflexão, os quais, em seus limites e possibilidades, apontam para inscrições constitucionais voltadas à ampliação de mecanismos de democracia participativa que incidem na construção de políticas públicas de cultura, e vice-versa, além de apontar para diálogos de teor decolonial.

Entendemos que as constituições do Equador e da Bolívia promovem rupturas consideráveis ao transcender os limites do multiculturalismo, e ao pautar a ampliação democrática e a interculturalidade, em um pluralismo jurídico e horizontalização entre jurisdição comum e jurisdição indígena. Consideramos que são evidentes os sinais constitucionais de reconhecimento de comunidades étnicas, não apenas para marcar a diferença, mas com vistas a superar desigualdades, resignificando conceitos de governo e de Estado.

Compreendemos ainda que a própria ideia de Estado plurinacional não se reduz a um modelo pronto e acabado, mas a uma transição entre modelos constitucionais com o novo surgindo das lutas e movimentos sociais pelo reconhecimento de direitos de povos e grupos eclipsados. Da mesma forma, o Novo Constitucionalismo Latino-americano não se traduz em outro paradigma que se oponha ao da modernidade/colonialidade. Antes, somos levadas a pensar em experimentações políticas, elas próprias, podendo ser vistas como elementos de pedagogias decoloniais, no sentido teorizado por Catherine Walsh, em uma diversalidade, nos termos de Walter Mignolo, que apontam para paradigmas outros, escapando ao universalismo abstrato presente na colonialidade do poder, do saber e do ser, inclusive, no enfrentamento dos desafios para que os conteúdos emancipatórios das cartas constitucionais ganhem materialidade na vida social.

Esta reflexão torna-se mais importante e necessária em contextos políticos atuais, sobretudo quando se evidenciam protestos em massa e crises políticas que abalaram governos em países como Chile, Bolívia, Equador, Venezuela, Paraguai, Peru e Argentina, em 2019, e quando no Brasil vive-se uma experiência de um governo socialmente conservador e economicamente liberal, com sérias ameaças de retrocesso tanto no que diz respeito a avanços consagrados no texto constitucional, quanto nas políticas de cultura, de cujo desmonte faz parte a extinção do Ministério da Cultura.

Por fim, evidenciamos que uma melhor compreensão de políticas de cultura requer que estas não sejam pensadas apenas setorialmente. Assim, relembramos com Víctor Miguel Vich que tais políticas devem contribuir para a compreensão de que está em curso, na América Latina, uma longa estratégia de pensamento e ação que tanto posiciona cultura como agente de transformação social, quanto contribui para que fenômenos aparentemente não culturais, como o Giro Decolonial e o Novo Constitucionalismo, tenham suas dimensões culturais reveladas e postas em perspectiva com as políticas de cultura.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. La Antropología de las identidades en las tensiones contemporâneas. *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 36, enero-diciembre, p. 7-19, 2000.

ALCÂNTARA, Liliane Cristine Schlemer; SAMPAIO, Carlos Alberto Cioce. Bem Viver como paradigma de desenvolvimento: utopia ou alternativa possível? *Desenvolvimento & Meio Ambiente*, v. 40, p. 231-251, abr. 2017.

ALCOREZA, Raúl Prada. Umbral y horizontes de la descolonización. In: *El Estado: campo de lucha*. La Paz: Muela del Diablo Editores, 2010, 71p.

ALVES, Marina Vitorio. Neoconstitucionalismo e Novo Constitucionalismo Latino-americano: características e distinções. *Revista SJRJ*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 34, p. 133-145, ago. 2012.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, v. 2, p. 89-117, mai./ago. 2013.

BARBALHO, Alexandre. Políticas e indústrias culturais na América Latina. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, ed. 17, v. 9, n.1, p.23-35, 2011.

BARBOSA, Maria Lúcia; TEIXEIRA, João Paulo Allain. Neoconstitucionalismo e Novo Constitucionalismo Latino Americano: dois olhares sobre igualdade, diferença e participação. *Rev. Direito e Práx.*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 1113-1142, 2017.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (Org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, p. 25-68, 2000.

BOLÍVIA. *Constitución Política del Estado*. Disponível em: https://www.oas.org/dil/esp/Constitucion_Bolivia.pdf. Acesso em: 01 ago. 2019.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso: 10 fev. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura*, Lei nº 12.343 de 2 de dez. 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/htm. Acesso em: 10 fev. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. Estruturação, institucionalização e implementação do SNC. Brasília, dez., 108 p, 2011.

BRASIL. Presidência da República/Casa Civil/ Subchefia para Assuntos Jurídicos *EMENDA CONSTITUCIONAL Nº 48, DE 10 DE AGOSTO DE 2005*, Brasília, 10 de agosto de 2005.

CADEMARTORI, Daniela Mesquita Leutchuk; COSTA, Bernardo Leandro Carvalho. O Novo Constitucionalismo Latino-americano: uma discussão tipológica. *Revista Eletrônica Direito e Política*, Programa de Pós-graduação em Ciência Jurídica da UNIVALI, Itajaí, v. 8, n. 1, p. 220-239, 2013.

CALABRE, Lia. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. *Escritos Sete*, ano 7, n. 7, p.323-345, 2013.

CANCLINI, Néstor Garcia. Cultura, Diversidade. *Enciclopédia Latino-americana*, 2006. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/cultural-diversidade>. Acesso em: 16 ago. 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Mapas de la Interculturalidad. Barcelona, Espanha: Gedisa, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. 392p.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Políticas Culturais na América Latina*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 39-51, jul.1983.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. v. 2, 2000.

CELLARD, André. Análise documental. In: Jean Poupart *et al.* *A pesquisa qualitativa*. Enfoques epistemológicos e metodológicos, Petrópolis: Vozes, 2008, p. 295-316.

DALMAU, Rubén Martinez. El nuevo constitucionalismo latinoamericano y el proyecto de Constitución del Ecuador. *Alter Justicia*, Guayaquil, n.1, p.17-27, oct. 2008.

DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. Multiculturalismo *versus* Interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito. *Desenvolvimento em questão*. Editora Unijuí, ano 6, n. 12, p. 63-86, jul./dez. 2008.

DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO (Colección Sur Sur), set. 2005. p. 24-33.

EQUADOR. *Constitución del Ecuador*. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/repositorio/cms/portalStfInternacional/newsletterPortalInternacionalFoco/anexo/ConstituicaoDoEcuador.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2019.

FAJADO, Raquel Z. Yrigoyen. El horizonte del constitucionalismo pluralista: del multiculturalismo a la descolonización. In: GARAVITO, César Roberto (org.). *El Derecho en América Latina*. Um mapa para el pesamiento jurídico del siglo XXI. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011. p. 139-184.

FORTES, Gabriel Barroso. Direitos Culturais no constitucionalismo latino-americano. *Anais... II Encontro Internacional de Direitos Culturais*. Programa de Pós-Graduação em Direito Constitucional da UNIFOR. Fortaleza, 9 a 12 de outubro de 2013, 16 p.

FURLAN, Vera Irma. O estudo de textos teóricos. In: CARVALHO, Maria Cecília de (org.). *Construindo o saber*. Metodologia científica, instrumentos e técnicas. Campinas, SP: Papyrus, 1987. p. 119-128.

GARCÍA, Alejandro Gullén; CASANOVA, Maurício Phélan (compiladores). *Construyendo el buen vivir*. I Encuentro Internacional del Programa de Cooperación Universitaria e Investigación Colectiva. Cuenca: Pydlos, 2012.

GARCIA, Elias. Pesquisa bibliográfica versus revisão bibliográfica – uma discussão necessária. *Revista línguas e Letras*, v. 17, n. 35, p. 291-294, 2016.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOFAS, Faena Gall; ALVES, Felipe Dalenogare. O novo constitucionalismo latino-americano: caminhos para a efetivação de um pensamento pós-abissal. *Anais... XIII Seminário Internacional Demandas Sociais e Políticas na Sociedade Contemporânea & IX Mostra Internacional de Trabalhos Científicos*. Universidade de Santa Cruz do Sul, 2016. 19 p.

GRIMSON, Alejandro. *Los limites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 50-100.

LANGOSKI, Deisemara Turatti; BRAUN, Helenice da Aparecida Dambrós. Novo Constitucionalismo Latino-americano: o pluralismo jurídico e a perspectiva intercultural dos direitos humanos. In: *Mecanismo de efetividade dos direitos fundamentais*. Florianópolis: CONPEDI, 2014. p. 489-510.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. *Rev. Katálisis*. Florianópolis v. 10, n. esp., p. 37-45, 2007.

MAY, Tim. Pesquisa documental: escavações e evidências. In: *Pesquisa social – questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artmed, p.220-229, 2004.

MÉDICI, Alejandro. Teoria constitucional y giro decolonial. Otros Logos. 2004. *Revista de estudios críticos*. CEAPEDI, Ano 1, n.1, p. 94-124, 2010.

MELO, Milena Petters. O patrimônio comum do constitucionalismo contemporâneo e a virada biocêntrica do “novo” constitucionalismo latino-americano. *Novos Estudos Jurídicos*, v. 18, n. 1, p. 74-84, 2013.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina*. La herida colonial y la oposición decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MONTE, Catarina Nery da Cruz; MORAES, Maria Dione Carvalho. Políticas culturais e direitos culturais na América Latina à luz do Novo Constitucionalismo Latino-americano. *Anais... II Simpósio Internacional Sobre Estado, Sociedade e Políticas Públicas-Sinespp*. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina-PI, 20 a 22 de junho de 2018, 15p.

MORAES, Maria Dione Carvalho de. Proteger e promover a diversidade ou o desenvolvimento? Interpelações a uma nova utopística. In.: BARROS, José Márcio (org). *Diversidade cultural e desenvolvimento sustentável*.

Observatório da Diversidade Cultural. Belo Horizonte, Minas Gerais, p.10-40, 2020.

MORAES, Maria Dione Carvalho de; MONTE, Catarina Nery da Cruz. Políticas de cultura e direitos culturais no Brasil: uma leitura das interfaces com o novo constitucionalismo e com o “giro decolonial” na América Latina. *Anais... VI Congresso em Desenvolvimento Social, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social - PGDS/UNIMONTES*, de 14 a 16 de agosto de 2018. 16 p.

NAIA, Helena Reis. O direito à diversidade como pressuposto ao universalismo de direitos humanos e alternativa para a superação de paradigmas modernos: do Estado-nação ao Estado Plurinacional. 2014. 79 f. *Dissertação*. (Programa de Pós-Graduação em Direito) – Faculdade de Direito do Sul de Minas, Pouso Alegre, Minas Gerais, 2014.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. *AbyaYala*, 11 de julho de 2009. Disponível em: <http://www.iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala>. Acesso em: 9 ago. 2014.

POZZER, Márcio Rogério Olivato. Políticas públicas de patrimônio cultural na América Latina: o caso equatoriano. *Revista CPC*, São Paulo, n. 16, p.36-61, 2013.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Esperança radical e desencanto conservador na Independência da América Espanhola. *História*. São Paulo, v. 22, n. 2, 2003, p. 15-34,

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDO, Edgardo. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO (Colección Sur Sur), set. 2005. p.107-130.

REIS, Renata Araújo; COSTA, Kátia Maria de Sousa; RATTES, Plínio César dos Santos. Bolívia e Peru e as políticas para a diversidade cultural. *Observatório da diversidade*, 2014. Disponível em: <http://observatoriodadiversidade.org.br/site/bolivia-e-peru-e-as-politicas-para-a-diversidade-cultural/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EdUFBa, 2007, p 12-36.

SANTAMARIA, Rosember Ariza. Descolonización de prácticas judiciales constitucionales en Bolivia-Colombia. *Rev. Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 0, n. 4, 2017, p. 3004-3036.

SPAREMBERGER, Raquel Fabiana Lopes; DAMÁZIO, Eloize Peter. Discurso constitucional colonial: um olhar para a decolonialidade e para o “Novo” Constitucionalismo Latino-Americano. In: STRECK, Lênio Luiz; GOMES, Ana Cecília de Barros; TEIXEIRA, João Paulo Allain. (org.). *Descolonialidade e Constitucionalismo na América Latina*. Belo Horizonte: Arraes Editores, 2015. p. 34-51.

SPINK, Peter. Análise de documentos de domínio público. In: SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano*. São Paulo: Cortez, 2000. p. 123-151.

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção da Diversidade das Expressões Culturais*. Disponível em: <http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>. Acesso em: 21 jun.2019.

UPRIMNY, Rodrigo. Las transformaciones constitucionales recientes em América Latina: tendencias y desafíos. *In: El derecho en América Latina: un mapa para el pensamiento jurídico del siglo XXI*. César Rodríguez Garavito (Coord.). 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012, 22p.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. 1. ed., Rio de Janeiro: Azougue, 2014. 212 p.

VICH, Victor. Desculturalizar la cultura Retos actuales de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, v. 48, Special Issue, p. 129-139, 2015.

VICIANO, Pastor Roberto; DALMAU, Martínez Rubén. Fundamentos teóricos y prácticos del nuevo constitucionalismo latinoamericano. *Gaceta Constitucional*, n. 48, p. 307-328, 2011.

VIDAL, Daiana; LOCATELI, Cláudia Cinara. Interculturalidade: Matriz de fundamentação das constituições do Equador e da Bolívia. *In: WOLMEN, Antônio Carlos; CAOVIALLA, Maria Aparecida Lucca. (org.). Temas atuais sobre o constitucionalismo latino-americano*. São Leopoldo: Karywa, 2015. p.168-185.

VIEIRA, Ricardo Stanzola; ARMADA, Charles Alexandre Souza. Paradigmas do Novo Constitucionalismo Latino-americano. *Revista Científica Direitos Culturais –RDC*, v. 9, n. 18, p. 49-62, mai./ago. 2014.

WALLERSTEIN, Immanuel. A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber. *In: VIEIRA, Pedro Antônio; VIEIRA, Rosângela de Lima; FILOMENO, Felipe Amin. (org.). O Brasil e o capitalismo histórico: passado e presente na análise dos sistemas-mundo*. São Paulo: Cultura Acadêmica Ed., 2012. p. 17-28.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, Plurinacionalidad y Decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. *Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, n. 9, p. 131-152, jul./dic. 2008.

WOLKMER, Antônio Carlos. Pluralismo e crítica do constitucionalismo na América Latina. *Anais... IX Simpósio Nacional de Direito Constitucional da ABDCConst*. Curitiba, PR: ABDCConst., 2012. p. 143-155.

www.desenredos.com.br (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, em substituição à revista impressa Amálgama, da qual circularam 5 edições entre os anos de 2002 e 2004. Fundada por Adriano Lobão Aragão e José Wanderson Lima Torres, Desenredos tem como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, Desenredos não se propõe a ser uma revista literária *stricto sensu*, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno artístico, literário e cultural.



dEsEnrEdoS
ano XIII - número 35
março 2021
ISSN 2175 3903