



# Rascunhos CULTURAIS

Revista Rascunhos Culturais | Campo Grande, MS | v. 1 | n. 1 | p. 1 - 256 | jan./jun. 2010



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE MATO GROSSO DO SUL**

**CURSO DE LETRAS - CAMPUS DE COXIM**

**REITORA**

*Célia Maria da Silva Oliveira*

**VICE-REITOR**

*João Ricardo Filgueiras Tognini*

**DIRETOR DO CAMPUS DE COXIM**

*Gedson Faria*

**COORDENADOR DO CURSO DE  
LETRAS**

*Maria Luceli Faria Batistote*

**EDITORA RESPONSÁVEL**

*Geovana Quinalha de Oliveira*

**IMAGEM DE CAPA**

*Jean Claud Pinheiro, "Domingo".*

**REVISÃO**

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

**CÂMARA EDITORIAL**

*Eliene Dias de Oliveira Santana*

*Flávio Adriano Nantes Nunes*

*Geovana Quinalha de Oliveira*

*Marta Francisco Oliveira*

*Marcos Amorim*

*Maria Luceli Faria Batistote*

**CONSELHO CIENTÍFICO**

*Ana Paula Squinelo (UFMS)*

*Alberto Oliveira Pinto (FLUL)*

*Aginaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)*

*Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)*

*Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)*

*Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)*

*Gláucia Muniz Proença (UFMG)*

*Heloisa Helena Pacheco Cardoso (UFU)*

*José Batista de Sales (UFMS)*

*Luis Abel dos Santos Cezerilo (UEM)*

*Maria Adélia Menegazzo (UFMS)*

*Marcio Markendorf (UFSC)*

*Marcos Menezes (UFG)*

*Sheila Dias Maciel (UFMT)*

*Rosana Carla Gonçalves Gomes Cintra (UFMS)*

*Rosângela Patriota (UFU)*

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

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

Semestral  
ISSN 2177- 3424

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

CDD (22) 050

# Sumário

Apresentação

## Artigos

- 13** A decadência da ilusão ou a morte da biografia  
Marcio Markendorf
- 33** O leitor nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia: *O pêndulo de Foucault e Respiración artificial*  
Wellington Ricardo Fioruci
- 47** Literatura y multiculturas en las clases de español como lengua extranjera en Brasil  
Marta Francisco de Oliveira
- 55** Múltiplas vozes na poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus  
Raffaella Andréa Fernandez
- 73** As vísceras do discurso em *A vida secreta das palavras*  
Flávio Adriano Nantes Nunes  
Luciana Rossi Lopes
- 83** Abordagens à Língua, Literatura e Cultura hispânicas no contexto latinoamericano  
Gilmei Francisco Fleck
- 91** Das imagens e tintas: as sucatas do passado  
Geovana Quinalha de Oliveira

**111** Retratos falados das trabalhadoras sexuais de Coxim  
Marcos Lourenço de Amorim  
Francisca Gilliane Alencar Dias

**123** Henrique Galvão *Em Terra de Pretos* e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colônias  
Alberto Oliveira Pinto

**145** O “Quebra-Quebra de 1959” em Uberlândia: olhares  
Eliene Dias de Oliveira Santana

**163** Trajetórias, vivências e significações: os pescadores profissionais de Coxim/MS  
Silvana Aparecida da Silva Zanchett

**181** O que é roubar um banco comparado com fundá-lo?  
– De Brecht a Piglia  
Isis Milreu

**191** A cultura da infância no brincar e no brinquedo  
Maria Neuza G. Gomes de Souza  
Jucimara Silva Rojas

**205** Fenômeno quilombola: a constituição da identidade cultural negra  
Adilson Rodrigues Silva

**217** Análise das construções identitárias no cinema hollywoodiano a partir discurso fílmico *O Terminal*  
Vincenzo Carone

**233** Uma noção de poeta  
Letícia Pereira de Andrade

**251** **Textos Ficcionalis**  
Na casa branca  
Flávio Adriano Nantes Nunes

# Apresentação

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Italo Calvino, *As seis propostas para o próximo milênio*, p. 138)

Na contemporaneidade, as escrituras acerca do rótulo cultura são tantas e tão variegadas que qualquer definição seria ingênua, ineficaz e incompleta. Isso, não apenas pelo acervo discursivo-teórico sobre o tema, mas, antes, pela dificuldade em desenvolver/abarcara uma definição que contemple os meandros, às vezes, pouco transparentes do que a sociedade convencionou ou denomina o que seja tal elemento.

Entender que todo discurso seja ele literário, histórico, cinematográfico, psicológico, ensaísta, etc, contempla um território cultural, significa estar de acordo que toda e qualquer escritura está intrinsecamente relacionada a uma dada cultura. Esta subjaz a qualquer constructo humano do qual não há possibilidade de se desvincular. Na esteira desse pensamento, Hugo Achugar (2006) é categórico ao afirmar que o *locus* de enunciação está diretamente ligado ao homem, este, fala, então, de um lugar determinado e, por conseguinte, sua fala é impregnada da cultura de tal lugar.

A *Rascunhos Culturais* com artigos cujas temáticas abrangem diversas áreas das Ciências Humanas propõe divulgar uma série de textos de modo a pôr em circulação culturas, pensamentos, idiossincrasias e reflexões acerca da humanidade, demonstrando como tais elementos divergem-se de um olhar para o outro. Queremos, portanto, favorecer um espaço cuja multiplicidade de pontos de vista traduza as mais variadas formas de pensar a cultura e os bens culturais, onde nenhuma perspectiva rechace outras, mas que, conforme as palavras de Gilles Deleuze, em seu *A dobra* (1991), diferentes elementos possam congregar o mesmo *cosmos*, criando um mundo de infinitas dobras.

Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* afirma que “[...] os livros mais modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrecchoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” (CALVINO, 1990, p. 131). Como Calvino, queremos pensar na precariedade das totalidades, na discrepância da palavra final e na (im)possibilidade de exaurir um determinado tema. Dissertar, ensaiar, teorizar - independentemente do verbo empregado - sobre arte, literatura, culturas e os bens que desta emergem implica num trabalho muitas vezes efêmero, temporal, transitório, não havendo, portanto, uma palavra exata ou acabada. A proposta da *Rascunhos* é, conforme o próprio nome, *rascunhar*, propor perspectivas teóricas divergentes, incentivar a interlocução acadêmica e a divulgação de diferentes pesquisas. É um pôr de cartas na mesa, onde cada autor apresentará uma a uma, combinando com as dos outros, e em conluio construiremos um projeto escritural que abarque o “eu” e o Outro: “O que ninguém sabe, nem mesmo o sujeito, é que ele precisa do outro para ter o que já era próprio. Daí podermos pensar que o próprio está no alheio, assim como o alheio já está no próprio. Acontece que um só sabe do outro até certo ponto, depois não sabe mais o que é seu e o que é do outro, mesmo sabendo que há algo que é concretamente seu e algo que é concretamente do outro”

(NOLASCO, 2008, p. 71), gerando assim, o “trânsito livre para o experimentalismo, para a permanência teimosa de antigas fórmulas ao lado das novas, para os processos de produção que vêm no artesanato uma forma de resistência ao anonimato da produção em série, que é a regra” (LAJOLO, 2001, p. 104). As palavras dos pesquisadores são enfáticas no que diz respeito a uma pluralidade (e por que não texto?) onde a diversidade e a dinâmica dos diálogos da pesquisa congregam-se. Se, por um lado, as ciências humanas geram conhecimentos segmentados a partir de diferentes especialidades e posturas críticas, por outro, comungam de um propósito maior: apreender criticamente as atividades humanísticas de modo a buscar um mundo mais democrático a partir da valorização do patrimônio humano e do rechaço a intolerâncias de toda ordem.

Na esteira do pensamento sobre a prática escritural, observemos as palavras de Drummond:

Entendo que a poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de consciência com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser a mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (ANDRADE, 1992, p. 1344-1345).

Drummond entendia que a escritura literária deveria ser pautada por motivações que estavam para além de um trabalho superficial, ordinário e de pouca reflexão. Estendendo tais proposições à escrita científica, comungamos com o pensamento do poeta e acreditamos que nosso projeto escritural far-se-á a partir de um aparato crítico-teórico relevante que comprove, assim como os poetas que se armam, a seriedade, o comprometimento e o labor com as palavras por parte dos que se lançam nos meandros do discurso crítico.

Hodiernamente as Humanidades ainda é a prima pobre no *hall* das ciências; em alguns casos nem recebe reconhecimento como tal. Estamos em busca de criação de espaços igualitários. Objetivamos, ademais de autonomia, uma sensibilização por parte das Instituições competentes e de fomento. Tal sensibilização deve ser concretizada por apoio e trabalho em conjunto de diferentes setores da Universidade, para que o ensino, a pesquisa e a extensão possam caminhar juntos. Escrever acerca dos bens culturais de qualquer sociedade significa refletir acerca de sua cultura, idiosincrasia e história. Escrever é condição *sine qua non* para entender o mundo no qual estamos inseridos; sem esta reflexão que se dá - entre outros elementos - pela escritura não há entendimento do homem por ele mesmo. Perpetuamo-nos a partir da palavra. Posicionamo-nos por intermédio do discurso, sem o qual nada existira. Para endossar nosso pensamento, lançamos mãos das palavras do filósofo Jacques Derrida: “o fora do texto não existe” (DERRIDA *apud* PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 45). Se nada existe para além da modalidade discursiva, o trabalho escritural proposto pela *Rascunhos Culturais* justifica-se por colaborar com a geração de ciência na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Coxim, fomentar o diálogo com pesquisadores de outras IES e para a sociedade como um todo.

A criação da revista consolidar-nos-á enquanto um *Campus* autônomo no que diz respeito à divulgação das pesquisas dos corpos docente e discente, além de outros trabalhos oriundos de diferentes instituições. O projeto *Rascunhos culturais* é pioneiro e está, nesse primeiro número, concretizando-se enquanto um veículo de intercâmbios para a expansão de pesquisas nas mais diversas áreas das Ciências Humanas. Estamos, portanto, em início de uma nova experiência acadêmica, de buscar um outro ângulo para a nossa eterna tarefa de aprendiz.



Salientamos que esse projeto só foi possível graças ao empenho expressivo dos professores dos cursos de Letras e História do *Campus* de Coxim, encorajando-nos, escrevendo artigos e colaborando com o desempenho nos trâmites burocráticos, como é o caso dos professores Eliene Dias Santana, Marcos Lourenço de Amorim, Maria Luceli Faria Batistoti, Rafael Athaides e, especialmente, Marta Francisco de Oliveira. Ao professor Gedson Faria, diretor do *Campus* de Coxim, nosso expressivo agradecimento pela disposição em ajudar. Agradecemos a colaboração voluntária dos acadêmicos Luciana Rossi Lopes, Wanderson Ancântara, José Ademar Peixoto de Souza, Tatiane de Queiroz Moura, Sângela Thais da Silva e do arquiteto Jean Claud Pinheiro pela arte que compõe a capa da revista. Manifestamos carinhosa gratidão aos professores José Genésio Fernandes e Maria Adélia Menegazzo com quem compartilhamos a idéia inicial da Revista, o desafio e as consequentes dúvidas que surgiram durante sua construção. Finalmente, nossos agradecimentos aos professores que compõem o conselho científico dessa Revista pela expressiva contribuição.

Rascunhos literários. Rascunhos históricos. Rascunhos antropológicos. Rascunhos sociológicos. Rascunhos cinematográficos. Rascunhos poéticos. Rascunhos filosóficos. Rascunhos memorialísticos. Rascunhos linguísticos. Rascunhos escriturais: *Rascunhos culturais*. Rascunhemos!

Flávio Adriano Nantes Nunes  
Geovana Quinalha de Oliveira

## Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

CALVINO, Italo. *As seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

NOLASCO, Edgar César. Literatura, mercado e consumo. In: *Ráido: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD/ Universidade Federal da Grande Dourados* (v.2, n. 3, 2008)-. Dourados, MS: UFGD, 2008. p. 65-76.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Entre o perigo e a chance – dossiê Jacques Derrida*. In: REVISTA CULT, n° 117, set. 2007.



# Rascunhos *CULTURAIS*

Artigos





# A decadência da ilusão ou a morte da biografia

Marcio Markendorf<sup>1</sup>

**Resumo:** As correntes do pensamento pós-estruturalista e da pós-modernidade ao se deterem sobre assuntos como o real, a representação, a identidade e a história, deparam com o problema epistemológico da decadência da ilusão. A incredulidade que contaminou o espaço teórico, aproximação perigosa de um niilismo crítico, vê uma série de categorias de estudo como participantes de um projeto que já não é mais possível ou aceitável. Nesse cenário, o discurso biográfico assiste ao colapso das bases híbridas sobre as quais assenta seu edifício textual. À impossibilidade pós-moderna de captar as múltiplas identidades do sujeito associam-se outros expedientes considerados perturbadores ou mesmo impraticáveis pela linguagem – a ilusão biográfica, a ilusão referencial, a ilusão da representação, a ilusão da história. Partindo desse contexto, é imprescindível questionar se estaríamos próximos de anunciar a morte do discurso biográfico, uma vez que o fim simbólico da história, no sentido progressista em que era concebida, já foi decretado. Este artigo, portanto, procura explorar a posição atual da biografia e conjeturar minimamente sobre seu futuro, sobretudo frente ao embate contemporâneo em representar o passado.

**Palavras-chave:** ilusão, discurso, representação, biografia

---

<sup>1</sup> Professor Horista das Faculdades Borges de Mendonça – FBM. Doutor em Teoria da Literatura pela UFSC.

**Resumen:** Las teorías de pensamiento post-estructuralista y post-modernista, cuando se detienen sobre asuntos como lo real, la representación, la identidad y la historia, se confrontan con el problema epistemológico de la decadencia de la ilusión. Las teorías se revistieron de incredulidad, acercándose peligrosamente a un nihilismo crítico; por eso, muchas categorías de estudio ya son pensadas como partes de un proyecto que no es más posible, tampoco aceptable. En este escenario, las bases híbridas de la edificación textual del discurso biográfico se rompen. Expedientes considerados perturbadores o incluso impracticables por el lenguaje, como la ilusión biográfica, la ilusión referencial, la ilusión de la representación y la ilusión de la historia se unen a la imposibilidad post-moderna de captar las múltiples identidades del sujeto. A partir de este contexto, es imprescindible hacer cuestionamientos sobre si estaríamos muy cerca del anuncio de la muerte del discurso biográfico, puesto que ya ha sido anunciado el fin simbólico de la historia, en el sentido progresista en que era concebida. Este artículo, por tanto, busca analizar la actual posición teórica de la biografía y pensar, aun mínimamente, sobre su futuro frente a las discusiones contemporáneas acerca de la representación del pasado.

**Palabras-clave:** ilusión, discursos, representación, biografía.

À leitura de uma biografia segue-se um sentimento de exaustão acumuladora provocado pelo excessivo volume de informações, datas, nomes e eventos que a engendra. Não é raro que tal sensação seja acompanhada por um misto de credulidade e dúvida acerca dos fatos ali evocados. Por mais que a Teoria da Literatura atualmente seja contemplada com linhas de pesquisa cada vez mais afinadas com os campos da literatura e da memória, o exercício crítico acerca dos gêneros biográficos e seus limites permanecem pouco definidos, flutuantes, subversivos ou contraditórios. Debruçados sobre o conceito de representação, os estudos sobre biografia e literatura estão atualizando em outros termos a preocupação acerca da natureza do discurso literário, assunto bem

mais antigo, complexo e ainda irrespondível. Longe de procurar respostas para essas questões, este artigo procura focar a relação dinâmica da biografia com os campos da literatura e da história, principalmente no que diz respeito à fabricação das representações e aos efeitos delas sobre o objeto representado.

Por ser difícil superar ou desmistificar a crença de que o discurso biográfico tem a capacidade de representar os termos exatos de uma vida, a face mais problemática do estudo será articular literatura e história. Lidar com campos da ciência que se caracterizam essencialmente pela metalinguagem da realidade é estar sujeito às constantes alterações da imagem e do entendimento de seus próprios objetos de estudo. É como enfrentar a angústia de um pensamento à deriva e contaminado pela incerteza. Pronunciando-se sobre tal condição, o pensador francês Jean Baudrillard afirma que “a incerteza do pensamento é que ele não se troca nem com a verdade nem com a realidade” (BAUDRILLARD, 2002, p. 09). De modo semelhante, o princípio de incerteza está contido no discurso biográfico à medida que este também não pode ser trocado nem com a verdade e nem com a realidade. Um objeto textual, aliás, não pode operar como espelhamento do real porque é feito de verdades e de realidades paralelas e distintas. A linguagem, nesse sentido, não dá e não pode dar conta do real, mas de representações do real, porque por mais que engendre em si elementos que possuam um correspondente extralingüístico, não constrói uma reprodução idêntica. Assim sendo, realidade e discurso não podem sofrer a arbitrariedade de serem trocados um pelo outro na forma de equivalentes. É uma permuta impossível, assim como o são todas as coisas no mundo.

De acordo com a hipótese de Baudrillard, a incerteza radical é derivada de uma troca impossível, ou seja, é da natureza das coisas não possuir um equivalente, exceto, obviamente, na forma de uma correspondência simbólica e, por isso mesmo, artificial. Partindo do pressuposto de que não há forma legítima de equivalência e,

consequentemente, não existe troca, Baudrillard conclui que a verificação – a prova da verdade de – não é possível, o que torna a realidade uma forma de impostura (2002, p. 09). De modo mais drástico, “sem verificação possível, o mundo [por si mesmo] é uma ilusão fundamental” (BAUDRILLARD, 2002, p. 09) porque não existe (ou não foi descoberto) outro planeta que tenha igual valor ao nosso no universo, com exceção do simulacro virtual, o equivalente discursivo e artificial do mundo. O pensamento humano, de igual modo, não escapa da impermutabilidade, tornando-se, por sua vez, ele mesmo uma ilusão fundamental e, também, uma incerteza. As diversas esferas do pensamento humano – representadas exemplarmente pelos campos político, jurídico e estético – não possuem sentido fora de si mesmas. Isto porque os valores, as finalidades e as causas que estruturam o pensamento só possuem validade para a racionalidade humana, o que acaba por traduzir uma crescente indecidibilidade das categorias, manifesta, sobretudo, na forma de proliferação, contaminação e interpenetração de gêneros, espaços, tempos, identidades.

A fim de escapar de tal flutuação, os sistemas de pensamento inventaram para si mesmos princípios de equilíbrio que operam dentro de oposições binárias ou maniqueístas, tais como o verdadeiro e o falso, o factual e o ficcional, o bem e o mal, o signo e o referente. É o espaço da diferença e a regulação pela diferença que garantem a estabilidade do conjunto. Sem tais princípios de equilíbrio, os sistemas entrariam em colapso, lançando-se numa deriva exponencial e na desordem especulativa. Baudrillard infere que o princípio da racionalidade e da realidade dos sistemas apenas é capaz de funcionar com o esquecimento voluntário da situação fatal de troca impossível, o que determinaria o caráter de impostura do mundo e de todas as coisas pertencentes a ele (2002, p. 12). Em vista disso, as tentativas mais combinadas e mais sutis de fazer significar o mundo com precisão e de dotá-lo com um sentido



fracassaram nessa espécie de limite intransponível: o “Muro da Troca Impossível” (BAUDRILLARD, 2002, p. 12). Uma vez que o preceito da introcabilidade é um fato consumado, a tendência geral é a proliferação delirante de todas as coisas. Situado entre o esquecimento voluntário e a memória prontamente acessível da incerteza radical, o mundo vive o “Grande Jogo da Troca” visto que “todas as estratégias atuais se resumem a [...] fazer circular a dívida, o crédito, a coisa irreal e inominável da qual não se pode desembaraçar-se” nunca (BAUDRILLARD, 2002, p. 13).

Em conformidade com esse contexto, não há dúvida de que o discurso biográfico enveredou por uma proliferação sem fim. Ao interpretarem o indivíduo enquanto um ser fractal, múltiplo em sua natureza, os teóricos da pós-modernidade conceberam a idéia de identidade como “uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2002, p. 13). De acordo com Stuart Hall, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (2002, p. 13). Esse movimento contínuo configuraria uma das estratégias errantes do jogo da troca implicando a transformação do discurso biográfico em capital flutuante na incerteza especulativa. O sentimento de identidade unificada que o indivíduo experimentaria desde o nascimento até a morte, trata-se de uma confortadora e cômoda “narrativa do eu”, ou seja, uma fantasia (HALL, 2002, p. 13). Logo, a narrativa biográfica constitui uma forma de impostura tanto quanto a realidade.

Se por um lado a identidade era compreendida por atributos fixos, essenciais ou permanentes, numa concepção estável e linear do sujeito, por outro, a forma essencial das coisas era pensada como tendo uma origem, um meio e um fim. Identidade e forma participavam de uma idéia comum de continuidade tanto do sujeito quanto da história. No

entanto, a condição geral das coisas, conforme compactam os teóricos da pós-modernidade, é a da descontinuidade, do caos, do aleatório, do provisório. Nas palavras de Allain Robbe-Grillet, tomadas de empréstimo por Pierre Bourdieu, “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 2001, p. 185). Ignorando tal fato, a forma biográfica como é conhecida, baseia-se na sucessão linear do tempo e dos acontecimentos tal como se dava com os acontecimentos históricos. A tendência geral da forma biográfica é a de estabelecer uma lógica cronológica, ou seja, extrair um sentido, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo daquilo que foi a vida de um indivíduo (BOURDIEU, 2001, p. 184). O efeito discursivo dessas sequências inteligíveis é o de uma história coerente e totalizante, muito embora esse mesmo efeito seja atingido à custa de uma “criação artificial de sentido” (BOURDIEU, 2001, p. 184-5), ou seja, de uma ilusão retórica. A tentativa de se organizar artificialmente sistemas caóticos – o espaço, o tempo, a memória, o indivíduo – é um modo de prover o mundo com algum significado na contracorrente da troca impossível e, por isso mesmo, trata-se de uma ilusão biográfica (BOURDIEU, 2001).

Igualmente ilusória era a concepção linear, evolutiva e progressiva da história, conforme era apregoadada por Descartes, Hegel ou Marx, hipótese que foi derrubada em 1989 com a queda do muro de Berlim. O processo histórico, que deveria se desenrolar rumo a uma sociedade ideal, teve seu fim decretado com a ruína do socialismo, invalidando o determinismo científico em que estava baseado (PENA, 1998, p. 26). Com a destruição do muro aconteceu um fim simbólico da história, no sentido de uma desestabilização das correntes que conceituavam o tempo e a história em uma linha de causalidades – tais como o Positivismo, o Marxismo, a Escola de Frankfurt e a Escola dos Annales

- devolvendo ambos ao estado caótico ao qual realmente pertencem. O fim histórico referia-se ao fim da utopia que o socialismo (e o comunismo) representava. Por isso a queda do muro significou a perda da dimensão utópica ou a constatação da impossibilidade do seu devir. Depois disso, a história entrou no que se convencionou chamar de Greve dos Acontecimentos (BAUDRILLARD, 1992).

Uma vez que vez que está decretado o fim da história, ao menos no sentido em que era compreendida pelas referidas teorias, a biografia também encontra seu fim nos termos positivistas em que é formulada, pois seu valor simbólico e utópico sofreu igual perda. Ao incorporar o pensamento analítico segundo o qual a evolução e o progresso das formas vivas é a única hipótese possível, o discurso biográfico encaminhou as narrativas para uma explicação final do indivíduo. Condição impossível para um objeto tão descontínuo.

Baudrillard opina que a descontinuidade de um macrocosmo como o Universo também é válida para o microcosmo representado pelo ser vivo, pelo acontecimento e pela linguagem, porque “por mais infinitesimal que seja a passagem de uma forma a outra, é sempre um salto, uma catástrofe, de onde resultam inopinadamente as formas mais estranhas, mais anômalas, sem consideração pelo resultado final” (BAUDRILLARD, 2002, p. 15). O teórico arremata que as línguas, o exemplo mais belo dessa descontinuidade, seguem “um desenvolvimento altamente aleatório, sem progresso contínuo nem superioridade de uma sobre a outra” (BAUDRILLARD, 2002, p. 15).

Por sua vez, Robbe-Grillet complementa o assunto afirmando que o real é constituído pelo fragmentário, pelo fugaz, pelo inútil, comportando-se de tal modo accidental e particular que a todo instante os acontecimentos aparecem como gratuitos privando, enfim, a existência de qualquer significação unificadora (BOURDIEU, 2001, p. 185). Desse modo é possível inferir que, se a vida em si não possui um sentido determinado, a explicação final se trata de uma hipótese desesperada. A narrativa biográfica é um

artifício mínimo contra a falta de sentido máxima do mundo. Reside nesse ponto a justificativa para a existência do gênero, pois o artifício discursivo permite aos indivíduos, perplexos diante da falta de sentido do mundo, conferir sentido às experiências vividas.

As narrativas do eu são construções que dizem quem são os indivíduos, seus papéis sociais e, principalmente, suas funções sociais. No entanto, não sendo possível reproduzir a vida através de um relato, o gênero biográfico, ao selecionar e recortar acontecimentos significativos, editando-os em uma trama de conexões coerentes e causais, confere a uma série de categorias desordenadas a aparência de reprodução possível. Retornando à perspectiva macroscópica, o Universo, nascido ele mesmo de uma explosão, não poderia nunca atingir um fim e um sentido determinados em meio ao caos. “Somos protegidos desse fim por esse não-sentido que assume a força de ilusão poética” (BAUDRILLARD, 2002, p. 15), filósofa Baudrillard. Uma vez assumido esse sentido artificial para o não-sentido imanente, o mundo é investido de uma força enigmática no corpo a corpo contra a incerteza que, assim como as aparências, garante a felicidade (BAUDRILLARD, 2002, p. 15). As narrativas biográficas são, a princípio, celebradas como um discurso mantenedor da felicidade. Mesmo que o sentido da vida não seja explicado plenamente em termos existenciais, lembrança que nos afundaria numa incerteza angustiante, a ordenação discursiva da vida segundo uma origem e um fim garante uma proteção mínima contra uma descontinuidade insuportável. É quase uma propensão humana sublimar questionamentos existenciais e reprimir a consciência de uma finitude inesperada e súbita do corpo representada pela morte. Isto se refere ao que Baudrillard traduziria como esquecimento voluntário da troca impossível e que, em outra senda, Freud exprimiria como recalque. Esquecimento e recalque, no entanto, não são estratégias livres de risco, pois, de quando em quando, ocorre o retorno involuntário da memória e do conteúdo recalcado.

Por proceder da impostura de uma continuidade pensável, menos sofrível e mais sobrevivível, uma ordem meramente fantasmática de tranquilidade e felicidade repousa no discurso biográfico. A relação causal dos eventos e dos pensamentos é uma forma de fazer sobreviver o indivíduo no meio do caos. Contradizendo a ilusão poética estabelecida, a observação pós-moderna sobre a descontinuidade e os sistemas caóticos termina por subtrair o sentido duramente alcançado pelas relações causais. É como se o mundo se entregasse ao retorno do inexplicável e do recalcado, através do qual são apagados os traços da falsa ideia de explicação objetiva do mundo. O maior prazer humano está em perceber “o encadeamento do vazio por trás do encadeamento do pleno”, o que aconteceria por meio do desmonte da “maquinação do Nada” e de sua “maquinaria paralela” (BAUDRILLARD, 2002, p. 17). Como resultado desse movimento, o pensamento outra vez é atirado na incerteza fundamental das coisas, agora por força de uma sedução diabólica. Assim, o Nada, que havia sido o alvo predestinado da empreitada da verdade, da verificação e da objetivação do mundo, “gigantesca empreitada de tratamento homeopático do mundo pelo princípio único da realidade”, ao ser reconsiderado como regra geral da incoerência das coisas, coloca fim à ilusão dramática das aparências (BAUDRILLARD, 2002, p. 17). É o fim de uma análise determinista de uma sociedade determinista. A possibilidade viável, então, é fazer “a análise indeterminista de uma sociedade indeterminista – de uma sociedade fractal, aleatória, exponencial, a da massa crítica e dos fenômenos extremos, de uma sociedade totalmente dominada pela relação de incerteza” (BAUDRILLARD, 2002, p. 24).

Assim, na condição de metalinguagens que se desenvolvem à imagem de seu objeto, a literatura e a história não poderiam explicar com precisão o discurso biográfico. A definição conceitual dessas áreas da ciência é imprecisa, posto que ainda se vêem às voltas de questões sobre a essência dos objetos sobre as quais se debruçam – o que é e o que não é literatura e história. Além do que, ao longo da

pós-modernidade ambas as áreas do conhecimento caminham para um franco processo de fecundação – ou da simples consciência do seu desenrolar – no qual a literatura é histórica e a história é literária. Sem contar o caminho do jornalismo, que articula o biográfico entre a história, a literatura e a informação. Como compreender a narrativa biográfica tendo em vista esse delicado equilíbrio de forças contrárias e ilusões auto-impostas? Como avaliá-la por meio de ciências que tem a validade reconhecida apenas em si mesmas? Na qualidade de representação, o discurso biográfico não pode funcionar como equivalente do real, pois não poderia nunca manter uma relação de similitude entre a linguagem e a realidade. O discurso que representa um sujeito não se torna, ele próprio, aquele sujeito. Tampouco verifica o referente para o qual aponta, porque possui autonomia em relação ao que representa, à medida que não se recobre da mesma matéria que constitui o sujeito representado.

Sendo assim, traduzindo a discussão de Michel Foucault (1988) para este contexto, é possível especular que a biografia não afirma “isto é um sujeito”, como também não atesta o contrário, “isto não é um sujeito”, mas constitui uma representação, um enunciado de ruptura entre o conteúdo discursivo e a referência extralinguística. Decorre disso que, numa relação dupla e dúbia, o que existe na representação continua a não existir. Desligada do sujeito, a representação biográfica se comportaria como uma frequência fantasmática do real, e, ao mesmo tempo, uma fantasia confortadora da verificabilidade do sujeito e do mundo que o rodeia.

Lançado num universo de indefinição, de ser e não ser ao mesmo tempo, o discurso biográfico torna impraticável a comprovação da verdade contida em sua narrativa do eu. Com exceção do material objetivo, formado pelos documentos oficiais, em sua totalidade uma biografia é formada de matéria subjetiva – organizada por um sujeito, sobre um sujeito, com base em outros sujeitos – o que lhe confere um valor instável, incerto e aleatório. Diante desse quadro,

acompanho a análise oferecida por Alessandro Portelli quanto às [in]certezas do gênero em questão: “Não temos a certeza do fato, mas apenas a certeza do texto [pois] o que nossas fontes nos dizem pode não haver sucedido verdadeiramente, mas está contado de modo verdadeiro. Não dispomos de fatos, mas de textos” (1996, p. 64). Dado desse modo é preciso frisar que a linguagem, não representando o real, articula e constitui uma outra realidade. O texto, à sua maneira, é verdadeiro porque repousa seus conteúdos num universo paralelo e verossímil, legitimado por leis diversas daquelas que operam no domínio extratextual. Apesar da diferente pertinência de universos, ainda assim, o texto não deixa de ser analisado em vista de sua similitude com a realidade. Portelli emenda que os textos, “a seu modo, são também fatos, o que é o mesmo: dados de algum modo objetivos, que podem ser analisados e estudados com técnicas e procedimentos em alguma medida controláveis, elaborados por disciplinas como a linguística, a narrativa ou a teoria literária” (1996, p. 64). Visto que sobre o texto, o fato e a linguagem incidem um mesmo sentido de imprecisão e de incerteza, os sistemas de pensamento, a fim de objetivá-los, os enquadram na lógica binária. Tais parâmetros, contudo, apenas funcionam no interior dessas esferas artificialmente circunscritas – a linguística, a narrativa, a teoria literária, a história –, pois fora delas não têm sentido. Quer seja dentro quer seja fora desse jogo de oposições, o discurso biográfico persiste em seu caráter ilusório e minimamente representacional. Sem verificação e verificadores possíveis, o enunciado ‘isto não é um sujeito’ parte para a radicalidade do ‘isto não é a representação de um sujeito’ o que determina que em nenhum lugar há biografia.

Radicalmente, Baudrillard afirma que o mundo não enfrenta apenas uma crise, que seria um movimento natural de toda a história, mas envereda por um processo catastrófico no sentido de um desregramento de todas as regras do jogo (2002, p. 24). A catástrofe,

assim, empurraria o pensamento para um estado paradoxal, que não obedece mais a um princípio de verdade e aceita a impossibilidade mesma de se verificar (BAUDRILLARD, 2002, p. 24-5). Como avaliar o discurso biográfico, então, se os valores tradicionais e os jogos de oposição são substituídos ao logo do processo catastrófico por um pensamento paradoxal? Esse questionamento pode encontrar a réplica na desistência de uma cumplicidade passiva com o crime da ilusão do mundo para cometer outro: a morte da biografia ou o assassinato das leis que a regulavam até agora. O discurso biográfico, hoje, de algum modo já enfrenta essa morte, numa estranha condição paradoxal: a de existir ainda, a de ser inaceitável que continue a existir como é, a de ser irrealizável como deveria. Biografar tornou-se um projeto impraticável, uma hipótese remota, uma ilusão a contragosto.

Previendo isso, qualquer biografia a respeito de um sujeito só pode ser compreendida como ficção. A entidade ficcional que é difundida pelo gênero assume a materialidade completa do sujeito real e a autoridade máxima de sua existência. Diferente por inteiro do indivíduo em sociedade – conhecido por um círculo social limitado – há um indivíduo-personagem no discurso – amplamente conhecido pelo público – gerado por meio de representações que reduzem sua complexidade a um punhado de fórmulas textuais e de temas populares da cultura.

A objetivação biográfica que por muito tempo extinguiu a incoerência da vida pode ter, agora, sua morte decretada com o fim das ilusões. Conceber o discurso biográfico como um cadáver é admitir a sua impraticabilidade de reprodução da existência caótica do ser e do mundo. Em relação a isto, Carlos Piña preceitua que “una vida particular siempre aludirá a un contenido demasiado amplio y difuso como para suponer que ella se pueda recuperar o reproducir” (1991). Não podendo ser apreendida pelo discurso nem como transcrição da realidade nem como reflexo artificial dela, a vida vê-se completamente



ágrafa. Obviamente as biografias nunca deixarão de ser escritas, não se trata de uma morte como expurgação, mas de um fim simbólico que atesta a impossibilidade, a imaterialidade, a inoperância e a impraticabilidade de um discurso. Um dos principais desafios do biografismo da atualidade “é capturar os personagens enfocados a partir de diferentes ângulos, construindo-os não de uma maneira coerente e estável, mas levando em conta suas hesitações, incertezas, incoerências, transformações” (SCHMIDT, 2000, p. 199). Fato que implicaria o abandono da linearidade cronológica e a necessidade do biógrafo de lidar com diferentes temporalidades, tais como o tempo ‘contextual’ (o panorama político, econômico, cultural), o tempo familiar, o tempo interior, o tempo da memória (SCHMIDT, 2000, p. 199). Ao tentarem contornar os problemas epistemológicos na elaboração do discurso biográfico e proporem o rompimento do sentido artificial de vida e/ou da ilusão retórica, duas propostas para o gênero biográfico merecem ser colocadas à mostra: o conceito de biografemas e o de fractais biográficos.

De um modo distinto das biografias tradicionais, Roland Barthes propõe apresentar metonimicamente o indivíduo por meio de elementos unitários de vida, os grafemas, organizados aleatoriamente num todo textual, denominado biografema. O resultado é um texto que “traz à luz, pela leitura, um corpo vivificado pela e na linguagem” (CARAMELLA, 1996, p. 22) e no qual as intermitências do sujeito flutuam numa dimensão temporalmente lacunar e descontinuamente espacial. O biografema elimina a ordem cronológica e toma a linguagem como espaço, revelando o corpo como dobra de um sujeito inscrito no tecido textual (CARAMELLA, 1996, p. 22). É um texto de gozo, no estrito senso barthesiano, e, por isso mesmo, uma questão de leitura da vida como linguagem, por meio da qual é possível selecionar e valorizar os resíduos signícos que emergem do papel. Isto determina um caráter sensual para o biografema, porque “convida o leitor a fantasmear; a compor, com

esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor” (PERRONE-MOISÉS, 1985), sugere Leyla Perrone-Moisés. Permeado pela noção de afetividade – a redução da vida a gostos, pormenores e inflexões, nas palavras de Barthes (1979) –, o biografema não se lança em busca de acontecimentos significativos ou de justificativas para os conteúdos vividos, mas, sim, empreende a realidade como ficção ou como representação (CARAMELLA, 1996, p. 23), desviando-se da verdade objetiva para ter como escopo uma verdade poética do sujeito. Assim, o biografema, ao assumir a vida como escritura e linguagem<sup>2</sup>, não envereda nem para a construção de um eu coerente nem para uma história totalizante, porque é elaborado com os fragmentos de um discurso metalingüístico e amoroso.

O projeto barthesiano desconsidera “a vida como destino ou epopéia” para lhe conferir o caráter de “texto romanescos” ou mesmo de um lúdico “canto descontínuo de amabilidades” que, no entanto, não se furta do revés fictício, uma vez que os biografemas pertencem ao “campo do imaginário afetivo” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 09-10). É um modo de colocar no discurso o que pertence ao fluxo caótico do universo mental – lembranças ou impressões situadas entre o insignificante e o significativo. Lembranças que muitas vezes, como aposta Freud, podem encontrar-se distorcidas e reelaboradas em vista do

---

<sup>2</sup> Tomar a vida como texto soa uma estratégia interessante para a qual poderia ser acrescentada a re-conceituação de tempo e memória proposta por Jacques Derrida. Para o filósofo francês, a noção de linearidade temporal deveria ser substituída pela noção de simultaneidade, pois quando o indivíduo recorda algo, o que era passado torna-se uma narrativa mental e articula-se no presente, tornando-se simultâneo a esse presente. O mesmo se daria com o futuro que, não sendo mais do que uma especulação, pode ser articulado no discurso, o que o tornaria, também, presente. A vida como texto participaria desse jogo de simultaneidades. Cf. PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 75 – 76.

afastamento temporal do acontecimento e da sua persistência na memória (FREUD, 1976, p. 21). E se não é a traição involuntária da memória que vem a ficcionalizar o biografema, é a traição da história que se procede, uma traição voluntária, pela qual o teórico francês, ele próprio, ao colocar em prática os autobiografemas ou as anamneses em Roland Barthes por Roland Barthes, “freqüentemente deu a seus fragmentos auto-narrativos um leve tom de farsa” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 18). Na condição de anamneses, “lembranças fixadas como breves haicais”, os autobiografemas permitiriam que o leitor incluísse, durante a leitura desse texto de gozo, as anamneses que lhe ocorrem sobre o escritor – tão “fictícias” quanto aquelas que lê<sup>3</sup>.

O biografema, por isso mesmo, é uma saída não menos ficcional nem menos ilusória para o fazer biográfico. Sua importância, no entanto, incide no fato de que Barthes contribuiu para o rompimento da lógica causa e efeito ao tomar a vida como texto – uma relação textual distinta da obra teórica (e literária?). Por meio da obra seria possível acompanhar a “evolução” e os “deslocamentos” de uma matéria pouco mais coerente, representada pelas idéias teóricas e críticas de um sujeito, na qual o texto – a vida – ressoa nas estrelinhas, quer seja “nas conotações de seu léxico” quer seja “nas vibrações de seus arranjos frásicos” ou “nas tonalidades de sua enunciação inconfundível” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 13-4). Tendo como base as impressões de seu

---

<sup>3</sup> Outra aproximação com o pensamento de Jacques Derrida pode ser apontada aqui, naquilo que diz respeito aos dois tipos de memória formuladas pelo filósofo: a memória interior, relativa ao sujeito, e a totalizadora, relativa à escritura. A diferença entre as duas é que a memória do sujeito (autor ou leitor) se extingue e pode ser absorvida por outras memórias (novos leitores, novos autores) ao passo que a memória totalizadora, pertencente à escritura, carrega todas as memórias juntas, podendo ter as mais diversas interpretações. PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 76.

contato intelectual com Barthes, Leyla Perrone-Moisés exprime que, contido na escritura da obra, o texto pode iluminá-la com “seus fulgores intermitentes” e “indicar a circulação permanente de temas e tons, entre a obra e a pessoa do escritor Barthes que conheci” (1985, p. 14).

Por outro lado, em uma época em que o indivíduo é ao mesmo tempo consumidor e produtor, o jornalista Felipe Pena, partindo do postulado da ilusão biográfica oferecido por Pierre Bourdieu, engendra a teoria da biografia sem fim. Com essa teoria, também chamada de fractais biográficos, o jornalista tenta resolver o impasse que tem sido caro ao gênero biográfico – a ilusão biográfica, as múltiplas identidades, a superposição temporal, a veracidade ficcional e a celebrização dos biografados. A nova narrativa biográfica propõe o fracionamento da identidade do biografado “em múltiplas e similares identidades, em simetria de escala e recorrência de possíveis padrões” (PENA, 2004, p. 62) de modo a dar visibilidade à fragmentação e aos deslocamentos das variadas faces do sujeito para, assim, constituir o oposto das explicações coerentes e totalizantes da biografia tradicional. Desse modo, os capítulos da narrativa seriam nominais, representando as diversas identidades do sujeito através dos epítetos pelos quais o biografado é interpelado ou representado – tais como o pai, o marido, o amigo, o professor e assim por diante –, sem que, no entanto, um epíteto exclua o outro, mas indique a alternância de “centros de poder” (HALL, 2002, p. 16) e o encaixamento de um capítulo sobre outro. O conceito de fractal (PENA, 2004, p. 61), ligado ao de auto-semelhança, “pode representar padrões de recorrência para dar conta de combinações supostamente aleatórias” (PENA, 2006, p. 92) de identidade e, também, desconstruir o lugar-comum que atribui para o indivíduo os critérios de fixidez, essencialidade ou permanência. A divisão em fractais poderia, também, ser mais bem sucedida na representação das noções de tempo e espaço enquanto planos justapostos, descontínuos, aleatórios e imprevistos e, conseqüentemente, permitiria dar forma a um relato mais próximo do que seria uma vida.

Ao biógrafo caberia relacionar “pequenas histórias/fractais” fora de uma ordem diacrônica dentro de cada capítulo nominal para que o leitor, diante de um jogo quase lúdico, possa principiar a narrativa biográfica por qualquer página. Por sua vez, o conceito de verdade seria relativizado na medida em que, não se dando o cruzamento de dados para a comprovação dos fatos, cada fractal apenas indicaria em nota de rodapé a referência de sua fonte. Caso houvesse duas versões para um mesmo incidente, o biógrafo se limitaria a registrar as versões e a destacar a autoria de cada uma delas. Felipe Pena ainda abre espaço para a interatividade do leitor ao lançar a obra biográfica com um site no qual qualquer um pode incluir sua própria história a respeito do biografado para ser publicada na próxima edição do livro. O fracionamento da identidade e a interatividade garantiriam a construção sem fim da biografia.

O projeto dos fractais biográficos afasta-se da narrativa totalizante apenas no sentido de um controle total de informações efetuado por um sujeito interpretante, o biógrafo, pois o projeto de narrativa totalizadora de um indivíduo biografado ainda persiste. Mesmo que a narrativa seja organizada diacronicamente em capítulos nominais ou, em outras palavras, apresente-se organizadamente desorganizada nos epítetos, a totalidade recebe uma dimensão utópica ou mesmo fantasmática quando lançada na interatividade do mundo virtual. O sentido totalizante e definitivo alcançado pela narrativa de um biógrafo em particular transformar-se-ia no sentido totalizante e infinito de um discurso incessantemente construído por um biógrafo e por co-biógrafos<sup>4</sup>. E, ao

---

<sup>4</sup> Felipe Pena defende sua proposta afirmando que a biografia sem fim é contrária a qualquer força totalizante porque o princípio do método proposto é o da lacuna, referindo-se, por isso mesmo, a algo que nunca será preenchido totalmente. Sempre haverá novos fractais, novas histórias para contar, novos leitores/autores e até um novo biógrafo. A narrativa infinita não é total, mas ao seu contrário: a incompletude. PENA, Felipe. *Biografias*. [mensagem de trabalho]. Mensagem recebida por: <felipepena@globo.com> em 01 nov. 2007.

tornar relativa a verdade factual no discurso, pela simples operação de registro das diversas versões de um fato, sem qualquer tentativa de comprovação, o biógrafo isenta-se parcialmente da atividade de intérprete de uma vida para assumir o papel de compilador e/ou organizador de narrativas biográficas, um mero mediador, função realmente coerente com o ofício de biógrafo (PENA, 2004, p. 84). Portanto, por mais que a proposta de fracionamento e de interatividade procure articular um novo fazer biográfico, os problemas apontados nas narrativas tradicionais se desenrolam por outras vias, inclusive pela mitificação, pois o virtual é o lugar por meio do qual as histórias de fundo anedótico ou edificante podem penetrar.

Apesar de todo esse percurso questionador, ainda é possível pensar a biografia. Mesmo que a certeza da literatura e da história possa estar deslizando terminantemente para o seu reverso, atirando o pensamento novamente ao Nada, despindo-o da ilusão, colocando-o cru diante de um mundo descontínuo e caótico, o discurso biográfico ainda assim pode ser objeto de estudo. Não é o fim da história. Não é o fim da literatura. O mundo está diante de uma suspensão temporária da ilusão. A análise do discurso biográfico, contudo, precisa reformular seus parâmetros para, talvez como Barthes, assumir a vida como escritura e lê-la como texto romanesco. Em auxílio a esse novo exame proposto, Maria Helena Azevedo sugere que “a validade, ou a pertinência, de uma biografia, não deve ser medida em relação a alguma verdade exterior ao texto, mas sim ao seu poder de convencimento, isto é, seu poder de aparentar a realidade passada, sua força construtiva – sempre adstrita a contextos intersubjetivos determinados (ainda que não inteiramente determináveis)” (AZEVEDO, 1995, p. 689). Quase com tom de fatalidade é preciso afirmar que tudo passa por alguma narrativa – mental, oral, escrita, plástica, fílmica –, mas nenhuma dessas formas de representação pode aferir-se como o discurso da verdade. Nem a verdade, ela mesma, pode afirmar-se enquanto tal, pois, como

adverte Fani Hisgail, “a verdade tem sempre estrutura de ficção” (1996, p. 12). A saída, portanto, pode estar na avaliação do poder de convencimento da ficção, do modo narrativo que sustenta o caráter mítico, do romaneamento da vida como objeto de consumo, da vida privada como espetáculo mercantil.

### Referências

- AZEVEDO, Maria Helena. Algumas reflexões sobre a construção biográfica. In: IV Congresso da ABRALIC, 1994, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Bartira Gráfica e Editora, 1995.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. trad. Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A troca impossível*. trad. Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- CARAMELLA, Elaine. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, Fani. (org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. trad. Jorge Coli. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas da edição standard*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976, p. 19 -153, vol. XVII.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.
- HISGAIL, Fani. Aparte biográfico. In: \_\_\_\_\_. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1996.

PENA, Felipe. *A volta dos que não foram – a geração pós-68 busca uma nova utopia para a política e a literatura, na era da televisão*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes*. 2. ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIÑA, Carlos. Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico. In: *Anuário Antropológico 88*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro. V. 1, n. 2, 1996.

SCHIMDT, Benito Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. (orgs.) *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Unicamp, 2000.



## O leitor nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia: *O pêndulo de Foucault e Respiración artificial*

Wellington Ricardo Fioruci<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo analisar criticamente a relação dialógica que se realiza no processo de convergência entre a ficção de Umberto Eco e Ricardo Piglia e a produção tanto teórica quanto ensaística dos mesmos, cujo resultado é a construção de duas imagens de leitores participativos: o leitor-modelo, de Eco, e o leitor-detetive, de Piglia. Com efeito, parte-se dos textos crítico-teóricos para que a partir deles se ilumine na análise literária o diálogo intertextual para o qual confluem as poéticas de Eco e Piglia, cujas espinhas dorsais estruturam-se sob uma narrativa metaficcional.

**Palavras-chave:** Umberto Eco, Ricardo Piglia, crítica, metaficcção.

**Resumen:** El presente trabajo tiene por objetivo analizar críticamente la relación dialógica que se realiza en el proceso de convergencia entre la ficción de Umberto Eco y Ricardo Piglia y la producción tanto teórico como ensaística de éstos, cuyo resultado es la construcción de dos imágenes de lectores participativos: el lector-modelo, de Eco, y el lector-detective, de Piglia. En efecto, este estudio parte de los textos crítico-teóricos para que a partir de ellos se ilumine en el análisis literario el diálogo intertextual para el cual confluyen las poéticas de Eco y Piglia, cuyas espinas dorsales se estructuran bajo una narrativa metaficcional.

**Palabras- clave:** Umberto Eco, Ricardo Piglia, crítica, metaficción.

---

<sup>1</sup> Professor Dr. da UTFPR nas áreas de língua e literatura espanhola e hispanoamericana

Há uma estreita relação entre a poética de Eco e a de Piglia no que tange ao tratamento dado à narrativa e ao leitor. Um e outro lançam mão de vários recursos de caráter metaficcional, visando, sobretudo, à experimentação com a linguagem e a crítica constante à representação, para desenvolver a idéia do leitor partícipe, seja o leitor-modelo de Eco ou o seu correlato, o leitor-detetive de Piglia.

A ficção contemporânea, iluminada pela leitura crítica de Eco e Piglia, nos lembra, assim, que ambos - autor e leitor - escolhem seu próprio universo de referências, suas afinidades, a biblioteca pessoal que orientará a bússola de sua leitura.

[...] Autor e Leitor-Modelo, sempre entenderemos, em ambos os casos, [como] tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. (ECO, 2004a, p.45)

Reforça-se a importância da leitura como parte integrante das estratégias semânticas do texto “Um texto requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 2004a, p.36). O leitor, ainda que entidade abstrata dessa estratégia, apresenta-se, ineludivelmente, como elemento constitutivo do jogo textual. Nesse sentido, leitor-modelo, na visão de Eco, é aquele que consegue fugir das falsas pistas e encontrar uma significação realmente válida para os signos deixados para trás pelo romance. Esse leitor “aceita as regras do jogo”, é obediente nesse sentido, mas desfruta de uma certa liberdade, já que o jogo da leitura textual oferece múltiplas alternativas. O leitor-modelo de Eco, portanto, não apenas interage com o texto, ele nasce com o texto, passando a ser seu próprio sustentáculo, a peça-chave de sua estratégia de interpretação. Os leitores-modelo nascem com o texto e nele são aprisionados, de modo que desfrutem apenas a liberdade que o texto permite-lhes. (ECO, 2004c, p.22)

Piglia acrescentaria que a literatura não deve ser reduzida a um mero jogo com os discursos. Ela deve perscrutar os discursos, requisitando para tanto um leitor que não seja ingênuo, já que não há nada de gratuito na intencionalidade do texto literário: *“El lector modelo es aquel producido por la propia obra”* (Piglia, 2000, p.63). Na fala de Piglia aproximam-se, guardadas as devidas particularidades de cada modelo teórico, as imagens do leitor modelo e do detetive. Nesse sentido, o modelo de leitor mencionado por Eco, cooperativo e consciente de sua função na construção dos sentidos textuais, transforma-se na imagem do leitor atuante e investigativo de Piglia:

[...] o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu e vai denunciá-la. (PIGLIA, 2000, p.58)

Piglia refere-se neste ensaio ao papel ocupado pelo personagem detetive dentro do gênero policial, considerado por ele o grande gênero moderno. Mas podemos ir além, na medida em que depreendemos da leitura uma conceituação do próprio papel da literatura e do leitor contemporâneo, maiormente a partir da seguinte afirmação do autor: *“Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime’.* (PIGLIA, 2000, p.57).

No entanto, como podemos chegar com maior propriedade à idéia do leitor como detetive? Basta que retomemos outro postulado chave na poética de Piglia, a de que todo texto *“conta sempre duas histórias”*, sendo que *“a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”* (PIGLIA, 2000, p.89-91). A leitura representa o desvelamento dessa segunda história, secreta, que, na realidade, não se conta, princípio da própria arte, segundo Piglia e seu precursor,

Borges, para quem a arte em sua essência é a iminência de uma revelação que não se dá (BORGES, 1994, p.13). Aliando-se às vozes argentinas diria Eco “O bom de escrever um romance não é o bom da transmissão direta, mas o bom da procrastinação” (2003d, p.304).

Em suas narrativas há no mínimo dois planos narrativos que em alguns momentos se cruzam revelando intersecções inesperadas seja entre a realidade e a ficção ou mesmo dentro do universo ficcional. Narra-se uma história para desvelarem-se outras, processo semelhante ao da poética cortazariana. Movidos por um espírito detetivesco que move as narrativas, os personagens de suas tramas são indivíduos errantes cuja mobilidade conduzem os leitores por estes labirintos de referências que configuram o imaginário de Piglia.

Em *Respiración artificial*, Emilio Renzi ocupa, em um primeiro plano, o papel de leitor privilegiado da história. Mas poderia também, em um outro plano, ser nossos olhos dentro da narrativa, pois o leitor se vê nele espelhado: Renzi é o “leitor apócrifo”, aquele cuja história se constrói paralelamente às suas leituras. “*Todo es apócrifo, hijo mio*” (PIGLIA, 2003, p.19), chega a sentenciar-lhe seu tio historiador. Em Borges, Piglia encontra a mais contundente lição da escritura apócrifa:

Borges leva à perfeição um estilo construído a partir de uma relação deslocada com a língua materna. Tensão entre o idioma em que se lê e o idioma em que se escreve, o que Borges condensou numa única anedota (sem dúvida apócrifa). O primeiro livro que li em minha vida, diz ele, foi o Quixote em inglês. Quando o li no original pensei que fosse uma tradução ruim. (2004, p.66)

A questão primordial por trás do tema seria a paranóia relativa ao controle e a manipulação da memória, da própria identidade. Apócrifo na poética de Piglia aponta, em um primeiro momento, para uma dupla leitura: tanto é um índice da capacidade da escritura de esquecer o horror do real criando um universo paralelo quanto é um grito de horror frente ao perigo da construção em massa de uma memória

artificial: “A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea” (PIGLIA, 2004, p.44). Para Piglia, toda verdadeira tradição é clandestina e se constrói retrospectivamente, como se fosse um complô. As experiências narradas por Piglia trazem sempre o sentimento de uma escritura estrangeira a si mesma. “*Poner un hombre en el lugar de otro. Ese procedimiento metafórico, fundado en la semejanza y en el desplazamiento, es básico en la construcción de los relatos ‘criminales’ de Borges*” (PIGLIA, 2000, p.183).

Por outro lado, deixando de lado a leitura pigliana de Borges, pode-se interpretar a teoria do apócrifo em Piglia como uma possível imagem quintessencial do leitor-escritor. Se o leitor se metamorfoseia em detetive na poética de Piglia, então se depreende dessa alegoria criminal acerca do processo de escritura e leitura que o leitor-detetive é o indivíduo que se coloca a serviço de outro, buscando pistas para um outro, de modo que por viver um processo de leitura-investigação em terceira pessoa ele se situa numa experiência de alteridade. Essa experiência revela-se, no entanto, uma forma de catarse, pois neste processo ele descobre a si mesmo, já que o agente dessa busca não é o outro e sim ele.

Como leitores, seguimos os passos de um processo de escritura vivendo um universo apócrifo, no interior do qual os papéis de leitor e escritor, detetive e criminoso se alternam. O bom detetive é aquele que se coloca no papel do assassino para desvendar-lhe os passos, *mutatis mutandis*, o leitor profícuo vive nas palavras e na experiência do outro sua própria verdade. É ver no rosto do outro a si próprio.

Ya sea la realidad de los conspiradores, de los inventores, o de los hermeneutas, los teólogos detectives, los dos están construyendo realidades ausentes, vidas alternativas [...] Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles [...] la novela ha estado *siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil*. (PIGLIA, 2000, p.145)

A ficção assume um papel de contra-realidade na poética de Piglia, em prol da autonomia da ficção e, ao mesmo tempo, de sua politização. Em termos de alteridade, trata-se de uma espécie de vivência fora da língua, usar a fala do outro, como se se vivesse em uma língua estrangeira, a estranheza como a chave do relato:

[...] não é o *Finnegans Wake* o grande texto da língua exilada? Digo isso porque me parece que a estranheza é a marca dos dois grandes estilos que se produziram no romance argentino do século XX: o de Roberto Arlt e o de Macedonio Fernández. Parecem línguas exiladas: soam como o espanhol de Gombrowicz. (PIGLIA, 2004, p.65-6)

Gombrowicz é Tardewski em *Respiración artificial*. “A tendência de Gombrowicz [...] era inventar uma língua nova [...] forçar o sentido das palavras, transpô-las de um contexto para o outro e obrigá-las a aceitar significados novos” (PIGLIA, 2004, p.67). Uma das metáforas mais fascinantes neste sentido aparece em *La ciudad ausente*: “En realidad el único libro que dura en esta lengua es el *Finnegans*, dijo Boas, porque está escrito en todos los idiomas. Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica. Parece un modelo en miniatura del mundo” (1997, p.139). O texto joyceano é visto pelos personagens como um texto mágico, que sobrevive a qualquer transformação lingüística, alheio ao tempo.

A textualidade apócrifa ecoa na poética de Piglia como um signo que desmistifica a ideia de originalidade, atingindo, assim, o próprio ato de criação. Destaca-se, deste modo, a ideia do texto como resultado de leituras, interpretações, escolhas, princípios que tanto aproximam o discurso histórico do ficcional quanto definem suas fronteiras, seus limites.

A história de Renzi se arma de um mosaico de textos, tendo como referência direta as cartas do tio historiador. O relato de Renzi é, para todos os efeitos, um entrecruzamento de relatos. A história dialoga tão intensamente com a literatura quanto esta consigo mesma: “La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por

*los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitudes de formas narrativas y modos de narrar” (PIGLIA, 2000, p.98). Piglia afirma que assim como os historiadores aproveitam-se do material ficcional, talvez porque na sua perspectiva poética: “Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista” (PIGLIA, 2000, p.97).*

Como numa caixa chinesa, o romance poderia ser lido como histórias escondidas dentro de histórias. Portanto, importa menos o rosto do personagem que o resultado de suas leituras. Vale mais o processo de construção textual que os argumentos textuais. Um indício deste princípio pigliano é evidenciado pelo próprio Renzi ao comentar sobre o processo de composição de seu romance:

*No podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia [...] yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de Las palmeras salvajes; mejor, usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti [...] Extraño efecto, hay que decirlo. (PIGLIA, 2000, p.18)*

O comentário de Renzi ilumina a poética de Piglia, assim como o princípio da pós-modernidade: o pastiche. Textos que surgem dentro de textos, relatos de relatos, versões e “contra(venções)versões”. Seu romance é resultado de uma influência faulkneriana traduzida por Borges com uma linguagem onettiana. Leituras de leituras que geram releituras. “[...] apesar das diferenças óbvias quanto aos graus de certeza e incerteza, toda descrição do mundo (seja uma lei científica ou um romance) é um livro em si mesmo, aberto a outras interpretações” (ECO, 1993, p. 177). A leitura como princípio da escritura. O leitor como o detetive textual, aquele que busca pistas nas marcas textuais deixadas pelos autores criminosos. Todo texto é um crime, pois é resultado de uma contravenção, um desajuste, um roubo intelectual. Parafraseando T.S. Eliot, autor que está na epígrafe de *Respiración artificial*, o poeta maduro é aquele que não imita, mas sim rouba.

O interesse de Renzi por seu passado leva-nos a uma viagem hermenêutica pela história argentina, pela literatura e Segunda Guerra Mundial, evento-chave da contemporaneidade. Ao longo de sua busca, passa a corresponder-se com seu tio Maggi, um ser etéreo que havia desfalcado financeiramente a mulher e andava perdido pelos confins da Argentina ministrando obscuras aulas. Este pretende escrever a história de Enrique Ossorio, avô de seu sogro, que passou de conspirador a caçador de ouro, de desterrado a enlouquecido memorialista.

Em comum entre essa cadeia de escritores-leitores da história argentina figuram três homens que, perdidos em sua história, só encontram a si mesmos na História, como afirmará Maggi: *“La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”* (2003, p.21). Após ler a carta que continha tal constatação, Renzi nos adianta que seu tio lhe havia dado a chave para compreender sua própria história: *“Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo”* (2003, p.21).

Para Piglia, a história é uma proliferação retrospectiva de mundos possíveis. Com efeito, em Maggi, o niilismo dá passagem a um olhar crítico, porém consciente de que a história é o devir. *“La historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse”* (PIGLIA, 2000, p.98-9) Para Maggi (Piglia), a prova disso está no fato de que em vários momentos da história parecia que o pesadelo seria eterno e, no entanto, houve uma saída: *“[...] el fluir manso del agua de la historia gasta las piedras más firmes”* (PIGLIA, 2000, p.99).

No caso de Eco, pode-se dizer, de forma geral, que a peça central de sua engrenagem teórica e, conseqüentemente, ficcional é o papel do leitor. Desde seu primeiro grande texto teórico, *Obra aberta*, passando pelos posteriores, mas não menos importantes, *A estrutura ausente* e *Lector in fabula*, chegando às obras mais recentes como *Os*



*limites da interpretação, Seis passeios pelo bosque da ficção* ou *Sobre a literatura* o escritor italiano vem colocando em discussão os limites interpretativos de um texto, teoria que parte dos conceitos semióticos peirceanos, como já se sabe.

Tomando por base tais conceitos, Eco busca mostrar que a interpretação é uma tarefa colaborativa, construída a partir da associação entre a plurissignificação do texto literário (aberto) e a contribuição hermenêutica do receptor (leitor-modelo) “[...] é sobre essa firme intenção que se trava grande parte do debate sobre o sentido, sobre a pluralidade dos sentidos, sobre a liberdade do intérprete, sobre a natureza do texto, numa palavra, sobre a natureza da semiose” (ECO, 2004b, p.11). Basicamente, quanto maior a “sintonia” entre ambos, *intentio operis* e *intentio lectoris*, poder-se-ia alcançar significados que tanto podem coincidir com os previstos pelo autor-empírico da obra, *intentio auctoris*, como também seria possível criar leituras não esperadas pelo próprio autor-empírico, estando sujeitas a uma espécie de autorização por parte do texto ou do autor-modelo:

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (ECO, 2004b, p.15)

*O pêndulo de Foucault* é, nesse sentido, todo ele uma série de “senderos que se bifurcan”, ou seja, um grande Aleph que inclui todas as teorias possíveis da conspiração “Estamos reconstruindo gradativamente a história do mundo” (ECO, 1989, p.384), diz Diotallevi a seus amigos enquanto constroem seu Plano. De fato, passeiam pelo romance uma miríade de citações e interpretações tão jocosas quanto inimagináveis de passagens da história. Por isso, certamente não é vã a citação borgeana do poema “*El Golem*” como

epígrafe de uns dos capítulos “Judá Leon deu-se a permutações / De letras e a complexas variações / E o nome pronunciou enfim que é a Chave, / A Porta, o Eco, o Hóspede e o Palácio...” (ECO, 1989, p.47). A citação aborda a relação entre variações (complexas) e permutas entre letras, nomes, idéias, cuja “Chave” seria a própria interpretação do signo.

Menos casual ainda é o fato de este poema ter servido como provável inspiração para o título do primeiro romance de Eco, como já havia percebido a pesquisadora Nilda Guglielmi (1988). Esta encontra numa das estrofes do poema borgeano a origem do enigmático título de *O nome da rosa*: “Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo” (BORGES, 1994, p.263). Para a pesquisadora, a estrofe carregaria uma idéia primordial: “Nombre y esencia unidos para darnos el objeto y la idea” (GUGLIELMI, 1988, p.46). Além disso, “Golem” é uma figura e um símbolo bíblico que, sucessiva e reiteradamente interpretado ao longo dos tempos, parte desde essa transcendente origem no *Antigo Testamento* para transitar posteriormente pelos planos místicos da *Cabala*.

As relações intertextuais acirram-se à medida que se aprofunda a leitura metafórica do romance. Partindo da alegoria cabalística no romance como ressignificação do processo de leitura e interpretação, chega-se à outra importante alegoria: a máquina de criar textos inventada por Belbo. Levando em conta o nome com a qual esta fora batizada por Belbo, Abulafia, percebe-se o jogo narrativo de Eco, ou ainda a *intentio auctoris* por trás das relações textuais. Abulafia, como já se discutiu neste trabalho, era o nome de um famoso místico judeu que se empenhou nas leituras decifradoras da *Torá*. Por esse prisma, a Abulafia é uma máquina de ler, combinatória. No germe de sua criação ou do próprio ato de criar esconde-se um signo cabalístico, representado pelo nome do renomado místico judeu.

No que tange ao leitor-modelo do romance, a metáfora da máquina e a estruturação do romance sob os dez signos sefiróticos sutilmente arquitetados pelo autor-modelo são uma forma de desafio hermenêutico. A busca de Casaubon por descobrir “o código secreto” da máquina configura-se num lance significativo de prestidigitação que cabe ao leitor interpretar levando em conta os elementos supracitados que o compõem: “Por desengano de consciência, tentei com as dez *sefirot*: Keter, Homah, Binah, Hesed, Geurah, Tiferet, Nesah, Hod, Yesod, Malkut, e ainda introduzi a Shekinah de lambujem... Não funcionava [...]” (ECO, 1989, p.35).

Casaubon desempenha, nesse sentido, o papel de leitor, em princípio empírico para em seguida converter-se em leitor-modelo da história de Belbo, co-autor intelectual do Plano. Lembremos que Casaubon é um estudante em processo de redação de uma tese sobre os Templários e Belbo é já um redator experiente e escritor. Como nos romances de Piglia, deve-se acompanhar detetivescamente os passos desses personagens leitores para capturar as pistas metafóricas que são algumas das chaves simbólicas dos romances.

Ainda em relação aos efeitos metafóricos criados pelo romance, seria oportuno não perder de vista o princípio fundador da *Cabala*, a saber, instrumento que torna possível compreender a essência da criação da vida e da verdade humana. Essa doutrina esotérica ou corrente mística do judaísmo ensina que as palavras, combinações e permutações de letras são vasos através dos quais o processo criativo se realiza. Eis aí o próprio sentido do poema “*El golem*” de Borges e o motivo pelo qual *O pêndulo de Foucault* estrutura-se sob a simbologia das dez *sefirot*; o leitor modelo, transmutado metaforicamente em um rabino sábio e competente, pode através dessa potencial combinação de signos ou símbolos da *sefirot* encontrar a origem de tudo o que existe. O romance estaria, assim, próximo de uma imagem arquetípica literária no que tange a relação entre signo e interpretante.

Cabe ainda ressaltar que a palavra hebraica *golem* designa algo sem forma e imperfeito. Na contemporaneidade, alcança não só o estatuto de reconversão do episódio bíblico da criação, mas, também, presta-se, metaforicamente, à reflexão sobre a criação da arte, da literatura, da ficção. Símbolos, signos, interpretações: trata-se em todos os casos, no poema de Borges, no romance de Eco que o relê ou na origem primeira de tudo, na *Cabala*, de como se interpreta um símbolo, trata-se, portanto, de construir uma imagem de leitor, de competência interpretativa.

Ao longo de *O pêndulo de Foucault* ouve-se um diálogo sub-reptício constante entre obra e leitor. Eco vai narrando como se desse as pistas a um leitor-modelo imaginário. “Qualquer dado se torna importante se está conjugado a outro. A conexão muda a perspectiva. Induz a pensar que todos os aspectos do mundo, todas as vozes, toda palavra escrita ou dita não tem o sentido que parece, mas nos fala” (ECO, 1989, p.357). Nesse conselho dirigido a Diotallevi por seu amigo Belbo diante da incredulidade daquele em relação aos mecanismos barrocos da interpretação, percebe-se uma piscadela do autor-modelo ao seu leitor ideal.

Na figura do protagonista Casaubon, voz narrativa que conduz o romance, Eco introduz metaficcionalmente a imagem do leitor ideal joyceano acometido de uma insônia ideal: “*Finnegans wake* prevê, demanda e requer um leitor-modelo dotado de uma competência enciclopédica infinita, superior ao do autor empírico James Joyce – um leitor capaz de descobrir alusões e ligações semânticas até onde o autor empírico não as percebeu” (ECO, 2004c, p.115). Considerando a leitura que Eco faz da poética de Joyce, poder-se-ia afirmar que ele, Eco, é o leitor-modelo esperado por *Finnegans wake*, pois decifra no texto as pistas, percebe as referências interconexas previstas ou não pelo autor-empírico: “O Leitor-modelo de *Finnegans wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número de possível dessas leituras cruzadas” (ECO, 2004a, p.43).

Casaubon é um leitor-modelo, assim como é um leitor-detetive, já que anota as pistas como um típico personagem saído de uma história policial. Em sua reflexão, percebe-se metonimicamente o próprio élan que permeia o romance, misto de ironia e metaficção. O método de Casaubon aproxima-se do espírito do pastiche nesse sentido, partindo de um pensamento que prima pela idéia do jogo entre fontes e formas de leitura, enfim, a idéia de uma linguagem plural.

No *Pêndulo* [...] tinha que entrar em jogo a linguagem educada e arcaizante de Agliè, aquela pseudodannunziana de Ardeni, a esmagadora e ironicamente literária (desejada e sofrida) do Belbo dos files secretos, a mercantil e kitsch de Garamond e os diálogos goliardos dos três redatores no curso de suas irresponsáveis fantasias, capazes de misturar evocações eruditas e jogos de palavras de gosto duvidoso. (ECO, 2003, p.290)

O leitor Casaubon ao mesmo tempo que desvenda seu método o ironiza, portanto não é circunstancial o emprego da palavra jogo em seu relato. Além disso, há ainda no fragmento anterior do romance uma auto-referência ao autor empírico Eco no tocante ao uso do computador de forma pioneira. A respeito da escritura do romance, Eco comenta (ECO, 2003, p.295) que *O pêndulo* havia sido seu primeiro livro escrito diretamente em um computador. Partindo dessa trama de referências cruzadas, é possível observar um sistema metafórico que combina as figuras extras e intraliterárias de leitor e autor: Eco é Belbo, aquele que cria o relato, ao passo que Casaubon reflete o papel de leitor-modelo inserido no corpo do próprio texto, tentando decifrá-lo ao mesmo tempo em que é co-autor do mesmo. Tem-se “Eco-borgeanamente” um princípio de mistura de papéis.

Se a impressão que temos é de que tudo está escrito, que tudo já foi dito nesse universo saturado de livros, de referências, e só nos resta ler e reler ad infinitum, então a solução mais inteligente e criativa é a ensinada por Borges e tão bem assimilada por Eco e Piglia, seus leitores ideais: ler de formas diferentes. A imagem que

nos fica do leitor pós-moderno que nasce em Borges e vai tomando forma nas poéticas de Eco e Piglia é a do leitor autônomo, que conquista a liberdade, por mérito, por competência, no uso criativo dos textos. Sua leitura distorcida, deformada, fora do lugar, é a sua garantida de libertação. Diante de uma infinitesimal rede de signos em rotação, ele deve criar uma saída achando a sua própria imagem perdida no universo das palavras.

#### Referências

- BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.
- ECO, U. *Lector in fabula*. (1979) Trad. Attílio Cancian 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *O pêndulo de Foucault*. (1988) Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Ed.Record, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. (1990) Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (1994) Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. (2002) Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed.Record, 2003.
- GUGLIELMI, N. *El Eco de la Rosa y Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1988.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. (1986) Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Formas breves*. (1997) Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad ausente*. (1992) Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Respiración artificial*. (1980) Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

# Literatura y multiculturas en las clases de español como lengua extranjera en Brasil

Marta Francisco de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumen:** Esta propuesta se basa en la observación de que el estudio de español como lengua extranjera en Brasil se construye, desde el punto de vista del profesorado, a partir de la enseñanza de reglas gramaticales y vocabulario, dejando totalmente a un lado la literatura y demás aspectos culturales como factores importantes en la adquisición de un idioma, para la comprensión de la relación que el hablante establece con su lengua materna o con la lengua que pretende manejar eficazmente.

**Palabras-claves:** literatura, cultura, estudio de lengua extranjera.

“Viva la diferencia” y “abajo con el universalismo” parecen ser las nuevas palabras de orden en una época a la que por convención se llama postmoderna, como si todo hubiera ultrapasado lo contemporáneo. En este nuevo momento, la Cultura, con mayúscula, es sustituida por culturas en plural.

CEVASCO Maria Elisa

Si la afirmación de Maria Elisa Cevasco es relevante – y así nos parece – el factor cultural no puede ser ignorado por los profesores actuantes en la enseñanza de lenguas extranjeras actualmente, con

---

<sup>1</sup> Professora assistente do curso de Letras da UFMS/CPCX.

más razón los de lengua española, puesto que, mundialmente se conoce la relación entre lo hispánico y las manifestaciones culturales que lo identifican, como las corridas de toro, el cante y baile flamenco, los ritmos caribeños, tales como rumba, salsa, merengue, la cocina riquísima, los trajes típicos. De una forma u otra, siempre se hace una imagen mental de un tipo 'español', estereotipado, es verdad, pero inconfundible. La televisión, las telenovelas, el cine de Hollywood, muchísimas veces ayudaron a difundir este imaginario; pero, si pensamos en cuántos países alrededor de nosotros, en América, tienen el español como lengua oficial, queda fácil comprender porque se suele decir que se trata de una lengua y mil culturas.

Pero, si observamos la práctica de muchos profesores, ya sea en las escuelas de enseñanza básica, pública o privada, ya sea en los cursos de idiomas, el énfasis está en la enseñanza y ejercicio de la gramática o del uso de la lengua, y el componente cultural es más una estrategia de valor afectivo: tratar de hacer conocer aspectos culturales es un método para atraer la atención de los alumnos hacia la lengua que se enseña, con la clara intención de despertar el gusto por el idioma, y mantenerlo. El abordaje que se hace de la cultura en muy pocas ocasiones trae la literatura a la luz como producción cultural representativa de los grupos hispanohablantes, porque apenas se trabaja la literatura como literatura. De esta observación surge una duda: si la escritura de una narrativa, de una poesía, de una novela toma, utilizando la expresión de Sylvia Molloy, la forma de un gesto cultural (MOLLOY, 1998, p. 59), ¿por qué no se suele aprovechar la literatura en el estudio o tratamiento de los aspectos multiculturales cuando se enseña la lengua española? La producción literaria en general es producción humana y, de acuerdo con los postulados de la crítica actual, como es el caso de la crítica biográfica, la experiencia personal sirve de materia y contenido para esta producción. Una vez que el escritor es un ser histórico y social, alguien que escribe basado en sus experiencias personales, es posible concluir



que el resultado de su escritura es consecuencia directa de su lugar de enunciación, de su relación con su lengua, con su contexto social y cultural. La idea de cultura, a partir de esas consideraciones, se abre para que se comprenda que quizás sea más adecuado que se hable de culturas, en plural, y el texto literario tiene la capacidad de, en algunas ocasiones, congregarse en sí mismo todas o al menos algunas de esas múltiples referencias culturales, ya sea por “la utilización de la lengua, por el espacio o tiempo de su producción o – en uno de los términos más felices de la crítica marxista – por la visión de mundo del autor” (RESENDE, 2002, p. 16).

Basados en la idea de que de alguna forma el estudio de la cultura se inscribe en el estudio literario, podemos pensar *grosso modo* que la literatura nace de la relación del hombre con el otro, con la historia y con la cultura. Como ejemplo, podemos pensar en El Matadero, de Echeverría, en Latinoamérica o en las narrativas costumbristas en España en el Romanticismo. La literatura es resultado de la observación de los hechos, de los sucesos y del momento histórico, sea como representación estética o representación con clara intención de crítica social. Luego, si la producción de la literatura es una producción lingüística – porque se trata del uso de la lengua – y el proceso de escritura es pensado, transformado y realizado a partir de la cultura en la que se encuentra insertado, es válido pensar en las razones por las que tan rico material no es más ampliamente utilizado en las clases de lengua española.

Ángel Rama, en su ensayo sobre Literatura y Cultura, afirma que desde sus comienzos, “las letras latinoamericanas nunca se resignaron con sus orígenes y jamás se reconciliaron con su pasado ibérico” (RAMA, 2001, p. 240). Esa resistencia se debe al hecho de que el deseo de los escritores, desde siempre, era buscar la independencia, la originalidad, la representatividad, sin relación – o al menos una relación tan marcada – con los colonizadores. Y, si tales cualidades existen en la literatura latinoamericana, es resultado

también de las peculiaridades culturales presentes en autores y textos. Son rasgos seguramente perceptibles en la literatura española, o en cada literatura nacional. Aunque la producción literaria más madura con el tiempo pasó a preocuparse con una representación supranacional, restringiendo el carácter regionalista muy presente en el romanticismo, con sus temas nacionales, teniendo por blanco una concepción más universalista, toda la producción literaria es material para el estudio de la lengua y de la cultura ( los temas nacionales abarcaban hechos, sucesos, personajes y paisajes de cada país, y la cultura a través de comportamientos, pensamientos, producción material y producción simbólica). Parece que es el deseo y la intención hacia la originalidad de cada literatura nacional lo que pone la lengua en el centro de la lucha por independencia (RAMA, 2001, p. 243). Y la idea de originalidad pasa, de cierta forma, por la cuestión cultural. Es el deseo de construcción de una identidad propia a partir de elementos locales, de una forma particular de organización social, de organización de pensamientos e imaginario cultural.

Cuando se trata de la enseñanza del español como lengua extranjera, no está demás destacar que enseñar lengua es enseñar cultura. O, mejor dicho, basados en la crítica actual y en la epígrafe, es enseñar *culturas*. Para llamar la atención hacia las variaciones del español, los profesores suelen utilizarse de variadas estrategias y métodos, entre los cuales cumple destacar las grabaciones y/o películas. El texto literario puede igualmente ser fuente de estudio de las diferencias estructurales, lexicales, de uso del español, etc, principalmente desde una perspectiva cultural. Aunque sea más atractivo y cómodo, en el sentido de la demanda del tiempo, trabajar con la obra literaria a través de las adaptaciones a otros lenguajes (como el cinematográfico), es función del profesor poner el alumnado frente al texto escrito, original, integral a veces, para no quitarles a los alumnos la oportunidad de contacto con el texto y, consecuentemente, con el placer del texto (BARTHES, 2004). Esto

es relevante porque, además de todo lo anteriormente dicho, la enseñanza de la lengua se basa en el desarrollo de destrezas, como las capacidades de comprensión e interpretación, incluso lectora. Y podemos pensar en la lectura no solo de textos escritos, de literatura, pero de todo lo que está alrededor: la lectura del mundo. Acto seguido, hace falta ayudar y fornecer las herramientas necesarias al desarrollo de la expresión, oral y escrita. Los textos literarios pueden ser usados como base para el ejercicio de la expresión, incluso de la escritura, no solamente de la expresión oral, desde la perspectiva que el profesor prefiera utilizar en cada momento: el texto literario nos invita al juego, hablándonos de posibilidades, de otras formas de uso. Y este tratamiento diferenciado que se puede dar a la lengua nos induce a la reflexión sobre la propia lengua, sobre la acción del hombre, sobre nosotros mismos.

La literatura no trata de lo real, sino de lo posible. Pero incluso en la literatura fantástica están presentes múltiples aspectos culturales que forman la base de la vida humana. Roland Barthes nos muestra que la literatura tiene la capacidad de agregar en sí múltiples saberes. De nuestra parte, podemos afirmar que la literatura tiene la capacidad de agregar en sí múltiples culturas, y ya no importa hacer una valoración de las culturas como se solía hacer, para establecer una jerarquía o para considerar una superior a otra. La época actual es propicia a razonamientos de esta línea, y la literatura como la crítica permiten pensar y dejan ver con cierta claridad que todo es cultura.

Pero, ¿cuál es la importancia de la ampliación del concepto cultura? Para la escuela y la enseñanza que ahí se quiere realizar (con énfasis en la comprensión e interpretación de textos) podemos afirmar que es vital, que es una necesidad de la vida actual. Y sobretodo la enseñanza de lenguas extranjeras cumple un papel de gran importancia, porque conduce al conocimiento del otro, a la aceptación de otros lugares de enunciación, de otras formas de vida;

conduce, en fín, al conocimiento, a la comprensión, a la interpretación y a la aceptación de otras culturas. El texto, y con más fuerza el texto literario, direcciona nuestra mirada hacia dos puntos: el ser cultural que produjo este texto, o entonces a la producción cultural resultante de su acción en el mundo. Es posible concluir que conduce la mirada, por lo tanto, al *hombre*. Como resultado del conocimiento de y sobre el hombre, es posible comprenderlo, interpretarlo y comunicarse con él, lo que es el objetivo de la enseñanza de idiomas. Debido a todas estas consideraciones, parece válido pensar en la literatura como provocadora de una mirada multicultural en la clase de lengua española. Y para ver el contenido cultural de las obras literarias nos valen prácticamente cualquier texto de las letras hispanoamericanas o española.

En principio, el uso del término cultura hace pensar en muchos significados y usos, según el abordaje o la intención en el uso de vocablo. Para los Estudios Culturales, más que a la producción material, cultura se refiere a la producción simbólica y sus significados. En los procesos de enseñanza y aprendizaje de una lengua, llegar al dominio de la misma conlleva dominar, por medio de la comprensión, esos procesos simbólicos, mucho más que tener conocimiento de las estructuras y de la significación literal de las palabras. Es en este sentido que la literatura cumple su papel: como el texto literario nos presenta *posibilidades*, también se puede definirlo como *plurisignificativo*, lleno de significados y significaciones, y por eso comprendido no solo como producción material, sino producción simbólica.

Claro está, el lector de literatura, y más aún si es un aprendiz de español como lengua extranjera, no está apto a comprender todo el sentido simbólico del texto luego en el principio de sus lecturas. Es papel del profesor ayudarlo incluso en la elección de las obras. Acto seguido, participar, por indicar caminos para que individualmente cada alumno pueda desarrollarse en el proceso de construcción de sentido y de saberes que le serán útiles en la comprensión de los

referentes culturales utilizados para tejer las estructuras del texto. Por eso, hay que destacar la importancia de la formación del profesor, a través del conocimiento de las teorías literarias y su formación como lector, por sus lecturas a lo largo de su vida profesional. Si el profesor logra *formarse lector*, le resultará más fácil, interesante y atrayente invitar la literatura a las clases de lengua, para un trabajo más allá en el tratamiento del lenguaje, volviendo una mirada más atenta hacia los aspectos multiculturales de los textos literarios.

### Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 4 ed, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. Boitempo Editorial: São Paulo, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- MOLLOY, Silvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Porto Alegre: Argos, 1998.
- RAMA, Angel. *Ángel Rama no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2001.
- RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.



## Múltiplas vozes na poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus

Andréa Raffaella Fernandez<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo procura demonstrar o modo como a escritora Carolina Maria de Jesus mobilizou uma série de recursos literários na construção de sua poética de resíduos, agenciadora de uma reciclagem de linguagens e de si mesma.

**Palavras-chave:** Carolina Maria de Jesus, autobiografia, hibridismo literário.

**Abstract:** The present article seeks to demonstrate how the writer Carolina Maria de Jesus has mobilized a string of literary resources in the building of her leftover-poetry, which arranges a recycling of languages and of itself.

**Keywords:** Carolina Maria de Jesus. Auto-biography. Litterary Hybrids.

A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido (JESUS, 1960, p. 30).

...Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando a primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer: "quem escreve isto é louco". Mas quem passa fome há de dizer: - Muito bem, Carolina. Os gêneros alimentícios deve ser ao alcance de todos (JESUS, 1960, p. 39).

...Esquentei o arroz e os peixes e dei para os filhos. Depois fui catar lenha. Parece que eu vim ao mundo predestinada a catar. Só não cato a felicidade (JESUS, 1960, p. 81).

---

<sup>1</sup>Mestre em Letras e Vida social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis).

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento no interior de Minas Gerais e migrou para São Paulo com sua família a procura de melhores condições de vida. Apenas com o segundo ano primário incompleto escreveu uma série de diários, romances, contos e poesias, muitos ainda inéditos. Ficou conhecida no Brasil por seu livro “Quarto de despejo” publicado em 1960 com a ajuda do jornalista Audálio Dantas.

Na publicação de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, pela Livraria Francisco Alves, foram vendidos seiscentos livros somente na primeira noite de autógrafos. A tiragem inicial, que seria de três mil exemplares, foi de trinta mil, que se esgotaram em apenas três dias na cidade de São Paulo. Posteriormente, mais de dez edições foram feitas no Brasil; inclusive uma edição de bolso em 1976, um ano antes da morte da autora. Durante o apogeu de *Quarto de despejo*, Edy Lima montou uma adaptação para o teatro, que estreou em 1961, com direção de Amir Haddad e com a atriz Ruth de Souza representando a protagonista da obra.

O livro foi traduzido para treze línguas e circulou em quarenta países. A escritora favelada foi homenageada pela Academia Paulista de Letras e Academia de Letras da Faculdade de Direito. Sua fama lhe rendeu viagens pelo exterior e por cidades brasileiras como Pelotas, Porto Alegre, Caruaru, Recife, Rio de Janeiro etc. O sucesso do livro lhe rendeu os anos felizes da transformação que atravessou sua vida: viagens, jantares, contatos com presidentes e escritores reconhecidos, entrevistas, participações em congressos, enfim um reconhecimento como artista. Em 1961, por exemplo, participou do II Festival de Escritores, realizado no Rio de Janeiro. Voltou desiludida e revoltada, após o encontro com o escritor Jorge Amado, organizador do festival que, segundo ela, teria boicotado a venda de *Quarto de despejo* para favorecer a de *Gabriela, cravo e canela*, como relata em seu segundo diário *Na casa de alvenaria* (1996).



O êxito comercial de *Quarto de despejo* permitiu-lhe comprar uma casa de alvenaria em Santana, onde passou a morar com os filhos até 1964, um bairro de classe média baixa, em que ela e seus filhos sofreram uma série de preconceitos por serem negros e carregarem o estigma da pobreza. Não suportando as discriminações, Carolina mudou para um sítio em Parelheiros, onde morou numa pequena casa com os filhos, sobrevivendo das colheitas de algum plantio e da criação de galinhas e porcos, além de vendas na beira da estrada, o que não deu certo por causa dos fiados, e da “catação” de ferro, segundo ela conta em seu outro diário intitulado *No sítio* (1962, p. 257-258).

Com o dinheiro obtido de sua primeira obra, tentou publicar outros livros: *Casa de Alvenaria* (1961), que consideramos a mais fiel à realidade das escrituras de Carolina, visto que a autora mesmo afirmou que era chegado o “tempo de escrever desilusões” (JESUS, 1996, p. 297), *Provérbios* (?)<sup>2</sup> e o romance *Pedaços da Fome* (1963). Essas obras não tiveram a mesma aceitação de *Quarto de despejo* talvez devido a uma “insuficiência” literária por parte da autora. Entretanto, essa suposta “insuficiência” literária, reafirmada até mesmo por Audálio Dantas no prefácio de *Casa de Alvenaria*, foi desmistificada com a publicação póstuma, no Brasil, da autobiografia de Carolina intitulada *Diário de Bitita* (1986), espaço discursivo em que a própria autora reitera seu destino marcado pelo ofício da escrita, em especial pelas recordações da figura inspiradora do avô, o qual ela denominava carinhosamente de “Sócrates africano”.

Carolina faleceu pobre e esquecida no sítio de Parelheiros, na madrugada de 13 de fevereiro de 1977. Voltou à história de nossas letras em 1996, com a publicação póstuma de *Antologia pessoal*,

---

<sup>2</sup> Não é possível precisar a data de publicação dessa obra. Meihy (1998) indica que o livro foi publicado em 1969, Perpétua (2000) não indica a data, já na obra *Quarto de despejo*, na edição de 1993, a indicação é de que a obra *Provérbios* foi publicada em 1963, não tendo sido mais editada provavelmente devido ao processo de esquecimento no qual caíram as obras de Carolina Maria de Jesus.

organizada por Meihy, com revisão do poeta Armando Freitas Filho e prefácio de Marisa Lajolo.

Pode-se afirmar que *Quarto de despejo* é resultado da confluência de três figuras distintas e simultaneamente complementares: a que escreve, a que narra e a que vive. Quem observa e cria é uma autora favelada. Quem detém as informações é a narradora e quem vive as ações é a personagem, que faz parte do meio dos favelados. Facetas de um mesmo ser: Carolina Maria de Jesus. A narradora tenta livrar a protagonista dos mesmos gestos, pensamentos, comportamentos dos demais favelados, no entanto, as aproximações são inevitáveis, pois a linguagem utilizada, assim como o modo de vida protagonizado, faz parte do ambiente favelado.

Fica comprovada a vida extratextual, pela demarcação das datas, na intenção de escrita de si, de diário. Um tipo de narrativa que registra anotações variadas de um passado recente e de fragmentos do presente. Segundo Jacques Lecarme (Apud SOUZA, 2004, p. 201), esse gênero sofreu uma evolução no tempo, pois o que antes era uma necessidade de registro particular do cotidiano passou a ser produzido para o mercado de consumo.

Nesse sentido, o diário, como uma escrita de si, evoca algumas implicações que vale destacar. Ângela Castro Gomes (2004, p. 7-50) atenta para o fato de que esta escrita autoreferencial se faz pela representação e invenção, ambas veiculadas pela relação autor-texto. No texto está materializada a representação de uma identidade autoral que visa consolidar a imagem do escritor, edificada a partir da narrativa. Tendo-se em vista que a escrita de Carolina está intimamente ligada à sua vida, e nesse sentido seu diário é autobiográfico, talvez possamos pensar que seja o trabalho estético que lhe permite organizar um sentido para sua existência. A autora alimenta o texto e o texto alimenta a autora, numa nova prática cultural nas relações entre indivíduo e intimidade, como sugere a teórica:

Uma dicotomia tem sido apontada como falso paradoxo, mas que pode ser útil para se entender a dinâmica própria da escrita de si. Nessa questão, começa a ganhar terreno a posição que considera que o indivíduo autor não é nem “anterior” ao texto, uma “essência” refletida por um “objeto” de sua vontade, nem “posterior” ao texto, um efeito, uma invenção do discurso que constrói. Defende-se que a escrita de si é ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam simultaneamente, através dessa modalidade de “produção do eu” (GOMES, 2004, p.16).

Essa escrita de si, em *Quarto de despejo*, passa pelo peso da aceitação social. Carolina quer ser lida e vista, o que delimita sua forma de conteúdo, mas um mecanismo de contenção de si pode ser desmascarado na tessitura do texto, uma vez que também surge impulsionada pelo desejo de afirmação do cotidiano, como nota o crítico Meihy:

Corolário da vida cotidiana, o gênero diário servia de endosso das teses atentas à ilógica da vida moderna que despontava. No caso, além de se tratar de diários, merece consideração, o fato de serem diários femininos. Mostrava-se, assim, mais fácil indicar a variação psicológica em mulheres que seriam, afinal, vulneráveis mais expostas à suscetibilidade das mudanças operadas no comportamento de uma cultura que, aparentemente, rompia com o passado histórico. A experiência dramática de mulheres marginais, no entanto, teria que, atingir o público, traduzir o teor violento da “vida como ela é”. Função do jornalismo “denunciar”. Função do jornalista homem revelar mulheres vitimadas pelo processo. /O outro lado desta experiência é igualmente interessante, pois o diário, para as duas, tornou-se mecanismo de afirmação de experiências pessoais e, sobretudo, forma de contato com o mundo não marginal (MEIHY, 2005, p.6).

Este gênero, enquanto uma tradição na literatura, é subvertido por Carolina, na medida em que não versa sobre a exposição das incertezas de mulheres burguesas ou aristocratas<sup>4</sup>. Na obra de

---

<sup>3</sup> Interessante lembrar que a primeira transcrição/tradução foi produzida na França em 1980, com o título de *Journal de Bitita*, pela editora e jornalista francesa Anne Marie Métaillé, a quem Carolina entregou parte de seus manuscritos das memórias de infância alguns anos antes de sua morte.

Carolina, quem está em foco é a marginalizada e, além disso, a voz de escritora é assumida pelo homem público, como afirma o historiador Meihy (2005, p. 2). Sua experiência dramática é compatível com o retrato do convívio no manicômio experienciado pela escritora Maura Lopes Cançado, em *Hospício é Deus: diário I* (Apud. MEIHY, 2005, p. 1-12), ou com o mudo descrito pela obra *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma*, da norte-americana Harriet A. Jacobs, autobiografia de uma mulher escravizada, publicada sob o pseudônimo de Linda Brent, em 1861.

Sabemos que a crítica literária considera as autobiografias e diários gêneros literários menores e de valor documental e não artístico, como confere Lejeune: “jamais as autobiografias de escritores foram consideradas um gênero digno de estudo, tampouco eram cotejadas com autobiografias de não-escritores. As memórias e testemunhos só existiam como uma das ‘fontes’ da história” (Apud SOUZA, 2004, p. 181).

Vale ressaltar que mesmo as narrativas de caráter testemunhal podem comportar traços literários. Este é o caso da escrita múltipla de Carolina, como se pode observar em *Quarto de despejo*, essa narrativa sem fronteiras é autobiográfica, testemunhal, diário íntimo, ficcional, dada sua riqueza metafórica e o conglomerado de discursos. No entanto, geralmente, mercado editorial tem maior interesse por relatos de vida de escritores consagrados, ou por testemunhos de forte impacto social, como foi o caso de *Quarto de despejo* e do testemunho da descendente de índios maias Rigoberta Menchú<sup>5</sup>. Aqui vale indicar que Carolina nunca foi vista como uma escritora de “consciência comunitária”, que falasse pelos favelados com um discurso revolucionário, como afirma Eva Bueno (2005, p. 2). A escritora não se coloca como porta-voz

---

<sup>4</sup>BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*. (1987). Trad. De Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

de um povo, tampouco luta pelo fim da favela ou contra o sistema social no qual ela se edifica, mas critica a própria favela e os favelados. No entanto, para nós, a forma como está configurado o conteúdo da narrativa caroliniana permite acompanhar o processo em que se constrói a reciclagem literária de uma catadora, razão pela qual consideramos que ela fala no lugar dos marginalizados, de onde deriva sua condição social.

Como parte desse universo literário que privilegia o Eu, constatamos que o texto de Carolina se desvia do paradigma memorialista dos modernistas como Pedro Nava ou José Lins do Rego, os quais estavam interessados em ver o passado a partir da fala de si, através de um discurso pronto do artista consagrado, quer dizer, uma narrativa com um traço estilístico conhecido pelo público. Como Carolina dispõe de um domínio restrito das formas literárias, sua linguagem possui maior apoio no que Antonio Candido (1987, p.51-69) refere como “espontaneidade da escrita memorialista”, ao analisar a obra autobiográfica de Pedro Nava. Assinala o crítico literário: “O motivo dessa transfiguração do dado básico é sem dúvida o tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular” (1989, p. 61). Entendemos que os escritos carolinianos são mais do que documentos da memória do dia-a-dia sinalizados por data, mês e ano, por serem organizados, interpretados e reinventados a partir da preocupação estilística, bastante presente na composição dos mesmos.

Assim como Nava, a quixotesca Carolina eleva as descrições dos acontecimentos ao tom de fabulação, entregando ao leitor um texto em que ventila a linguagem romanesca. A narradora reutiliza as falas e vivências das pessoas que passam por seus caminhos na montagem de suas histórias, até mesmo incluindo travessões para enunciar a presença do outro:

Que gargalhada sonora! Que espetáculo apreciadíssimo para o favelado que aprecia profundamente tudo que é pornográfico! As crianças sorri e batem palmas como se estivessem aplaudindo. Depois as crianças se dividem em grupos e ficam comentando:

- Eu vi.
- Eu não vi.
- Eu queria ver (JESUS, 1960, p. 72).

Como ficcionista Carolina procura demonstrar, através de sua narradora em primeira pessoa, não somente como ela vê e sente o mundo, mas também de que maneira as personagens estão situadas diante dos acontecimentos. A autora parece demonstrar total controle dos fatos, é a mão que seleciona, privilegia e destaca as experiências. É a voz detentora do discurso, aquela que constrói uma narradora séria e verossímil, que conta, sob seu ponto de vista, *as lambanças dos favelados*, em contraposição à protagonista, um ser fictício e mutável. Três percepções misturadas ao longo da narrativa, todas incitadas pelo desejo de representar a vida do miserável, representação esta que, segundo Carolina, outros escritores seriam incapazes de formular.

Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas do pobre comove os poetas. Não comove os poeta de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo. (JESUS, 1960, p. 54).

Por não reconhecer em outros a capacidade de representá-la é que Carolina se coloca como artífice do discurso. Como podemos ver na citação acima, Carolina classifica os poetas clássicos como “poetas de salão”, enquanto ela seria uma “poeta do lixo”, traçando uma oposição que acompanha a luta entre classe burguesa e classe assalariada. Apropria-se e regurgita os discursos alheios ao ambiente da favela, mas sua linguagem é caracteristicamente oral. Seu livro, enquanto um relato, vai além de um tratado de denúncia, pois, ao se apoderar do discurso dominante para manifestar sua necessidade de integração sociolinguística, luta por uma forma de poder social à

maneira como propõe Foucault: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (2003, p.10). Seguindo esse raciocínio do pensador francês, notamos que o fato de Carolina se refere aos tais “poetas de salão”, ela requer para si o direito a voz, uma vez que se vê como possuidora do real discurso que representa a favela.

Aqui, vale a pena recordar que o livro *Quarto de despejo* tem como público a burguesia paulistana, materializada na presença do jornalista Audálio Dantas. Com o intuito de mostrar aos residentes Das “casas de alvenaria” tudo o que acontece no “quarto de despejo”, a autora Carolina Maria de Jesus e o co-autor Audálio Dantas prepararam esta obra para um leitor específico. A autora Carolina escolhe a quem falar, para que tipo de leitor pretende escrever, procurando atender às expectativas de uma classe média curiosa pela labuta dos favelados, porém, os decepciona quando a narradora Carolina anseia por uma vida burguesa. E, assim, devolve à sociedade seus preconceitos sociais e raciais, seu ideal de família, de trabalho de educação, hierarquias impostas mas pouco realizáveis, a exemplo da protagonista desta obra.

A escrita do texto na primeira pessoa do singular presentifica, na capa, o nome que pode assumir posições múltiplas e simultâneas. As três instâncias narrativas confundem o receptor, que acaba por não questionar o processo de ficcionalização da narrativa, pois o eu, de vida extratextual, garante a “verdade” do discurso, através dos registros das datas dos acontecimentos vividos num passado recente, testemunhados por um “eu real” chamado Carolina Maria de Jesus.

Na complexidade dessa obra ainda encontraremos a mescla do discurso direto e indireto, semelhante ao que Bakhtin denomina “discurso indireto livre”, dualidade do discurso observada pelo lingüista no interior da linguagem. Segundo o teórico, em *Marxismo*

e *Filosofia da linguagem* (1992), o discurso indireto acontece quando o que a personagem diz é expresso segundo o ponto de vista da narrativa: “O falante, contando fatos passados, introduz a enunciação de um terceiro sob forma independente da narrativa, na forma que ela teve no passado” (1992, p. 175). Carolina fala e faz reflexões sobre a sociedade de seu tempo através da fala das personagens, ou seja, a partir da conversa com pessoas que encontra na favela e no percurso de seu ofício. Sob essa ótica consideramos que, em muitas passagens, a narradora caroliniana se vale do discurso indireto livre, aquele que pode conter ao mesmo tempo vários tipos de discurso, o da narradora inventada para o público e o das personagens com as quais convive. A construção do ponto de vista da narradora se faz de acordo com a captura de modelos gramaticais e das idéias dos que a cercam, chegando a incluir em seu texto palavras e expressões que derivam das personagens. A essa altura, vale mostrar a reflexão de Silvia Tedesco sobre as relações entre estilo e subjetividade.

Se é bem longe da sintaxe que o sentido desse recurso literário se completa, é porque o lingüístico não é soberano na determinação da inteligibilidade dos enunciados destacados. O reconhecimento da especificidade do discurso indireto livre indica a dependência da linguagem de outros fatores localizados para além de suas constâncias gramaticais, o que cria um embaraço para as explicações dos lingüistas mais puritanos. A indissociabilidade dos dois discursos, novidade desse estilo, explicita um outro hibridismo que nos interessa particularmente, a saber: a existência de dois pontos de vista distintos e coexistentes na enunciação (1999, p.144-145).

A figura do narrador tradicional cede lugar a todas as vozes que se entrecruzam no discurso de *Quarto de despejo*. A autora e a narradora se desdobram não só em personagem, mas também na reprodução dos diálogos daqueles que fazem parte de sua travessia (vizinhos favelados, trabalhadores, donas das casas de alvenaria, jornalheiros, o jornalista, “catadores”, entre tantos outros). Esse



desdobramento também se dá na co-autoria de Audálio, marcada pelos recortes de trechos dos originais e na produção da personagem midiática Carolina Maria de Jesus: a favelada escritora.

No edifício textual polifônico de Carolina ocorre o que Bakhtin (1993, p. 371-372) denomina como dialogismo, isto é, o mecanismo pelo qual todas as vozes do discurso se equivalem umas às outras, pois todo enunciado remete a outro e toda enunciação é polissêmica, parte de uma série de falas. A voz íntima da narrativa caroliniana desabrocha como um desdobramento das outras vozes ali presentes, pois a narradora se preocupa em discutir, refletir e julgar a partir de comentários, quando se refere a alguma circunstância vivida, ou textos alheios que possam vir a explicar sua condição social:

14 de setembro: ...Hoje é o dia da páscoa de Moisés. O Deus dos judeus. Que libertou os judeus até hoje. O preto é perseguido porque a sua pele é da cor da noite. E o judeu porque é inteligente. Moisés quando via os judeus descalços e rotos orava pedindo a Deus para dar-lhe conforto e riquezas. É por isso que os judeus todos são ricos. Já nós os pobres não tivemos um profeta para orar por nós (JESUS, 1960, p. 118).

Assim, as interfaces de Carolina produzem um “agenciamento coletivo de enunciação”, ou seja, refazem o que Deleuze e Guattari consideram em seus estudos como uma das condições interiores da linguagem, o procedimento em que o sujeito da enunciação fala no lugar de outro, fazendo comunicar formas de poder já consolidadas no meio social. Ao concluir que a enunciação é coletiva, os teóricos revelam um paradigma da linguagem:

(...) O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciador relator, a presença da palavra de ordem na palavra. É toda a linguagem que é discurso indireto. Ao invés de o discurso indireto supor um discurso direto, é este que é extraído daquele, à medida que as operações de significância e os processos de subjetivação em um agenciamento se encontram distribuídos, atribuídos, consignados, ou à medida que as variáveis do

agenciamento estabelecem relações constantes, por mais provisórias que sejam. O discurso direto é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 23, Grifo meu).

Para esses autores, o eu narrador é colocado dentro do contexto do que é dito porque ele é parte da engrenagem social que produz e engessa discursos. Destarte, Carolina cria o pequeno agenciamento “tornar-se-escritora-da-favela”, na desmontagem das peças de um agenciamento maior, real e concreto, que sofre a imposição da língua culta portuguesa, inclusive como padrão de invenção da arte literária brasileira.

Se Kafka refaz a “grande literatura” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 125), podemos pensar que Carolina avança no mesmo sentido, porém sua trajetória é interrompida devido à sua “deficiência” ou desvios, como preferimos categorizar, do uso da língua portuguesa. Entretanto, consideramos que a existência dos desvios, tanto de forma quanto de conteúdo, constante em *Quarto de despejo*, é o fator que possibilita a desmontagem da máquina de poder social da linguagem, que desemboca em outros agenciamentos, como, por exemplo, as máquinas editoriais, que contribuíram para a obstrução dos devaneios, das críticas e da linguagem da favela pulsante em Carolina. Adiante abordaremos com mais profundidade este ponto.

Partindo desse pressuposto, retornamos à *persona*, isto é, as máscaras de revelação e ocultação de Carolina, como parte do processo de reciclagem de si mesma, no qual uma personagem foi criada de acordo com padrões de “boa conduta” de uma época, para tentar convencer e agradar aos leitores da “alta sociedade”. Este é um dos subterfúgios fundamentais na luta dessa autora por um espaço na história da literatura. O “agenciamento coletivo de enunciação”, praticado pela autora, coloca em comunicação diversos modelos de escrita: o testemunho (através da intervenção e mediação de Dantas na publicação de *Quarto de Despejo*), a autobiografia

(diário), a oralidade (linguagem falada na favela), a imitação da forma romanesca, o preciosismo da escrita clássica, os provérbios, os ditados populares e até passagens bíblicas. Esse tipo de escrita surge como contrapelo estilístico em relação à literatura produzida nas décadas de 50 e 60 do século anterior.

No fragmento abaixo, podemos notar de que maneira acontece a pluridiscursividade, como por exemplo, o apelo ao preciosismo do português clássico (*Deixei o leito; Que suplício; As pessoas de espírito jocoso*) persiste no enunciado, delimitando seu acesso às franjas do universo letrado:

.... Quando eu ia sair, ele disse-me para eu ficar. Saí e fui no empório. Comprei arroz, café e sabão. Depois fui no Açougue Bom Jardim comprar carne. Cheguei no açougue, a caixa olhou-me com um olhar descontente.

\_ Tem banha?

\_ Não tem.

\_ Tem carne?

\_ Não tem.

Entrou um japonês e perguntou:

\_ Tem banha?

Ela esperou eu sair para dizer-lhe:

\_ Tem.

Voltei para a favela furiosa. Então o dinheiro do favelado não tem valor? Pensei:

Hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue Bom Jardim. Ordinária! (JESUS, 1960, p.144 –145).

A narração desse dia de 1959 não perde seu tom de contestação, como se observa no enunciado: *Então o dinheiro do favelado não tem valor?... Hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue Bom Jardim*. Há denúncia e desabafo, aspectos que marcam essa mistura de diário/romance/reportagem. Ao mesmo tempo em que fala de si, a escritora desvenda o outro colocando em questão as dificuldades diárias, de modo que o cotidiano aparece como artifício narrativo.

Através da observação desse mesmo trecho é possível notar como a leitura do diário serve como espaço de construção da autoria: *Pensei: Hoje vou escrever e vou chingar a caixa do Açougue*. Podemos frisar que os destinatários, a caixa de quem se vinga através da palavra e os leitores burgueses, estão ligados ao processo de produção da obra, surgindo como personagens indiretos, seja para serem atacados com esse livro-arma, ou como motivo para a autora explicar, através da narradora, para o público letrado, porque e como escreve.

Assim como compartilha com os destinatários o “alto preço” dos alimentos, também compartilha o valor da passagem de ônibus, a publicação de seu livro, a fome na favela, os preconceitos que sofre, sua presença na mídia, entre outros temas. Carolina transporta os favelados, Dantas, os editores e o público burguês para dentro de seu livro, “catando”, recolhendo todos os elementos de sua vida para compor sua autobiografia de traços romanescos e, como dissemos, até testemunhais. O narratário faz parte do processo de sua afirmação autoral, tanto do ponto de vista da escritora da favela quanto do jornalista de esquerda Audálio Dantas. O recorte da edição também contribui para o aspecto residual da reciclagem literária produzida pela autora, co-autor e editores.

Como podemos notar, a narradora representa a autora e o relato é baseado na própria experiência de vida de Carolina, ocorrendo uma relativa mediação de Audálio Dantas no depoimento da testemunha, através das pequenas correções gramaticais e nos recortes que fez na preparação da edição de *Quarto de despejo*. O mediador, geralmente, possui um maior prestígio social do que a depoente, como nos lembra Rocho (2004, p. 20). Essa regra é mais uma vez confirmada no caso de Carolina, na medida em que foi o jornalista Dantas quem seccionou o texto da autora para a apresentação ao público. No prefácio a *Quarto de despejo*, na edição de 1993 do livro, Audálio Dantas expõe como selecionou os manuscritos:

Da reportagem – reprodução de trechos do diário – publicado na Folha da Noite, em 1958, e mais tarde (1959) na revista O Cruzeiro, chegou-se ao livro, em 1960. Fui o responsável do que se chama edição de texto. Li todos aqueles vinte cadernos que continham o dia-a-dia de Carolina e seus companheiros de triste viagem. A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os textos mais significativos. (...) No tratamento que dei ao original, muitas vezes por excessiva presença, a Amarela (a fome) saiu de cena, mas não de modo a diminuir a importância na tragédia favelada. Mexi, também, na pontuação, assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só, até a última linha (DANTAS, 1993, p. 3).

Estamos considerando as conclusões presentes na tese de doutorado de Germana H. P. de Souza, intitulada *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*, defendida em 2004 na Universidade de Brasília. Para essa estudiosa, *Quarto de despejo* constitui-se como uma narrativa heterobiográfica e testemunhal. Heterobiográfica porque a protagonista-imagem Carolina Maria de Jesus se coloca à frente da narradora Carolina Maria de Jesus, sendo a autora a intermediária dessas duas instâncias da narrativa. No entanto, em sua tese de Doutorado, intitulada *Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*, Perpétua relativiza a fala de Dantas ao afirmar que houve a produção de uma Carolina que pudesse ser facilmente consumida. No que tange à instância de interlocução, isto é, narrador/narratário, leitor letrado, diz a pesquisadora:

As modificações realizadas na transposição dos manuscritos para o livro publicado mostram que o projeto de *Quarto de despejo* realizou-se como um ato intencionalmente predeterminado de conferir à publicação um valor de representação coletiva da miséria e do abandono do favelado. Para cumprir esse objetivo foi necessário que o editor adaptasse a narradora a um modelo de um sujeito que convergisse para uma personagem que, além de íntegra, forte, resignada e atenta aos problemas da comunidade fosse também

submissa, passiva, sem capacidade de julgamento, sem liberdade interior – enfim produto e não produtora de um destino. Esse perfil de Carolina é que teria guiado o editor às inúmeras modificações do original (PERPÉTUA, 2000, p. 189).

O trabalho de Perpétua é fundamental nesse caminho de resgate da real autora Carolina, pois, através de sua pesquisa podemos conhecer mais detidamente o modo como foi preparado o quarto para entrada dos visitantes. Como vemos, Audálio Dantas “catou” apenas o que poderia interessar aos leitores curiosos e ao mercado editorial para montar o *Quarto de despejo*.

Contudo, apesar da interferência, o testemunho dessa mulher excluída não perde seu teor de observação crítica, a começar pela metáfora da favela como um quarto de despejo onde são jogadas as coisas imprestáveis da casa paulistana e, em particular, da política brasileira. A sensibilidade para os acontecimentos que lhe afetam impulsionam um olhar atento, firme e crítico, que não deixa escapar as misérias materiais e comportamentais que envolvem o que está dentro e fora da favela. O movimento de suas andanças contribui para seu relato; nelas Carolina colhe material, moldando em seu livro os fatos que presenciava, suas lembranças, o encontro com as pessoas e a histórias que ouvia e lia. Com isso, munida de um estilo próprio, transforma seu texto em literatura. Carolina recicla o testemunho de seu cotidiano de favelada, tratando com lirismo, ironia e drama as situações de aviltamento do ser humano. O desejo de produzir o que considerava arte literária está materializado na preocupação de ordem estética que imprime em seu labor literário.

A especificidade de seu texto está em ser uma escrita de próprio punho, que foi apunhalada pelas mãos do mercado editorial, mas que, apesar de todas as intempéries, foi auto-representativa da mulher, negra, pobre e poeta.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de M. Lahud, Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993.
- BUENO, Eva Paulino; *Jesus, Carolina Maria de*. Disponível em: <http://ww.hope.edu/latinamerican/jesus.html>. Acesso em: 03 de mai. 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Prefácio de JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol I). Trad. de Aurélio Guerra Neto, Célia Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9º ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- JACOBS, Harriet A. *Incidentes da vida de uma escrava contados por ela mesma*. Trad. Walternsir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Meu estranho diário*. Meihy e Levine (Orgs.). São Paulo: Xamã, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pedaços da Fome*. São Paulo: Editora Águila, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Antologia pessoal*. Meihy e Levine (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- SOUZA, Germana H. P. *Carolina Maria de Jesus – o estranho diário da escritora vira-lata*. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade de Brasília, 2004.

GOMES, Angela Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Revista USP*,

São Paulo, n. 37, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos. *Revista do NEHO (USP)*. Disponível em: <<http://www.unir.br/~albertolinscaldas.htm>>. Acesso em: 12/ dez/ 2005.

MEIHY. Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente. In: Silva (org.). *Artes do corpo 2*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p.15-55.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERPÉTUA, Elzira Divina. Aquém do *Quarto de despejo*: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 22, Jul./ Dez., 2003., p. 85-94.

ROCHO, Cleverson, Alberto. *O outro na narrativa testemunhal*: um estudo a partir de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade de Brasília, 2004.

TEDESCO, Silvia H. *Estilo e Subjetividade*: considerações de aperfeiçoamento a partir do estudo da linguagem. Tese (Doutorado em Psicologia)- Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.



## As vísceras do discurso em *A vida secreta das palavras*<sup>1</sup>

Flávio Adriano Nantes Nunes<sup>2</sup>  
Luciana Rossi Lopes<sup>3</sup>

A proliferação de cenas de arrependimento e pedidos de perdão significa, sem dúvida, uma urgência universal da memória: é necessário voltar ao passado, e esse ato de memória, de auto-acusação, de arrependimento, deve ser levado além da instância jurídica e instância do Estado-nação.

(Jacques Derrida, *Foi et savoir*)

Há uma salvação pelas fragilidades e precariedades, não por verdades acabadas, sistemas fechados, pesados. Por mais que o mundo nos pese, ainda resta uma brecha, nem que seja para rirmos de nós mesmos de onde estamos, até onde caímos. E neste riso, num gesto tolo, num ato gratuito, voa algo que não se pode prender.

(Denilson Lopes, *A delicadeza*)

**Resumo:** Esse artigo visa uma análise da narrativa cinematográfica *A vida secreta das palavras* (2005), de Isabel Coixet, associada aos conceitos de memória, monumento de pedra, esquecimento, perdão e delicadeza, eventos em efervescência e urgência de discussão na contemporaneidade.

---

<sup>1</sup> O presente ensaio é parte de um trabalho maior – Projeto de Ação Extensiva Cine na Universidade desenvolvido na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/ *Campus* de Coxim, em que os autores são membros da equipe executora.

<sup>2</sup> Professor Assistente do curso de Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Coxim.

<sup>3</sup> Acadêmica do 3º ano do curso de Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* Coxim.

O filme narra a história de Hanna (Sarah Polley), uma sobrevivente da guerra dos Bálcãs, que vive isolada em seu mundo paralelo/interior, até que o acaso coloca-a em contato com Josef (Tim Robbins), paciente de Hanna, que sofreu um acidente numa plataforma petrolífera. Os dois constroem uma relação baseada na dor compartilhada e na confiança que Hanna deposita nele. A partir deste momento a protagonista começa a revelar seus traumas do passado, um espectro que a atormenta dia e noite. O trabalho pretende, então, demonstrar como os elementos da memória, do perdão e delicadeza estão construídos no interior da narrativa fílmica em questão.

**Palavras-chave:** memória, esquecimento, monumento de pedra, perdão, guerra.

**Resumen:** Este artículo se justifica por una investigación de la narrativa cinematográfica *La vida secreta de las palabras* (2005), de Isabel Coixet, a partir de los conceptos de memoria, monumento de piedra, olvido, perdón y delicadeza, eventos en efervescencia y urgencia de discusión en la contemporaneidad. La película narra la historia de Hanna (Sarah Polley), una sobreviviente de la guerra de los Balcanes, que vive aislada en su mundo paralelo/interior, hasta que el acaso la pone en contacto con Josef (Tim Robbins), paciente de Hanna, que sufrió un accidente en una plataforma petrolífera. Los dos construyen una relación basada en el dolor compartido y en la confianza que Hanna le atribuye. A partir de este momento, la protagonista empieza a revelar sus traumas del pasado, un espectro que le mortifica noche y día. El trabajo busca por lo tanto demostrar cómo los elementos de la memoria, del perdón y delicadeza están construidos en el interior de dicha narración fílmica.

**Palabras-clave:** memoria, olvido, monumento de piedra, perdón, guerra.

A proposta de nosso trabalho visa à análise da narrativa fílmica *A vida secreta das palavras* (2005), de Isabel Coixet, a partir de algumas proposições acerca da memória, esquecimento, monumento de pedra, perdão e delicadeza. A produção cinematográfica em questão representa, entre outras coisas, a violência estremada contra os direitos humanos, a destruição psicológica, a marca das dores encarnadas na memória e no próprio corpo ocorridas ao longo da guerra dos Bálcãs; a memória relatada por uma sobrevivente de

guerra: mulher, que no interior da presente narração recebe um espaço para narrar sua história, contar seu conto, demonstrar a perspectiva dos vitimados pela guerra. Se existe uma função para arte, aqui, a memória de determinados sujeitos considerados minorias (as vítimas da guerra) ganham voz. O que hodiernamente representa uma questão urgente, conforme as palavras da epígrafe que abre nosso trabalho.

A memória de um povo, nação, comunidade emerge a partir de um constructo humano, como o cinema, por exemplo. Esta memória recuperada, no interior de uma narração, tem a função, entre outras, de resgatar elementos, histórias, informações olvidados e/ou ocultos ao longo dos tempos pelas nações ao redor mundo. Tal resgate a partir de uma dada narrativa exerce o papel de dizer às pessoas do porvir os eventos do passado. É a partir das memórias – em nosso caso, resguardadas no interior das narrativas fílmicas – que nos informamos acerca de guerras, genocídios, arbitrariedades de poder, desrespeitos aos direitos humanos, assim, *A vida secreta das palavras* exerce a função de arquivar e demonstrar os eventos ocorridos durante a guerra dos Bálcãs.

No processo memorialístico, de acordo com as palavras de Hugo Achugar, existe sempre uma história que a sociedade lembra-se e outra que é rechaçada porque para cada narrativa (entendida como monumento) existe uma perspectiva, o que supõe que outras são desprezadas. Em outras palavras, a memória é resguardada, caso haja uma narrativa que se propõe fazê-lo, do contrário é esquecida.

[...] o que deve ser preservado, recordado, transmitido e o que deve ser descartado, esquecido, enterrado? E, além disso, a partir de onde e de quem elaborar essa avaliação? Ou seja, a partir da região, da nação, da comunidade, da etnia, do gênero, da classe, da preferência sexual, do partido, do Estado? Ou, a partir dos técnicos e da Academia? (ACHUGAR, 2006, p.176)

Existem perspectivas, eleições, desprezos. No entanto, todas as memórias merecem espaço. Há necessidade de monumento ou monumentos que representem as vozes: “É suficiente recorrer à historiografia nacional [...] para ver como todos, eles e nós, escolhemos, silenciemos ao ter que contar a história” (ACHUGAR, 2006, p. 159). Na esteira das proposições de Achugar, queremos pensar que existe uma série de produções cinematográficas acerca de guerras, ditaduras ocorridas ao redor mundo: *A lista de Schindler*, *O pianista*, *O leitor*, *O menino de pijama listrado*, *Os falsificadores*, *Arquitetura da destruição* (documentário), *Machuca*, *O ano em que meus país saíram de férias*, *El laberinto del fauno*, *La lengua de las mariposas*, *Las trece rosas*, *Lemon tree*, *Libertarias*, etc. Nesse sentido, podemos afirmar que há uma proliferação de espaços cada vez mais democráticos para as vozes silenciosas/silenciadas ao longo dos tempos.

Segundo Achugar, parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos. E é por meio de determinados constructos humanos, como produções fílmicas, por exemplo, que podemos observar como determinadas memórias estão sendo resguardadas; vozes outrora silenciadas passam a ser ouvidas, histórias contadas. E isto para quê? Para que guerras, genocídios, ditaduras, desrespeito aos direitos humanos não voltem a se repetir e que as “feridas fiquem sempre abertas”. Em outras palavras, para que a humanidade nunca se esqueça de tais eventos.

No monumento está a chave. No monumento e naqueles que vêm após os que construíram o monumento. No monumento como signo que tenta vincular passado e futuro. No monumento, ou na lápide, que se supõe avisará aos que vem depois o que foi que aconteceu antes. No monumento como objetivação da memória [...]. (ACHUGAR, 2006, p.172)

A produção fílmica *A vida secreta das palavras* coloca um espelho gigante em nossa frente e nos grita: Olhem-se! Vejam a sociedade em que estão insredios! Coixet põe em evidência as “feridas abertas”

literalmente no corpo e na memória de Hanna, vítima do horror, para que tenhamos dimensão das atrocidades, dos crimes bárbaros, da crueldade que as mulheres sofreram durante a guerra ao serem violadas pelos próprios soldados de seu país. Observemos a fala de Hanna:

Hanna: Os soldados eram nossos... eram soldados que falavam como eu, falavam minha língua, alguns deles só tinham dezoito anos. Imagine que eles nos estupravam várias vezes. Fizeram uma mulher matar a filha. Colocaram uma arma na mão dela, colocaram o dedo dela no gatilho, puseram o cano da arma na vagina a menina e... eles a fizeram apertar o gatilho, dizendo algo como “agora você não vai ser avó”.

Hanna não é apenas uma personagem/protagonista que se encerra no mundo de *A vida secreta das palavras*. É antes o sujeito que representa as mulheres mutiladas, violadas, desrespeitadas ao extremo. Dá voz às mulheres que também viveram uma guerra e sobreviveram. Tais mulheres têm sua história/memória resguardada. No entanto, isto diminui os sofrimentos? Cura os traumas, as dores? Há uma espécie de recompensa? Apaga as marcas do corpo e da memória? Não! Para as vítimas nada muda. Ter suas dores desarquivadas em uma narrativa fílmica em nada apazigua o horror. Esse desarquivar de memórias é para que nos inteiremos de tais eventos e nunca perdoemos os protagonistas do horror, conforme explicitaremos mais adiante.

De acordo com Achugar, os atores sociais que foram silenciados, marginalizados e esquecidos “tem reagido contra o esquecimento imposto por uma comunidade hegemônica, cujos horizontes ideológicos muitas vezes os impediam de ver ou ler a diferença do Outro”(ACHUGAR, 2006, p.163). Podemos perceber uma resistência contra esses esquecimentos e uma confirmação da luta pela memória individual e coletiva. O diálogo entre a personagem que deu apoio aos sobreviventes de guerra, orientadora de Hanna e Josef, personagem que sofreu um acidente e entra em contato com a protagonista e, deste encontro, suas vidas ganham outras perspectivas, endossa nosso pensamento com relação ao desarquivar de determinadas memórias.

Orientadora: Sabe quantas Hannas existem aqui, quanto sangue, quantas mortes? Sabe quanto ódio essas fitas contêm? Sabe por que as gravei?

Josef: Não. Por quê?

Orientadora: Antes do holocausto Adolf Hitler reuniu seus colaboradores e, para convencê-los de que se safariam com seu plano, ele perguntou: “quem se lembra do extermínio dos armênios?” Foi o que ele disse. Trinta anos depois, ninguém se lembrava dos milhões de armênios exterminados das maneiras mais cruéis possíveis. Dez anos depois quem se lembra do que aconteceu nos Bálcãs? Dos sobreviventes? Aqueles que conseguiram, por um acaso do destino conseguiram viver para contar. Os que conseguiram se envergonham de ter sobrevivido, como Hanna. Essa é a ironia, se é que podemos chamar assim: a vergonha que eles têm de ter conseguido sobreviver. E essa vergonha que é maior que a dor, que é maior que qualquer outra coisa, pode durar para sempre.

*A vida secreta das palavras*, ademais de desarquivar as memórias das vítimas da guerra dos Bálcãs, faz alusão a outros eventos do horror: o holocausto praticado pelos nazistas alemães; o genocídio contra os armênios. O passado que Hanna relata a Josef é comum a vários outros sobreviventes de diferentes guerras; histórias carregadas de sofrimentos que Hanna e outros sobreviventes não conseguem esquecer. Passado este que produz vergonha. Vergonha do quê? Por quê? Queremos pensar que uma das possíveis respostas esteja no fato da sobrevivência em si, sobreviver é equivalente a enterrar os não-sobreviventes, os amigos, os familiares, os compatriotas. Sobreviver uma guerra como a dos Bálcãs é vergonhoso, desonroso, inaceitável.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Segue uma passagem do texto *E isto é um homem?*, de Primo Levi (1988), como uma possível justificativa para tal vergonha: “E o que veio foi o mesmo conhecido sentimento de vergonha, que nos atingiu após a seleção dos prisioneiros e que sempre retornava quando, por exemplo, éramos testemunhas de maus tratos, ou quando nós mesmos sofriamos estes maus tratos. Uma vergonha que os alemães não conheciam a vergonha que o Justo sente quando observa a culpa que na verdade pertence a outro, mas que lhe machuca e tortura, pois ela existe de maneira definitiva no mundo material, e você não tem poder nenhum para evitar isto”

Para o filósofo contemporâneo Jacques Derrida, o perdão, a hospitalidade, a fraternidade, as leis, o segredo, são categorias nefastas para as sociedades. Para nossa análise, pensemos o perdão como esquecimento de um crime, apagamento da culpa, remissão do sujeito-autor de um crime. O perdão assim visto é um perigo, pois como defender o perdão para os executores do holocausto, do *aphartheide*, dos crimes contra os direitos humanos produzidos nas ditaduras hispano-americanas? O perdão não deve ser entendido como esquecimento. Nesse sentido,

[...] o perdão deve ser concedido àquilo que é imperdoável. [...] Se perdoamos o que é perdoável, ou aquilo para que se pode encontrar uma desculpa, não é mais perdão; a dificuldade do perdão, o que faz aparecer impossível, é que ele deve ser dado àquilo que continua sendo imperdoável. [...] Para que haja perdão é preciso que o irreparável seja lembrado ou permaneça presente, que a ferida permaneça aberta (DERRIDA *apud* PERRONE-MOISÉS, 2007, p 45).

Se esquecermos os atos contra a humanidade, eles são passíveis de repetição em outras épocas. Neste sentido, *A vida secreta das palavras* indica o não-perdão para os autores da guerra dos Bálcãs com relação à violência praticada contra a população. O perdão precisa, então, ser desconstruído e ressignificado para que as nações que carregam na memória e muitas vezes no corpo os vestígios da violência perdoem seus agressores, mas que nunca esqueçam as agressões praticadas. Daí, conforme bem elucidada o filósofo da desconstrução, podem-se manter acusações penais, mesmo perdoando.

Como perdoar os sujeitos das ações elencadas no discurso de Hanna:

Hanna: Sabe o que eles fizeram com aquelas que ousaram gritar? Eles disseram: "Agora vamos dar motivo para vocês gritarem". E faziam centenas de cortes nos corpos delas com uma faca, esfregavam sal nas feridas e costuravam os cortes mais fundos com agulhas. Foi o que fizeram com minha amiga. E eu não pude... não me deixaram limpar as feridas dela. Então ela sangrou lentamente. Foi tão... foi tão lento. O sangue escorria dos braços e das pernas dela. Eu rezava para

que ela morresse logo. Eu contava os gritos. Os gemidos. Eu media a dor. E eu pensei: “Ela não pode sofrer mais. Agora ela vai morrer. Agora. Por favor. No próximo minuto. Por favor”.

Josef: Como era o nome dela? Da sua amiga? Qual era o nome dela?

Hanna: Hanna.

Por que não perdoar? Porque o perdão anula a culpa dos crimes, logo, estes são passíveis de serem repetidos. Não deve haver perdão para os eventos acima dispostos. Não há como perdoá-los. A produção fílmica, ademais de se conformar como um monumento de pedra acerca das memórias de uma sobrevivente de guerra, constitui-se, conforme já elucidado, no não-perdão.

Podemos observar em *A vida secreta das palavras* que “a crueldade, o grotesco, a abjeção, a violência estão no mundo com toda sua força, mas há a possibilidade do encontro”. (LOPES, 2007, p.59) A diretora Isabel Coixet hibrida elementos violentos com outros carregados de delicadezas: vidas marcadas pela solidão, pela incompletude, pelos sulcos, pela dor, por uma infelicidade em comum, pelo carinho, pelo recomeçar da existência, da vida e do amor. A diretora explora com muita delicadeza – para usar o termo de Denílson Lopes – os sentimentos humanos: a convivência diária com as dores do passado, o prosseguir com a vida depois do pavor/horror/terror do pesadelo. A produção fílmica explicita que o poder das palavras não tem medida é capaz de amenizar dores, consolar pessoas, desenterrar sorrisos ainda que tímidos. A convivência entre Hanna e Josef está carregada da “[...] leveza do cotidiano, do pequeno gesto, das pequenas coisas. A leveza que aguarda e guarda o mundo na sua impureza” (LOPES, 2007, p.77). Assim, *A vida secreta das palavras* relata a história de uma mulher sobrevivente, que viveu os horrores/terrores/angústias/tristezas/silêncios, de forma delicada. Pode haver delicadeza nas representações das desgraças humanas ou ainda no horror/terror que alguns produzem em sujeitos inocentes? Queremos pensar como Denilson Lopes, que “Tudo pode ser belo,



mesmo um cadáver, como no famoso poema de Baudelaire [...] no grotesco desde Victor Hugo até no abjeto, como quando a protagonista de *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, engole uma barata” (LOPES, 2007, p 44).

Segue mais um diálogo entre Hanna e Josef, que deixa evidente que os acontecimentos passados, quando maléficos, influenciam o presente, deixam na memória lembranças amargas. No entanto, ainda no diálogo que segue, observa-se também a delicadeza das palavras de redenção:

Josef: Achei que... você e eu... talvez pudéssemos ir embora para algum lugar juntos um dia desses. Hoje. Agora. Venha comigo, Hanna.

Hanna: Não, eu acho que não vai ser possível.

Josef: Por que não?

Hanna: Porque eu acho que se formos embora para algum lugar juntos, receio que um dia, talvez não hoje, talvez nem amanhã, mas um dia, de repente, vou começar a chorar tanto que nada nem ninguém vai me fazer parar. As lágrimas vão encher o quarto, não vou conseguir respirar e vou levar você para o fundo comigo e nós dois vamos nos afogar.

Josef: Eu vou aprender a nadar, Hanna. Eu juro. Eu vou aprender a nadar.

A “delicadeza” e a “leveza” apresentadas aos espectadores fazem desta narrativa um delicado monumento memorialístico em que embora o tema seja do horror, as imagens não são violentas nem sangrentas. Inteiramo-nos de toda violência da guerra pelos discursos suaves e pelas marcas no corpo de Hanna.

*A vida secreta das palavras*: um mundo de memórias, de segredos, de palavras, de lágrimas, de dores, de escuridão, de delicadezas, de esperança, de redenção, de silêncios, de levezas. Um mundo imagético por excelência.

## Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

A VIDA SECRETA DAS PALAVRAS. Direção: Isabel Coixet. Produção executiva: Agustín Almodóvar e Jaume Roures. Produzido por Esther García. Intérpretes: Tim Robbins; Sarah Polley; Javier Cámara; e outros. Espanha: El Deseo S.A.2005. 1 DVD (115 min.).

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Rei. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

NUNES, Flávio Adriano Nantes. *A lavoura híbrida de Raduan Nassar*. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria Literária e Literatura Comparada). Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens DLE“CCHS”UFMS, Campo Grande, MS.

\_\_\_\_\_. NUNES, Flávio Adriano Nantes. *La producción cinematográfica La lengua de las mariposas como monumento de (re) construcción y perpetuidad de la memoria*. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas UFMG/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas UFMG/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, 2008. p. 863-871.

\_\_\_\_\_. NUNES, Flávio Adriano Nantes. *Cinema e representação das “minorias”*. Diário do Estado, Coxim - MS, p. 4 - 4, 08 abr. 2009.

\_\_\_\_\_. NUNES, Flávio Adriano Nantes. *Machuca e O ano em que meus pais saíram de férias: as marcas da ditadura praticadas no Chile e no Brasil por intermédio da linguagem fílmica*. In: II Seminário Internacional América Platina: diálogo regional e dilemas contemporâneos. Campo Grande. Resumos, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Entre o perigo e a chance – dossiê Jacques Derrida*. In: REVISTA CULT, n° 117, set. 2007.

## Referências eletrônicas sobre o filme

<[http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida\\_secreta/prensa\\_esp.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida_secreta/prensa_esp.htm)>. Acesso em 09 Set.2009.

<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/vida.htm>>. Acesso em 10 Set.2009.

# Abordagens à Língua, Literatura e Cultura hispânicas no contexto latinoamericano

Francisco Gilmei Fleck<sup>2</sup>

**Resumo:** O processo de ensino/aprendizagem da língua, literatura e cultura hispânicas no contexto brasileiro deve considerar o processo histórico/cultural dessas áreas no universo maior da realidade latinoamericana no que concerne ao passado histórico de conquista e colonização desse território americano pelas civilizações ibéricas. Assim, a dimensão comunicativa, buscada ao longo do processo de ensino da língua espanhola, deve aliar-se à dimensão intercultural, proporcionada pelo estudo da literatura e da cultura hispânica, para que o contato do aprendiz brasileiro com o mundo hispânico ocorra de forma contextualizada e crítica.

**Palavras-chave:** Língua espanhola, literaturas hispânicas, cultura hispânica.

**Resumen:** El proceso de enseñanza/aprendizaje de lengua, literatura y cultura hispánicas en el contexto brasileño debe considerar el proceso histórico/cultural de esas áreas en el universo mayor de la realidad latinoamericana en lo que concierne al pasado histórico de la conquista y colonización de este territorio por las civilizaciones ibéricas. De ese modo,

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da UNIOESTE- Cascavel nas áreas de Literatura e Cultura Hispânicas. Doutor em Letras pela UNESP/Assis. Vice-Líder do grupo de pesquisa: “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura”. Coordenador do PELCA – Programa de Ensino de Literatura e Cultura.

la dimensión comunicativa, buscada a lo largo del proceso de enseñanza de la lengua española, debe aliarse a la dimensión intercultural, proporcionada por el estudio de la literatura y de la cultura hispánica, para que el contacto del aprendiz brasileño con el mundo hispánico ocurra de una forma contextualizada y crítica.

**Palabras-clave:** Lengua española, literaturas hispánicas, cultura hispánica

Pensar nas possibilidades de pesquisa que o universo hispanoamericano oferece na contemporaneidade é dispor-se a imaginar uma infinidade de ações e ramificações que requerem, de imediato, uma sistematização que possibilite uma abordagem mais precisa aos muitos campos disponíveis. Entre estes podemos citar, apenas para exemplificar a vastidão da seara, os estudos culturais voltados ao multiculturalismo presente nas nações latinoamericanas; os estudos linguísticos que ainda hoje procuram sistematizar as especificidades das línguas neolatinas na América; e o vasto universo da produção literária que, de uma submissão aos cânones europeus aqui impostos no passado, revela-se, no presente, como uma das áreas mais expressivas de nossas artes, já libertas das amarras que outrora lhes impunham formas e valores.

Cultura, língua e literatura hispânicas formam uma tríade que, na prática educacional, compõem um conjunto que reúne elementos intrinsecamente co-relacionados que formam a essência de um programa de ensino voltado à aprendizagem do espanhol como língua estrangeira por aprendizes brasileiros. Assim, a dimensão comunicativa, buscada ao longo do processo de ensino da língua espanhola, deve aliar-se à dimensão intercultural, proporcionada pelo estudo da literatura e da cultura hispânica, para que o contato do aprendiz brasileiro com o mundo hispânico ocorra de forma contextualizada e crítica.

Nesse contexto, devemos, pois, atentar para as reflexões de Arturo Uslar Pietri (1985) quando menciona que a grande época criadora da mestiçagem na Europa

[...] *ha terminado desde hace mucho tiempo. Los mitos de su superioridad racial, del pasado histórico, de la pureza de la herencia nacional actuaron como frenos y diques empobrecedores [...]. En cambio, la América Hispánica es tal vez la única gran zona abierta en el mundo actual al proceso de mestizaje cultural creador.* (USLAR PIETRI, p. 346-347).

Uma mensagem que se irmana com as menções de Silviano Santiago (2000, p. 16) de que a América latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental “graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. Num contexto peculiar como este, o processo de ensino da língua espanhola aos aprendizes brasileiros, portanto, deve ser abordada em suas múltiplas variações; a Literatura de língua espanhola deve, pois, contemplar também os aspectos, inovadores e desconstrucionistas a ela incorporados pelos expoentes hispanoamericanos, e a inclusão de Tópicos de Cultura no processo de aprendizagem do idioma é fator essencial.

Ao proceder dessa forma, pesquisa e prática educacional, conjuntamente, terão, pelas ações críticas de pesquisadores e professores, condições de revelar a realidade sócio/histórica e econômica na qual tal processo de aprendizagem está inserido. Assim, conforme comenta Mario Vargas Llosa (2005, p. 9-11), o paradoxo da extrema contradição que impera no contexto latinoamericano entre a realidade social e política e sua produção cultural poderá ser abordado. Imagens de um continente dividido entre realidades nas quais as imensas diferenças de renda entre pobres e ricos; a marginalização de grupos étnicos minoritários, o desemprego que gera a violência, e a corrupção que corrói as instituições governamentais pode ser levado à discussão no processo educacional, a fim de conscientizar a população sobre os mecanismos que geram o subdesenvolvimento de tantos países nesse continente. A referência para tal é, sem dúvida, Carlos Fuentes (1992), que no seu livro *El espejo enterrado* analisa esta situação e comenta:

*La crisis que nos empobreció también puso en nuestras manos la riqueza de la cultura, y nos obligó a darnos cuenta de que no existe un solo latinoamericano, desde el río Bravo hasta el Cabo de Hornos, que no sea heredero legítimo de todos y cada uno de los aspectos de nuestra tradición cultura (FUENTES, 1992, p. 11).*

Essa condição de subdesenvolvimento no qual grande parte dos países latino-americanos ainda se encontra – enquanto outros lutam bravamente para dela sair – é também uma realidade na qual se exhibe uma produção literária e cultural de grande originalidade. Esse espaço é, pois, o ambiente na qual uma literatura inovadora surgiu, aproveitando-se, também, das especificidades que as línguas neolatinas adquiriram em terras americanas, para romper com os padrões europeus anteriormente impostos aos escritores desse contexto. Conforme expõe Santiago (2000, p. 16) é entre as dualidades d (o sacrifício e o jogo; a prisão e a transgressão; a submissão ao código e a agressão; a obediência e a rebelião; a assimilação e a expressão) – “ali, neste lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana”. Esse processo inovador passou, ao longo dos anos, pela relação entre a cultura oral dos povos autóctones americanos e a cultura letrada imposta pelos conquistadores europeus. O processo de domínio da parcela europeia sobre as outras se dá principalmente pela imposição da língua (cultura escrita) dos colonizadores sobre as mais variadas línguas nativas (culturas orais) e pela submissão dos nativos à religião católica.

Os nativos, habituados a aceitar apenas a representação dos acontecimentos narrados oralmente, viram-se diante da astúcia dos catequizadores que, ante o impasse da aceitação das “verdades” bíblicas, lançam mãos de técnicas como as representações teatrais para converter os índios. Conforme registra Santiago (2000, p. 15), instituir o nome de Deus na América equivale a impor o código linguístico (língua espanhola e portuguesa) no qual seu nome circula

em evidente transparência “[...] de agora em diante na nova terra descoberta o código lingüístico e o código religioso se encontram intimamente ligados”. Resultado disso é que “[...] os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu”. (SANTIAGO, 2000, p. 16). O professor de língua espanhola que se nega a abordar tal realidade ao ensinar o idioma como língua estrangeira, especialmente no Brasil, nega também a seu aprendiz a possibilidade de formar uma consciência crítica sobre o instrumento valioso que é o aprendizado de uma língua estrangeira quando este é impregnado de discurso crítico.

Destituída, oficialmente, de língua e crenças, a base da cultura oral nativa é gradativamente relegada à margem. Tal processo, aliado a outros fenômenos econômicos, políticos e culturais transplantados a estas terras ao longo dos séculos pela parcela européia da população, reflete-se em praticamente todos os setores das novas terras. Resultado deste processo é, pois, a perda da identidade e, conseqüentemente, a busca da imitação de formas alheias. Sabemos que esta condição imperou nas artes latinoamericanas por muito tempo, contudo também sabemos que, na contemporaneidade, mostras visíveis do desprendimento desses modelos encontram presentes nas manifestações culturais dos diferentes países do continente que, sem negar a influência sofrida ao longo dos séculos, buscam incorporar essas imposições às mais variadas formas de arte inovadora que começam a circular nessa realidade de tantos e tão profundos contrastes. Uma lição interessante nos vem, nesse sentido de submissão e transgressão, do Paraguai na obra literária de Augusto Roa Bastos (1992) que, em seu romance *Vigilia del Almirante*, aponta:

*Tal es la naturaleza del robo originario que se perpetúa sin fin y hace de todo aquel que se quiere ‘creador’ un mero repetidor inaugurante. Salvo que este imponga el orden de su espíritu a la materia informe de las repeticiones, imparta a la voz extraña su propia entonación y la impregne con la sustancia de su sangre, rescatando lo propio en lo ajeno.* (ROA BASTOS, 1992, p. 123)

Deste modo, tanto no campo da crítica, quanto no da própria literatura, os latinoamericanos estão buscando alternativas que lhes possibilitem uma integração do passado, da angústia da influência, por meio de diferentes estratégias que, por um lado, não neguem o passado de submissão às estrelas, mas por outro, lhes permita espaços de realização de sua própria arte. Uma arte concebida sob novos olhares capazes de ver em sua constituição mestiça o ingrediente cultural que, no passado, lhes foi imputado como aberração, como fonte de produção de distúrbios, mas que agora se revigora como fonte original e essencial para a produção cultural.

No campo da cultura latinoamericana, de acordo com Mario Vargas Llosa (2005, p. 9), só se pode falar em subdesenvolvimento quando a referência for à sua vertente sociológica, já que o escasso nível de leitura da população e a restrição das atividades artísticas aos grandes centros urbanos são sérios impedimentos à instalação de uma nova realidade no continente, mas isso não significa, em relação à produção cultural, que seus escritores – mundialmente conhecidos e apreciados –; seus cineastas – que cada vez mais encantam com suas produções originais –; seus pintores e músicos – que fazem o mundo sonhar e dançar –, possam ser chamados de subdesenvolvidos. Como explicar esses paradoxos? Uma das possibilidades é consideramos o fato de que os grandes contrastes existentes nas diferentes realidades do continente americano não reúnem apenas todas as etnias, línguas, geografias, religiões, hábitos e costumes, mas também um conglomerado de épocas históricas que estão em constante conflito. Tal realidade singular possibilitou, por exemplo, que uma elite se modernizasse, ao abrir-se para as transformações ocorridas nos grandes centros irradiadores de cultura e com eles convivendo – aqueles que se tornariam também os grandes produtores de cultura no continente –; enquanto outro grupo, interessado na manipulação do poder político, pudesse se manter aferrado a um passado no qual sempre prevaleceu o



autoritarismo, a imposição, a subjugação e exploração de classes trabalhadoras – estes são aqueles que praticaram o despotismo, a ditadura e o saqueio das riquezas americanas – condicionando a vida econômica de suas nações às velhas práticas do feudalismo, do mercantilismo e do extrativismo.

Tal dicotomia produziu frutos ao longo dos séculos: por um lado, os pequenos redutos culturais começaram a produzir, embora estivessem condicionados ao poder que desdenhava a cultura, grandes escritores, músicos, pintores, escultores, ou seja, artistas com um alto nível de produção, enquanto a grande maioria da população permanecia na inércia, vivendo o anacronismo de épocas passadas e a elas foram condicionadas em suas formas de pensar e existir. Nesse contexto, porém, houve momentos em que a minoria conseguiu fazer-se ouvir, como foi o caso, entre poucos outros, no Modernismo, no século XIX e, mais recentemente, já no século XX, o ‘boom’ da literatura latino-americana. Esses movimentos levaram a arte aqui produzida a outros patamares de valorização e, conseqüentemente a novas concepções.

Uma das possíveis saídas para a crise cultural dos latino-americanos é, pois, a valorização dos elementos de mestiçagem. Esses elementos estão na base da formação de nossos povos e possibilitam a contaminação da cultura hegemônica pela mistura desta com os elementos autóctones, alternando, assim, a noção de unidade e pureza zelosamente mantida pelas correntes culturais cêntricas como fundamentos do cânone e diretrizes dos modelos a serem seguidos. A arte latinoamericana, no momento em que se atreve a tocar no cerne destes dois conceitos secularmente impostos às culturas periféricas, com o intuito de alterá-los, por mínimas que sejam as mudanças almejadas, já principia um processo de libertação que conduz à autenticidade e abre caminho para uma possível descolonização. Este processo se fundamenta, sobretudo, na hibridização - termo que agrega os conceitos de mestiçagem e

sincretismo que, em outros tempos, já eram elementos estranhos às estrelas. Unem-se, assim, características típicas e peculiares das nações latinoamericanas antes consideradas alienígenas nas artes submetidas aos preceitos estrangeiros, para revelar o lado autêntico desta arte nova. Este aspecto de hibridização presente em nossas culturas latinoamericanas promove, conforme defende Zilá Bernd (1998), os movimentos imaginários de desterritorialização de processos simbólicos, já que se dá a conversão e reciclagem de aportes culturais de movimentos anteriores, os quais são adaptados à nova realidade e integrados na sociedade cultural.

### Referências

- BERND, Z. (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.
- FUENTES, C. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ROABASTOS, Augusto. *Vigilia del Almirante*. Asunción: RPL Editores, 1992.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- USLAR PIETRI, Arturo. *El mestizaje y el nuevo mundo*. In: *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.
- VARGAS LLOSA, M. *Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

## Das imagens e tintas: as sucatas do passado

Geovana Quinalha de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo pontuar as relações intertextuais desdobradas no trabalho de adaptação do livro *O menino do pijama listrado: uma fábula*, de John Boyne (2007) para o cinema (2008), ademais de analisar criticamente ambos artefatos associados ao conceito de memória. Na contemporaneidade, os debates em torno da ação mnemônica encaminham outras discussões inexoráveis ao seu discurso, como a história, o esquecimento, a identidade e a alteridade. Tais categorias proporcionam uma exploração da temática memorialística enquanto território de escombros em que novas formas de pensar a história e as identidades vão surgindo, deflagrando um movimento de ruínas em que o passado é posto em xeque.

**Palavras-chave:** Literatura; cinema; memória; identidade; *O menino de pijama listrado*.

**Resumen:** El presente artículo tiene por objetivo puntuar, las relaciones intertextuales desplegadas en el trabajo de adaptación del libro *El niño con el pijama de rayas: una fábula*, de John Boyne (2007) para el cine (2008), además de analizar críticamente ambos artefactos artísticos a partir del concepto de la memoria. En la contemporaneidad, los debates en torno a la memoria despliegan otras discusiones inexorables a su discurso, como la historia, el

---

<sup>1</sup> Professora Assistente do curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Coxim.

olvido, la identidad, la alteridad. Dichas categorías proporcionan una investigación del tema acerca de la memoria como un territorio de “desechos” dónde nuevas maneras de pensar la historia y las identidades van surgiendo y deflagrando un movimiento de ruinas que el pasado es puesto en jeque.

**Palabras-claves:** Literatura; cine; memoria; identidad; *El niño con el pijama de rayas*.

### 1. Os fios a serem tecidos

Dentre os diferentes estudos acerca do exercício comparativo entre a literatura e sua adaptação para o cinema há, essencialmente, interesse em pontuar de que modo o texto cinematográfico traduz a linguagem literária em dimensões, imagens e sons, ademais de verificar quais recursos o faz emancipar-se da narrativa-fonte<sup>2</sup>. O processo de transposição de uma obra literária para a sétima arte se constitui por intersecções, confluências e divergências alocadas nos distintos mecanismos de expressão - códigos e signos – utilizados em ambas poéticas. Nesse sentido, interpretações, ritmos, cortes e criações (re)elaboram os símbolos escritos na construção da expressividade audiovisual, pois cada produção dispõe de características intrínsecas que as tornam singulares. Entretanto, a par das diferenças, estreitos laços aproximam as narrativas fílmicas e literárias tendo em vista que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, 1974 p. 64), quer sejam imagéticos ou escritos. Na esteira das relações entre tintas e imagens o presente trabalho procura pontuar e discutir determinadas camadas intertextuais

---

<sup>2</sup> Convencionou-se utilizar o termo “narrativa-fonte” para designar o texto a partir do qual uma narrativa cinematográfica pode ser construída.

estabelecidas entre o livro *O menino do pijama listrado: uma fábula*, de John Boyne e sua versão cinematográfica, bem como embates acerca do conceito de memória e alguns de seus desdobramentos, tais como a história, o esquecimento, a identidade e a alteridade.

O livro *The boy in the striped pyjamas: a fable*, do autor irlandês John Boyne foi publicado no ano de 2006 e traduzido para mais de trintas idiomas. Seu volume de vendas é um dos maiores no âmbito livresco atual. No Brasil, esse romance, proposto pela editora Cia das letras, foi lançado em 2007, um ano antes da adaptação cinematográfica dirigida pelo cineasta Mark Herman.

A linguagem fílmica do livro de Boyne reduz, amplia e (re)escreve trechos do livro de forma a transpor e (re) criar em 93 minutos suas 186 páginas. Alguns personagens não são mencionados, núcleos narrativos são suprimidos, novos significados são projetados enfim, constrói-se uma série de deslocamentos de modo a efetuar uma leitura crítica do universo cultural da narrativa-fonte por intermédio de linguagens, posturas éticas e estéticas peculiares ao cinema.

O cenário cinematográfico de *O menino do pijama listrado* narra, tanto quanto lhe é permitido, os mesmos tópicos e sequência do fio condutor da narrativa literária: a amizade de duas crianças, uma alemã e outra judia no contexto da segunda guerra mundial, especificamente nos espaços destinados aos campos de concentração e seus arredores. Ambas as produções – literária e fílmica – narram a inocência infantil diante do inimaginável horror da guerra. Bruno, menino alemão de nove anos de idade<sup>3</sup>, desconhece os planos nazistas tampouco faz ideia de que seu país está em guerra com outros países europeus, sabe apenas que foi obrigado a abandonar sua casa em Berlim para morar em uma região distante, onde não havia nenhum amigo para brincar.

---

<sup>3</sup>No texto fílmico ambos personagens infantis são apresentadas com oito anos de idade.

Bruno muda-se de Berlim com a família para uma desolada casa próxima a um dos territórios de extermínio nazista em decorrência de uma nova missão militar incumbida a seu pai: ordenar aprisionamentos e execuções de cidadãos judeus. Contudo, na tentativa de explicar ao filho o motivo da mudança, a mãe descreve a promoção do patriarca como “(...) um trabalho muito especial que precisa ser feito” (BOYNE, 2007, p. 11). No filme, o pai justifica a remoção da família retoricamente: “a questão de ser soldado é que a vida não é muito sobre escolhas, é mais sobre deveres, então, se o país precisa que você vá a um lugar, você vai”. Os oito primeiros minutos da narrativa fílmica, correspondente às cinco páginas que compõe o primeiro capítulo do livro, descrevem o deslocamento da família e as conversas suscitadas em torno desse processo. A diferença entre ambos os relatos iniciais centra-se na figura materna: no livro, a mãe não demonstra entusiasmo com a ascensão profissional do marido tampouco com a mudança, diferentemente do filme. Em seguida, os enredos concentram-se nas descrições em torno da chegada à recém casa e todo o fio condutor segue uma ordem cronológica de modo a mantê-los próximos.

A nova morada “ficava isolada num lugar vazio e desolado, e não havia nenhuma outra casa à vista (...)” (BOYNE, 2007 p. 18). Seu aspecto velho, frio e os poucos espaços para brincar não agradou o menino aventureiro, pois, diferentemente do novo lugar, “a casa de Berlim era enorme, e, mesmo tendo morado lá durante nove anos, ele sempre conseguia novos cantos e passagens que ainda não tinha explorado inteiramente” (BOYNE, 2007, p. 18).

Da janela do recente quarto Bruno vê – ainda que de forma não nítida - uma área permeada por pequenas cabanas e habitada por pessoas vestidas de “pijama listrado”. Nesse instante, “seus olhos se arregalaram e a boca fez o formato de um O, as mãos ficaram bem juntas ao corpo, porque havia algo que o fez sentir muito inseguro e com frio” (BOYNE, 2007, p. 25). No entanto, o garoto esboça sinais de animação quando

observa crianças em meio aos demais habitantes adultos. Ao contar a novidade aos pais, Bruno é advertido a não olhá-los e não aproximar-se daquelas pessoas cuja aparência, roupas e o lugar por elas habitado, induz a criança alemã a crer que se tratavam de fazendeiros:

- É o seguinte Bruno, aquele pessoal ...veja bem eles não são pessoas, afinal.
- Mas isso é uma fazenda, não é?
- Sim.
- O que isso tem a ver com seu novo emprego?
- Tudo o que você precisa saber do meu novo emprego, Bruno, é que ele é muito importante para seu país e você.
- Nós estamos trabalhando duro para fazer do mundo um lugar melhor para você crescer nele.
- Ainda posso brincar com eles, as crianças?
- Acho que não Bruno, não.
- Como disse a você eles são estranhos, bem... eles são diferentes.<sup>4</sup>

Muito próximo ao roteiro, o livro descreve os “fazendeiros” descobertos por Bruno enquanto não-pessoas; como o *outro* a ser rechaçado:

“Quero saber daquelas pessoas que vejo da minha janela. As que moram nas cabanas, lá longe. Estão todas com a mesma roupa”.

“Ah, ‘aquelas pessoas’, disse o pai, acenando com a cabeça e sorrindo levemente. ‘Aquelas pessoas’... Bem, na verdade elas não são pessoas, Bruno.”

Bruno franziu o cenho. “Não são?”, perguntou ele, sem saber o que o pai queria dizer com aquilo.

“Bem, não são pessoas no sentido em que entendemos o termo”, prosseguiu o pai. “Mas você não deve se preocupar com elas agora. Elas não tem nada a haver com você. Não há nada em comum entre você e elas” (BOYNE, 2007, p. 52).

---

<sup>4</sup> Trechos retirados do texto cinematográfico.

Todavia, movido pela solidão, curiosidade e “experiência” de explorador adquirida nas brincadeiras realizadas em Berlim, o menino - desobedecendo às ordens de seus pais - vai brincar nos fundos da casa e segue uma trilha cujo caminho o leva ao espaço anteriormente visto de sua janela. Nesse novo lugar, cercado por arames, o garoto aventureiro se depara com o pequeno Shmuel, criança franzina, de pele cinza e “enormes olhos tristes” (BOYNE, 2007, p. 96), morador do outro lado da cerca que consegue passar alguns instantes longe dos demais prisioneiros judeus em virtude de sua baixa estatura e astúcia em esconder-se atrás de alguns tijolos, concretos e madeiras. Esse encontro dá início a uma amizade permeada por curiosidades, brincadeiras, ingenuidade, até culminar em uma experiência devastadora.

Os textos - literário e fílmico - são construídos a partir das perspectivas das crianças de modo que todo o universo de intolerâncias, massacre e violência são narrados por intermédio da apreensão infantil dos fatos. Os uniformes dos prisioneiros judeus são vistos por Bruno como pijamas listrados; o campo de concentração enquanto fazenda; seus habitantes são lidos como camponeses; os serviços domésticos realizados por um médico judeu em sua casa é uma “escolha” incompreensível para o garoto; as braçadeiras usadas obrigatoriamente pelos judeus é motivo de desejo. Enfim, uma série de acontecimentos, lugares, pessoas e funções são distorcidas puerilmente. Shmuel não consegue explicar ao menino alemão como realmente é a vida vestida de “pijama listrado”. Diante da incompreensão, da dor, da perda, das feridas, o pequeno judeu se cala, desvia o foco da conversa e busca refúgio na construção de outros mundos aquém daquele quando diante da presença do novo amigo. Tudo o que Shmuel sabia sobre as mudanças ocorridas desde a saída de sua casa, referem-se às ordens dadas pelos soldados e acatadas por todos a sua volta.



Apesar de observar que algumas coisas pareciam fora da rotina experimentada, a pouca idade, o mundo criado em torno de brincadeiras e o lar seguro não dão a Bruno uma leitura mais próxima da realidade de modo a aproximá-lo do preconceito, do ódio, da intolerância e da violência que o separava de Shmuel. A secreta amizade dos garotos revela o implícito e o não-dito da história oficial. Com a densidade de uma arma a cerca mantém a incompletude das brincadeiras infantis, como se vê no diálogo entre as crianças:

“Esta é a amizade mais estranha que já tive”.

“Por quê?” Perguntou Shmuel.

“Porque com todos os meninos com os quais eu fiz amizade eu podia brincar”, respondeu ele.

“E nós nunca podemos brincar juntos. Tudo que podemos fazer é ficar aqui sentados conversando”.

(...)

“Quem sabe um dia nós possamos”, disse Shmuel. “Se é que vão nos deixar sair daqui” (BOYNE, 2007, p. 156).

Durante alguns dias Bruno continuou a encontrar o novo amigo. Ambos falaram da família, dos lugares de onde moravam e do futuro:

“Nunca estive em Berlim”, disse Shmuel.

(...) Se algum dia você for para lá, eu não recomendaria andar pelo centro da cidade durante as tardes de sábado, porque há muita gente e você será empurrado de poste em poste.

“O lugar de onde eu venho é muito mais gostoso que Berlim”, disse Shmuel, que nunca estivera em Berlim. “Todos são amigáveis e tem muita gente na nossa família e a comida é muito mais gostosa”

(...)

“Gosta de explorar?”, perguntou Bruno um instante depois.

“Nunca explorei, na verdade”, admitiu Shmuel.

“Quando crescer serei um explorador”, disse Bruno, acenando rapidamente com a cabeça.

(...)

“Você sabe o que quer ser quando crescer?”

“Sim”, disse Shmuel. “Quero trabalhar em um zoológico”. (BOYNE, 2007, p. 101, 102, 123).

Em um dos encontros com Shmuel, Bruno o indaga acerca do grande número de pessoas que conviviam com ele naquele espaço, como resposta o pequeno judeu narra a transformação ocorrida em sua vida e na de seus familiares desde a partida de sua cidade até a chegada àquele “estranho lugar”. Essa narração caracteriza um dos trechos mais sensíveis da escritura/imagem de *O menino do pijama listrado*, pois abarca desde a obrigatoriedade dos judeus em usar braçadeiras que os identificavam até a crueldade extremista do “inferno terreno” (ARENDETT, 1993, p. 70) a partir do olhar infantil. Aos poucos, conforme a amizade se intensifica, os garotos vão descobrindo o motivo que os aloca em mundos tão diferentes.

“Um dia as coisas começaram a mudar (...) Eu voltei da escola e minha mãe estava costurando braçadeiras para nós, feitas de um tecido especial, e desenhando uma estrela sobre cada um delas”.

(...)

“Usamos as braçadeiras durante alguns meses” (...) E então as coisas mudaram novamente. Cheguei em casa um dia, e a mamãe disse que não poderíamos mais morar na nossa casa...”

“Isso também aconteceu comigo!”, gritou Bruno.

“O Fúria veio para o jantar, sabe, e pouco depois nós tivemos que nos mudar para cá. (...) Por acaso ele foi até a sua casa e fez o mesmo?

(...)

“Quando finalmente o trem parou”, prossegui Shmuel, “estávamos num lugar frio e tivemos que caminhar até aqui” (BOYNE, 2007, 113, 114,116).

*Noite e Neblina, A lista de Schindler, Cinzas da guerra, Conspiração, Os falsários, O trem da vida, O pianista*, são alguns exemplos de filmes cuja temática gravita em torno da segunda guerra mundial. *O menino do Pijama listrado*, no entanto, se diferencia dos demais em virtude da perspectiva adotada na construção de sua narratividade: representação sensível e leve do holocausto imposto aos judeus. Assim como no livro, o filme dispensa o peso de cenas e linguagens violentas. O imaginário é latente, assim como nos filmes de catástrofe. Não se vê a morte em massa, mas sabe-se que ela existe

ali, na linha do horizonte que o olho não capta. Em todo enredo há uma leveza na forma de narrar anunciada nos moldes de Italo Calvino<sup>5</sup>. Com exceção de uma cena em que Shmuel é advertido ferozmente por estar comendo um pedaço de pão oferecido por Bruno quando aquele foi à sua casa para limpar pequenas taças, e a áspera advertência direcionada a Pavel, servente da família, acompanhado de socos mostrado como sombras após o fechamento da porta da cozinha, não há cenas, falas e movimentos carregados de brutalidade como na maior parte de filmes de guerras. O horror do nazismo é descrito a partir de uma mudança de posição e de close na representação da monstruosidade. Trata-se de uma leveza cujas palavras e movimentos abrem espaços para diferentes e particulares percepções da história coletiva e individual atravessadas por uma ótica que apresenta indiretamente - sem jamais recusar - o horror instalado. Essa forma de abordagem do real-monstro não configura superficialidade ou fuga, as pegadas denunciam que alguém passou por ali, pois a leveza, segundo Calvino (1990, p. 28), tende a estar associada à precisão e determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.

Essa opção de abordagem da intolerância do regime nazista não permite a exposição da dor do corpo no ato da violência, somente os gestos, os olhares e as cicatrizes indicam as ações brutalmente exercidas. Em *O menino do pijama listrado*, a barbárie da guerra se traduz por outras linguagens: a da ingenuidade e do imaginário infantil. Assim, a delicadeza, para usar um termo de Denilson Lopes (2007, p. 17), retoma uma ferida da humanidade não só em termos temáticos, mas em apropriações linguísticas - em oposição ao peso e ao excesso sígnico - que colocam em constante atualização os debates em torno de guerras, genocídios, ditaduras, entre outras formas de abuso ocorridas na história

---

<sup>5</sup> Cf. *A leveza* In. "Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas", 1990.

da humanidade. Ao peso do sofrimento de milhões de judeus levado ao ápice na crueldade dos campos de concentração e do extermínio de tantos outros, contrapõe-se a leveza de palavras/imagens que, como a cegueira de Saramago<sup>6</sup>, não é uma forma de esconder-se do mundo, mas de observar a partir de outras perspectivas. A mesma cerca de arame que separa Bruno e Shmuel cria o riso, a esperança, como se vê em um das passagens do filme: “Vou voltar à Berlim e, um dia desses, você vem brincar comigo”, diz Bruno ao colega. Falas como essa não propõe o esquecimento, a camuflagem e a negação do horror, antes denunciam como esse encontro (ficcional) e tantos outros encontros (não-fissionais) entre amigos, crianças e familiares não aconteceram.

Abordar uma temática tão cara à humanidade cujo viés dispensa enfrentamentos é uma opção ética e estética diante das experiências de tortura e aniquilamento cometidos pelo regime nazista. Ainda que tais experiências sejam versões construídas a partir de rasuras e indefinições inerentes a quaisquer discursos, é possível dizer que *O menino do pijama listrado* resguarda do olvido os massacres ordenados pelo partido de Hitler contra discursos políticos e religiosos que ainda hoje negam a existência do holocausto. Isso porque, para Achugar (2006, p. 167), os artefatos culturais apreendem e revelam diferentes versões do mundo por intermédio da memória que questiona, diversas vezes, a história oficial e seus esquecimentos.

Desse modo, tanto no livro quanto no filme o que parece estar em discussão é o (re)colhimento e a (re)construção das sucatas do passado, o que justifica a escolha de não tratarmos ambos artefatos artísticos a partir da perspectiva dualista entre original e mera adaptação, comercial e estético, de forma a considerá-los não somente como produtos de consumo, “mas coisas dentro de uma cultura material, que tem uma vida social” (LOPES, 2007, p. 24).

---

<sup>6</sup> Cf. *O ensaio sobre a cegueira*, 1995.

## 2- Memória, cacos e mosaicos

Os relatos culturais - como a literatura, o cinema, a dança, os monumentos, entre outros - são veículos pelos quais as memórias de diferentes comunidades, povos, nações são construídas, evidenciadas e resgatas. À medida que os artefatos artísticos são vistos enquanto território onde os sujeitos se reconhecem e se põem diante do mundo promovendo o esparsamento de diferentes maneiras de selecionar e inferir nas relações sociais, culturais e políticas, a memória passa a exercer, entre outras funções, a de recuperar e fazer permanecer vivos momentos e informações vivenciados por diferentes indivíduos ao longo dos tempos. No entanto, frente à impossibilidade de narrar a “realidade” em termos positivistas, a memória apresenta-se - por inclusões e exclusões - enquanto um, dentre os diversos relatos possíveis do passado, ademais de recuperar o que foi perdido pelo abuso e violência do poder. Dessa maneira, “um relato não é outra coisa senão a produção da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita de corpos, ou seja, dizia Macedônio, de doença, de dor e de morte” (Piglia *apud* BRANDÃO, 2005, p. 93).

As rasuras mnemônicas recuperadas por intermédio das produções literárias e cinematográficas das últimas décadas têm promovido uma abordagem essencialmente crítica da história como se vê em *O menino do pijama listrado*. No livro de John Boyne e em sua adaptação para o cinema, os aspectos históricos da segunda guerra mundial expõem as conflituosas relações entre presente e passado no que tangue às discussões em torno da memória e, por extensão, da história, da identidade, da alteridade e das aporias entre o lembrar e o esquecer. Embora não se possa conhecer o que oráculo da historiografia das artes e sua intrínseca condensação acabará por manter vivo como representativo de nossa época, é possível dizer que a retomada do passado apresenta-se enquanto acentuado rasgo

de seu discurso. Nesse sentido, os relatos culturais contemporâneos revisitam, relêem e reescrevem o passado não apenas como mote para suas narratividades, mas enquanto discurso crítico cujas linhas redimensionam sua significação “em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas” (SARLO, 2007, p. 14), porque o pretérito se faz a partir da capacidade do presente de percebê-lo, simbolizá-lo e construí-lo. As figuras temporais - sujeitos, eventos, espaços, entre outras - se encontram, portanto, em um entre-lugar. Trata-se, por um lado, do retorno ao passado como um local de escombros esparsos e, por outro, de um presente rasurado pela sombra passadista. A transitoriedade de tempo e espaço, cujas fronteiras foram deslocadas, propicia uma apreensão do pretérito destituída de narrações historiográficas acumulativas e coaguladas. A partir dessa substituição dos moldes anacrônicos de representação temporal e espacial por uma percepção simultânea, Felipe Pena (2004, p. 22), com base nos estudos de Derrida, acredita que tomar o pretérito significa abdicar da noção de linearidade temporal cujo corpo se constitui em torno das margens do presente, haja vista o passado está sempre por ser elaborado no instante em que é acionado. A presentificação do passado no ato da discursividade assume “uma dimensão ética e política, pois este passado deve nos deixar alerta sobre sistemas novos, e no entanto, análogos” (SEIXAS, 2000, p. 77). Desse modo, os artefatos artísticos cuja temática gravita em torno das memórias de guerra, como *O menino de pijama listrado*, é uma forma de dizer a humanidade futura os fatos do passado, além de observar o “papel que el pasado debe desempeñar en el presente” (TODOROV, 2000, p. 18). Em vista disso, a arte torna-se espaço de questionamentos, identificação e perpetuação porque (re)presenta sujeitos, fatos e linguagens.

A expressão artística de *O menino de pijama listrado* suscita o recolhimento das sucata do passado ainda abandonadas, pois, segundo Magalhães (2001, p. 62), muitos sobreviventes do

holocausto estão por testemunhar, reclamam-se políticas direcionadas para a reparação daqueles crimes, além da existência de processos não concluídos. Soma-se a esses cacos deixados no limpo da memória a dor inenarrável de corpos apagados simbolicamente e fisicamente tendo em vista a impossibilidade de verbalizar a catástrofe humana dos campos de extermínio, como declara Primo Levi em *É isto um homem?* (1988). Constructos humanos como os de John Boyne e Mark Herman assumem, portanto, como quer Jeanne Marie (2006, p. 54), a posição de um narrador “sucateiro” cujo trabalho é recolher os estilhaços do passado de modo a (re)construí-los no mosaico mnemônico.

Cabe ressaltar, entretanto, que a apreensão do pretérito ocorre a partir de uma construção discursiva presentificada e subjetiva cuja ação é uma “tentativa sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)” (MOLLOY, 2003, p. 13). A máscara a qual Molloy se refere constitui-se a partir da dicotômica relação entre esquecimento e lembrança tendo em vista que o relato memorialista é um mosaico que se altera, se deforma e se traveste em outros contextos e significados porque se nutre do esquecimento que lhe é intrínseco. Falar do território passadista é sempre conflituoso, pois as memórias postas nos relatos culturais são formadas por diferentes meios e filtrados pelo olhar subjetivo de quem o produz, o que torna impossível obter uma memória que fixe momentos, imagens e se torne “guardiã do permanente e invariável” (COSTA & GONDAR, 2000)<sup>7</sup>.

Contudo, a dificuldade em narrar o pretérito não está unicamente na “perda da crença no poder de se gerar um conhecimento definitivo sobre o passado” (BRANDÃO, 2005, p. 92). A esta postura

---

<sup>7</sup> Esta citação encontra-se na orelha do livro *Memória e espaço*.

acrescenta-se a manipulação do passado exercida pelas instâncias detentoras do poder/saber. Tzvetan Todorov ao discorrer acerca da construção dos relatos de guerras afirma:

Lo que reprochamos a los verduros hitlerianos y estalinistas no es que retengan ciertos elementos del pasado- de nosotros mismos no se puede esperar um procedimento diferente-, sino que arroguen el derecho de controlar la selación de elementos que deban ser conservados (2000, p. 16) .

Seguindo tais caracterizações, pode-se dizer que o esquecimento apesar de inerente ao discurso memorialístico – tendo em vista que o passado não pode ser guardado tal qual um arquivo – não anula o exercício de recortes construídos em seu interior. Esta dicotômica relação entre a retenção e o desaparecimento de objetos mnemônicos é problematizada, em diversos substratos culturais contemporâneos, enquanto veículo de controle da produção de um grupo sobre o outro. Desse modo, o discurso passa a ser visto segundo Foucault (1996, p. 9), não simplesmente como aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, poder de que queremos nos apoderar.

Diante desse embate entre memória e esquecimento há uma acentuada preocupação em buscar “democratizar o passado, descentralizar a história ou descolonizar a memória” (ACHUGAR, 2006, p. 168). Isso porque, dada a manipulação da memória em função do poder de classe, etnia, gênero, entre outras variáveis, a narração apresenta-se como *monumento de pedra*<sup>8</sup> que arquiva fatos, eventos e história para a perpetuidade da memória contra o esquecimento já que “a escrita leva o significado sempre para a posteridade” (PENA, 2004, p. 24).

---

<sup>8</sup> Termo utilizado por Hugo Achugar em *Planetas sem boca* (2006), para referir-se a perpetuação de eventos e sujeitos por intermédio de relatos culturais.



Segundo Achugar, a memória é objetivada pelo monumento que tem a função de fazer com que ela permaneça viva: “no monumento, ou na lápide, que se supõe avisará aos que vêm depois o que foi que aconteceu antes” (ACHUGAR, 2006, p. 168), como a barbárie do extermínio de milhões de judeus. *O menino do pijama listrado* problematiza imagens do horror do nazismo pondo em evidência as leituras infantis da dor frente à única explicação dada a elas: de um lado ficam os judeus, do outro, os que são contrários. “E o contrário mora deste lado da cerca, e os judeus, daquele lado” (BOYNE, 2007, p. 159), diz Bruno ao ouvir as explicações de Gretel, sua irmã. Entre a memória e o esquecimento dos eventos que culminaram no assassinato em massa de judeus - cuja tênue linha divisória foi traçada por um silêncio de seus sobreviventes - os diversos substratos culturais, portanto, arquivam as atrocidades da humanidade a partir de outros enredos aquém da história oficial.

Se a memória revisita e reconceitualiza o passado a partir das necessidades do presente, pode-se afirmar que *O menino do pijama listrado* promove estruturas as quais, por meio da memória, (re)cria-se o pretérito contemplado a cada novo momento. Da história à memória, são feitas as representações do passado e o que há em torno dele: projeções políticas, sociais, intelectuais e estéticas. As tintas e as imagens da obra em questão parecem dizer que há sempre mais a ser debatido quando se trata de relações petrificadas como a guerra, a intolerância e a barbárie. Em um dos encontros entre Bruno e Shmuel, o menino judeu aparece com um dos olhos roxo e, diante de sua recusa em contar o que aconteceu, Bruno imagina que ali na fazenda também há valentões como na escola em Berlim, “e que um deles devia ter feito aquilo a Shmuel” (BOYNE, 2007, p. 132). Ainda nesse encontro Bruno pergunta ao amigo se ele não estava cansado de usar roupas listradas. “Mas não chega a hora em que você acorda pela manhã com vontade de

vestir outra coisa?”<sup>9</sup>. Caos, tortura, morte, desigualdade, violência contra os direitos humanos, são ações e sentimentos cujas narrações são infinitas. Tais acontecimentos não devem ser apenas lembrados como forma de preservação da ferida aberta, antes, como escreveu Sontag, esses eventos precisam ser entendidos (apud, SARLO, 2007 p. 22) para que não voltem a acontecer.

Frente a um mundo cada vez mais dinâmico, contornado por uma aceleração rumo à novidade, paradoxalmente, museus, romances, preservação e construção de monumentos, filmes, entre outros, revisitam o passado e carregam uma leitura do universo, investigando as relações com o mundo social que tematiza, “solicitando” que se repense e critique alguns episódios do passado, “o próprio ato de colocar por escrito a recordação que se tem de um acontecimento do passado implica em uma aproximação ou enfrentamento entre o passado da recordação e o presente da escrita” (JOSEF, 1997, p. 221).

Ler/assistir *O menino do pijama listrado* é uma forma de recordar o processo de constituição dos sujeitos históricos que atuaram e/ou modelaram o século XX e, sobretudo, de revisar quais são os sujeitos históricos do presente (ACHUGAR, 2007, p. 222). Dentro de um espaço híbrido entre o documental, histórico e ficcional, tais revisões são feitas, muitas vezes, por intermédio da experiência anunciada nos moldes de uma “matéria prima” - dado à impossibilidade da tradução do que seria a experiência - ou seja, o eu que fala é uma máscara, uma construção que se quer menos importante que os efeitos morais de seu discurso. O sujeito não pretende restaurar a si mesmo a partir de seu testemunho, antes alcançar dimensões coletivas do objeto narrado que, por oposição e imperativo moral, se desprende daquilo que sua narração transmite (SARLO, 2007, p. 36). Voltar ao

---

<sup>9</sup> Diálogo retirado do filme.

passado por caminhos divergentes ao que se conhece é uma tentativa de não deixar que o passado se repita, ademais de recuperar episódios e identidades perdidas, apagadas e forjadas pelos detentores do poder/saber. No filme de Mark há uma cena que descreve a manipulação da esfera pública alemã quanto às suas ações no período do holocausto: uma narrativa fílmica, cujo conteúdo é a distorção absoluta da função do campo de concentração, é produzida com o objetivo de mostrar ao mundo as “ótimas” condições de moradia, lazer, saúde, alimentação e educação ofertadas aos judeus. Essa cena é um exemplo do modo como aqueles cujas mãos escrevem a história podem construí-la a seu bel prazer. Contrariamente às cenas fabricadas pelos vídeos nazistas, as experiências do campo de extermínio tornaram-se dolorosa de tal maneira que o silêncio apropriou-se das memórias de seus sobreviventes. Não havia palavras que dessem conta de exprimir o vivido nos campos da morte. Após um tempo de silenciamento diante da dor e da vergonha da sobrevivência, alguns testemunhos judeus começaram a ser representados a partir de escritos e depoimentos jurídicos e, na esteira desses relatos, as criações culturais podem ser vistas enquanto produtos de conversação democrática do passado, haja vista muitos sujeitos/produtores, embora não tenham participado do holocausto, sentiram a necessidade de pôr em evidência a barbárie cometida contra os judeus como forma de impulsionar a (re)tomada da voz e do peso corpóreo das identidades silenciadas pela violência. Tais sujeitos são também testemunhas sensíveis da barbárie, pois

(...) a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos (...). Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetir infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2004, p. 93).

O testemunho abordado dessa maneira permite que trabalhos críticos e artísticos criem linguagens cujo conteúdo dispense um sentido mais humano ao mundo à medida que desenterra identidades e ressuscita histórias na tentativa de diminuir o círculo vicioso do torturado e torturador.

As imagens/escrituras de *O menino do pijama listrado* testemunham, portanto, a dimensão do horror instaurada no aniquilamento da alteridade. No universo nazista, o judeu, ou seja, o outro, é a disformidade a ser combatida, o que foge à lei geral, às normas das coisas, o que deveria ser extraído em virtude de sua estranha presença ameaçadora. Em um dos encontros entre Bruno e Shmuel, representado no filme, aquele pergunta: “Você não está autorizado a sair? Por quê? O que você fez?”. A resposta é categórica: “Sou judeu”.

Artefatos culturais como *O menino do pijama listrado* não tem por intenção fazer da memória um veículo de justiça, mas de resgatar o jogo de negociação a partir do qual a história se constrói. Os recortes dialéticos entre o que se rememora e o que se esquece, torna-se, hoje, um território de escombros em que novas formas de pensar a arte, a história e as identidades vão surgindo. A arte tende a aparecer, nas palavras de Silviano Santiago, “não mais como manifestação das *belles lettres*, mas com fenômeno multicultural que está servindo para criar novas e plurais identidades sociais” (1997, p. 2), pois, “os combates pela história também são chamados agora de combates pela identidade” (SARLO, 2007, p. 23). Retornar ao limbo memorial é buscar uma nova face e nova narrativa a ser escrita. É fazer da memória um veículo de novas e múltiplas grafias de identidades contra coisas que se deixou de atentar.

## Referências

- ACHUGAR, H. *Planetas sem bocas: estudos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ARENDT, H. "Religião e política". In. \_\_\_\_\_. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume-Damará, 1993.
- BOYNE, J. *O menino do pijama listrado: uma fábula*. Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: companhia das letras, 2007.
- BRANDÃO, L. A. *Grafas da Identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lampariana editora; Fale (UFMG), 2005.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: companhia das letras, 1990.
- FOCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. "História, memória, testemunho". In. \_\_\_\_\_. *Lembrar esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GONDAR, J. & COSTA I. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- JOSEF, B. "(Auto) Biografia: os territórios da memória e da história" In: AGUIAR, F. (org.) *Gêneros de Fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- MAGALHAES, M. B. de. "Campo de concentração: experiência limite". In. *"História: Questões & Debates"*. Ed. Da UFPR, Curitiba, n° 35, p. 61-79, 2001.
- MOLLOY, S. *Vale o escrito e a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Tradução de Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- OLIVEIRA, G. Q. *Cinema e literatura: diálogos, memória e identidade*. In. IX Seminário Nacional de Literatura, Memória e História: literatura no cinema III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: Literatura no cinema. Anais, Assis-SP, 2009. Disponível em <http://cac-php.unioeste.br/eventos/ixseminariolhm/apresentacao.php>

O MENINO DO PIJAMA LISTRADO. Direção: MARK, H. Produção: BBC Films, Heyday Films e Miramax Films. Roteiro: John Boyne e Mark Herman. Intérpretes: Asa Butterfield, Zac Mattoon O'Brien, Domonkos Németh, Henry Kingsmill e outros. 2008 1 DVD (93 minutos).

PENA, F. "Memórias e tempos". In. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre uma cegueira*. São Paulo: companhia das letras, 1995.

SEIXAS, J. *Comemorar entre memória e esquecimentos: reflexões sobre a memória história*. In. "História: Questões & Debates". Ed. Da UFPR, Curitiba, nº 32, p. 75-95, 2000.

SANTIAGO, S. *Crítica cultural literária: desafios do fim do século*. Conferência apresentada no Encontro da LASA realizado em Guadalajara, México, 1997.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, T. *Los abusos de la memória*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.

# Retratos falados das trabalhadoras sexuais de Coxim

Marcos Lourenço de Amorim<sup>1</sup>  
Francisca Gilliane Alencar Dias<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo discute aspectos sociais e humanos do fenômeno da prostituição adulta de mulheres na zona de baixo meretrício do município de Coxim, estado de Mato Grosso do Sul, conhecida como “Rua da Ponte”. Discute a prostituição e a situação sócio-econômica em que vivem essas mulheres, dá voz a essas trabalhadoras do mercado sexual e mostra retratos do cotidiano, relações profissionais e afetivas de mulheres estereotipadas com a condição de prostitutas.

**Palavras-chave:** Coxim; prostituição; memória; gênero.

**Abstract:** This article discusses human and social aspects of the phenomenon of prostitution of adult women in the low meretricious of Coxim, a municipality in the state of Mato Grosso do Sul, known as “Bridge Street”. Discusses with prostitution and socio-economic situation in which these women live, but mainly gives voice to those working in the market and shows sexual pictures daily life, professional relationships and emotional stereotype of women with the condition of prostitutes.

**Keywords:** Coxim; prostitution; memory; gender.

<sup>1</sup> Professor assistente da Universidade Federal de Mato Grosso do sul, *campus* de Coxim.

<sup>2</sup> Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul UFMS, *campus* de Coxim.



Recentemente, a fim de escrever este artigo, estivemos revendo as entrevistas que fizemos para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre as trabalhadoras sexuais no município de Coxim (DIAS, 2009). A cidade está localizada ao norte do estado do Mato Grosso do Sul, tem uma população de 33.408 habitantes (IBGE 2006) e a fama de ser a capital do peixe; além disso, é ainda um pólo econômico e turístico da região.

Cidade de tradições mistas, (HOBSBAWM, & RANGER, 1998) que recebeu elementos culturais de diversas regiões brasileiras: da sulista à nordestina, Coxim surge como uma opção de lazer para turistas do Brasil e exterior que estão em busca de um lugar sereno que possa oferecer tanto uma estrutura de bons serviços referente à atividade da pesca, como de lugares próximos a natureza sem deixar de usufruir de conforto e requinte.

Com esses atrativos, Coxim se torna um ambiente que possibilita o mercado sexual que, articulado ou não, serve aos turistas das várias regiões do Brasil e demais países que aqui vêm à procura de distração.

A pesquisa de campo que deu voz a mulheres em situação de prostituição foi realizada na zona de baixo meretrício em Coxim, localizada na área urbana denominada Rua da Ponte. Fizemos cinco visitas nos horários, das 16 h e 21 h colhendo informações por meio de entrevistas gravadas com mulheres que se assumiram como trabalhadoras sexuais. As entrevistas foram conduzidas em conversa informal com a ajuda de um questionário previamente formulado e um aparelho de mp3.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Optamos neste artigo em não usar pseudônimos para identificar as entrevistadas nos aproximando da proposta do Discurso do Sujeito Coletivo. (Lefevre & Lefevre, 2003, p. 517) sem perder de vista o método etnográfico (Geertz, 1997).



O interesse deste artigo em analisar o teor das entrevistas é uma tentativa de mostrar que “a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais, ela se desenrola também nos quintais entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas”. (VIEIRA, 1991, p. 12). Recuperar a história dessas mulheres deve ir além dos objetivos acadêmicos da teorização para se tornar instrumento de transformação social. (FERREIRA, 2002. p. 327).

As falas das trabalhadoras sexuais são explicadas a partir da teoria do sociólogo canadense Erving Goffman que tratou do estigma, analisando indivíduos que não se enquadram aos padrões normatizadores da sociedade. Goffman tratou como estigmatizados indivíduos que apresentam deformações físicas, psíquicas ou de caráter, que no geral portam características distintas das tidas como normais pelo restante dos indivíduos; definição esta que, segundo o sociólogo, as trabalhadoras sexuais são enquadradas. (GOFFMAN, 1984. p. 121).

Quanto as limitações da análise dessas falas “olhamos” para elas como se fossem um “retrato falado” (NOVAES, 2007) desenhado por mim para “identificar” sujeitos sociais que atuam nesse mercado considerado marginal. Depois pensamos que as falas das entrevistadas poderiam ainda ser consideradas como “auto-retratos” dessas mulheres de profissão estigmatizada. (GOFFMAN, 1984).

Seguindo essa metáfora traçaremos alguns “retratos” dessas mulheres: a situação social em que elas vivem, o que pensam do casamento e da família, como vêem os clientes, os seus sonhos e medos. Portanto, se o leitor quiser correr o risco de olhar esses retratos, vamos “desenhá-los” em um exercício de alteridade, uma tentativa de apreensão do outro em sua dignidade, nos seus direitos e, sobretudo, na sua diferença (GEERTZ, 2001, p. 68-85). Eis aí a primeira pose.

As trabalhadoras sexuais do município de Coxim vivem em situação de pobreza. Moram em quartos pequenos, próximos ao local de trabalho ou nas dependências do bar onde fazem ponto durante as noites; os depoimentos e as impressões que tivemos mostram que a situação sócio-econômica é de vulnerabilidade, porque elas dependem da sazonalidade das festas, no período de pesca. Para essas profissionais a alta temporada dura poucos meses, geralmente de setembro a dezembro, o restante do ano ficam a espera de alguns poucos turistas ou dos homens que moram/trabalham na zona rural, chamados por elas de “pantaneiros”. Nos depoimentos, se queixam do pequeno número de turistas-clientes, apontam o assoreamento do rio, a falta de peixes e a concorrência dos bares e lanchonetes da Avenida Virgínia Ferreira,<sup>4</sup> como fatores do esvaziamento da Rua da Ponte.

A maioria das entrevistadas ocupou cargos do serviço doméstico, ou ainda lavam, passam roupa, ou fazem faxina em domicílios do município de Coxim, geralmente são migrantes de outros municípios da região ou de outros estados da federação; segundo os depoimentos essas mulheres estão no mercado do sexo por necessidade financeira ou para o sustento financeiro e sua permanência se dá em primeiro lugar por falta de alternativas no mercado de trabalho.

Pode-se concluir que não há protagonismo nessa opção pelo mercado do sexo, mas geralmente mulheres jovens são “empurradas” pela sua história de vida, quase sempre ligada a dificuldades financeiras, famílias em estado de vulnerabilidade social, violências ou a cultura erotizada pelas mídias, também é fácil perceber que depois da entrada na prostituição ocorre uma acomodação social, ou seja, as mulheres não efetivam ações práticas para “sair da vida”, mesmo que não

---

<sup>4</sup> A Avenida Virgínia Ferreira é a principal avenida da cidade e tem uma agitada vida noturna, com a presença de jovens que se prostituem.

declarem abertamente que não desejam sair, fazendo o discurso de que “estão prostitutas” até encontrarem uma condição de deixar esse trabalho. Nenhuma das entrevistadas afirmou contribuir com o INSS, não têm conhecimento das políticas públicas para a categoria. Esses dados relativos ao município de Coxim têm consonância com o Relatório Nacional PESTRAF. (LEAL & LEAL, 2002).

Para as entrevistadas a família é uma instituição importante para o equilíbrio e a felicidade pessoal, geralmente são filhas que não têm um diálogo aberto com os pais sobre o seu trabalho. A prostituição fica quase sempre entrecoberta e o estigma da profissão é sentido de forma exacerbada quando se trata da relação com o progenitor ou com os filhos.

Quanto ao casamento, às trabalhadoras sexuais mostraram descrença; quase todas as entrevistadas passaram pela experiência de “viver junto”, mas, as vicissitudes da vida a dois que elas tiveram de enfrentar são apontadas como um empecilho para que se deseje o casamento como opção de vida. Preferem a liberdade do corpo rebelde às prisões sociais do casamento, a exemplo da sociedade pós-moderna baumaniana “querem comer o bolo e ao mesmo tempo conservá-lo; desfrutar das delícias de um relacionamento evitando, simultaneamente, seus momentos mais amargos e penosos; forçar uma relação a permitir sem desautorizar, possibilitar sem invalidar, satisfazer, sem oprimir...” (BAUMAN, 2005, p. 09).

Mas, isso não quer dizer que não casem, na verdade, elas têm seus amores, algumas vezes se envolvem em relações pessoais-amorosas com clientes e sempre têm uma estória para contar sobre uma colega que casou, mas relatam que os casamentos quase nunca dão certo. Por isso, é recorrente nos depoimentos a idéia de que o maior inimigo de uma trabalhadora sexual é o seu coração e por isso evitam envolvimento pessoal, adotando o princípio do “profissionalismo”, ou seja, prostituta boa faz sexo por dinheiro e não por amor.

Através dos discursos é possível perceber o sentimento de poder e domínio que as trabalhadoras sexuais acreditam exercerem sobre os homens, que para tê-las, devem pagar o preço pré-estabelecido. Esse “poder” é convertido em prêmio e recompensa diante do sentimento de submissão que está intrínseco nessa relação cliente-dinheiro-prostituta-prazer. Essas mulheres dão sentido e valor à sua conduta se colocando na condição de sujeitos sociais ativos assumindo os deveres e prazeres, imaginando ter o domínio da situação avaliam os riscos e se dispõem a corrê-los pelo prazer do “corpo rebelde” ou para ganhar dinheiro. (FOUCAULT, 1984. p. 171). Uma das entrevistadas afirmou: “Aqui eu sou espontânea, eu faço o que me dá na vontade, sento com quem me dá vontade, se eu resolver hoje, amanhã ir com uma pessoa para um motel ou pra qualquer lugar que seja, eu vou por livre e espontânea vontade, não sou pressionada...”

Nesse sentido as prostitutas têm um discurso que subverte o casamento, responsabiliza os maridos e, portanto, o homem pelo fracasso nas relações matrimoniais, e acusam a dupla jornada de trabalho da mulher como uma das principais causas do stress feminino e crise no casamento. Concorda com esse discurso a postura individualista dos muitos homens e mulheres destes tempos hodiernos representados por Bertrand Russel, quando afirmou: “O casamento é para as mulheres a forma mais comum de se manterem, e a quantidade de relações sexuais indesejadas que as mulheres têm de suportar é, provavelmente, maior no casamento do que na prostituição.” (RUSSEL, 1955, p. 107).

Os depoimentos revelam os momentos em que as mulheres estigmatizadas pela prostituição e aquelas consideradas normais interagem nos locais públicos da cidade de Coxim: as dificuldades que uma prostituta pode ter para frequentar espaços como uma loja de departamentos, o salão de cabeleireiro, uma lanchonete bem conceituada ou outro espaço comum pode ser maior do que se imagina e revelam preconceitos bem disfarçados, intolerância social, abuso

de poder, seja no olhar de desprezo ou até nas agressões verbais contra as prostitutas, mas, ao mesmo tempo mostra nas reações das trabalhadoras sexuais, a luta pelo estabelecimento de uma relação menos assimétrica com aquelas que a sociedade considera “mulheres de bem”.

Nas relações sociais internas ao universo do mercado do sexo em Coxim as entrevistas revelaram um ambiente tenso entre as prostitutas da Rua da Ponte e mulheres não profissionais que fazem eventuais programas sexuais, principalmente nos ranchos de turistas, segundo as entrevistadas, apenas por luxúria. É interessante notar que as profissionais da Rua da Ponte se dizem preparadas, acompanhadas por médicos e assistentes sociais para praticar sexo seguro em contraposição às prostitutas eventuais que segundo as entrevistadas aceitam manter relações sexuais sem camisinha, com o uso exagerado de drogas, sem nenhum profissionalismo. Nos depoimentos elas afirmam que esta prática das garotas não profissionais é a pior prostituição, a menos segura e menos responsável. Para Goffman (1982) esse discurso é uma tentativa de atribuir o estigma a pessoas ou grupos que, sugere-se estão ocupando estratos abaixo, daqueles que discursam e uma tentativa de fugir da condição de estigmatizado. Segundo Goffman,

O indivíduo estigmatizado tem uma tendência a estratificar seus “pares” conforme o grau de visibilidade e imposição de seus estigmas. Ele pode, então, tomar em relação àqueles que são mais evidentemente estigmatizados do que ele as atitudes que os normais tomam em relação a ele. Assim, as pessoas que têm dificuldades auditivas não se vêem absolutamente como pessoas surdas, e as que têm deficiência de visão não se consideram, de maneira alguma, cegas. E em sua associação com, ou separação de seus companheiros mais visivelmente estigmatizados, que a oscilação da identificação do indivíduo é mais fortemente marcada. (GOFFMAN, 1982. p.77).

Essas representações sobre a prática da prostituição em Coxim caracterizam também a tentativa de fuga do estigma que marca a figura da prostituta e a fraqueza da organização do grupo de

mulheres que estão em situação de prostituição na Rua da Ponte em Coxim, ou seja, elas expressam a idéia de “que não são prostitutas” e “estão prostitutas” seja, por necessidade financeira, ou para sustentar os filhos, ou para comprar uma casa, ou para cuidar de um pai ou mãe doente, ou até o momento em que puder arrumar um emprego, na percepção que tivemos elas parecem construir um discurso de que logo vão deixar “essa vida”, mesmo sabendo que estão mentindo, ou que as possibilidades podem ser remotas.

Nos argumentos de uma entrevistada com mais de cinquenta anos de idade, e que está na prostituição em Coxim desde os seus doze anos, exceto os 13 anos que permaneceu casada, se reforça a idéia dessa transitoriedade no mundo da prostituição quando diz que sua irmã está procurando um emprego pra ela - até de empregada doméstica - para deixar de administrar “o bar”, aliás, paupérrimo, onde recebe algumas “amigas” que atendem clientes sexuais ali, segundo ela, somente porque “as meninas precisam mesmo”.

Ela defende que não há emprego e desabafa:

Você vai trabalhar com o que? Você vai roubar, vai mexer com droga, você vai deixar suas contas, vai deixar filho morrer de fome, vai deixar a doença acabar com a sua família, sendo que você tem condições de trabalhar de “outro jeito” pra sustentar... tem que “batalhar” mesmo.<sup>5</sup>

Para essa entrevistada, o estigma de marginalidade é lançado para os ladrões e traficantes, e mesmo reprovando moralmente a prostituição ela é vista como uma atitude quase heróica, um escape à sobrevivência e uma forma “digna” de ganhar a vida. Quando compara a renda da prostituição com outras ocupações pergunta ao entrevistador: “Você vai trabalhar, não dá pra

---

<sup>5</sup>Toda as citações contendo as falas das trabalhadoras sexuais foram coletadas através de entrevistas concedida a Marcos Lourenço de Amorim e Francisca Gilliane Alencar Dias nos meses de março e abril de 2009.

sustentar uma família, aluguel, água, luz, comida dentro de casa, não é verdade?” O que deixa transparecer é a idéia de que a renda imediata da prostituição não é desprezível, chegando, segundo as entrevistadas, a se obter rendas semanais de R\$ 150,00 a R\$ 1.000,00, oscilações que existem em função da baixa e alta temporada da pesca e do turismo local e da sazonalidade das festas. “um dinheiro maldito” para uma das entrevistadas, pois, “é hoje e não é amanhã e a gente ainda tem que carregar o preconceito nas costas”. Ela ainda responsabiliza os gastos com roupas, salão de beleza, bebidas, cigarros e remédios como devoradores do dinheiro ganho.

Como se vê apreende-se nos discursos das prostitutas coxinenses, sentimentos de uma pessoa estereotipada por si mesma e pelos outros considerados “normais”, empregam estratégias para lidar com a condição de enjeitadas pela sociedade e projetam em outras formas de prostituição o estigma que pesa sobre elas mesmas. Os depoimentos ainda dão pistas sobre uma luta diária para construir uma identidade fora do estigmatizado mercado do sexo - uma das entrevistadas afirmou que sua maior vergonha é a sua filha de três anos crescer vendo a sua condição de mãe-prostituta, outra profissional disse que nunca admitiu ser prostituta na frente dos seus filhos, outra resistiu assumir essa condição até para dar a entrevista, mesmo assumindo depois que “todo mundo me conhece e eu não escondo isso de ninguém.”

As entrevistas deixam claro que o assoreamento do rio, a diminuição dos peixes provocaram a ausência dos turistas e pescadores e conseqüentemente esses fatores fez decrescer o turista interessado nos serviços sexuais das profissionais da Rua da Ponte, mas ao mesmo tempo reverbera as relações dessas atividades com o turismo local. É unânime o entusiasmo e o cuidado de todas as entrevistadas com relação à alta temporada do turismo e a Festa do Peixe, “quando as ruas se enchem de gente e vem mulher de todo

canto e todo mundo ganha dinheiro”

Como se vê, em Coxim a expectativa das profissionais do sexo da Rua da Ponte se restringe a espera de turistas na alta temporada e uns “poucos pantaneiros” que esporadicamente passam por ali, se embriagando e gastando o dinheiro do mês com essas profissionais, os agenciadores se resumem as donas e donos de bares e boates que oferecem quartos apertados e quase sempre em precárias condições para que essas mulheres se prostituam ali, embora isso não seja admitido por ser ilegal. Uma das entrevistadas quando falou sobre o futuro das suas atividades ali afirmou: “isso aqui vai acabar, eu acho que daqui a um ano essa zona não existe mais”. Quanto às políticas públicas municipais parecem estar satisfeitas com os preservativos que recebem e os antibióticos que o poder público lhes fornece quando estão com infecções.

Como o leitor pôde observar traçamos nestas linhas algumas características do cotidiano das trabalhadoras sexuais em Coxim, a fim de que se conheça melhor essas mulheres que vivem no mercado da prostituição e se procure cada vez mais vê-las e respeitá-las como cidadãs plenas e cresça a consciência de que assim como toda “mulher de bem”, elas amam, choram, se divertem, têm problemas, brigam, enfim, sentem as mesmas emoções e fazem muitas coisas que qualquer mulher faz e sente, independente de ser profissional do sexo ou não.

Finalmente é preciso ponderar que esses “retratos” são um instantâneo do momento em que o sujeito se encontra, mas não por muito tempo; isso nos conduz ao problema que a pós-modernidade de identidades líquidas nos impõe (BAUMAN, 2004) onde os sujeitos se situam de forma muito instável, ou seja, as opiniões das entrevistadas podem ser menos sólidas do que gostaríamos que fossem.



## Referências

BAUMAN, Zigmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 2004.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Jorge Zahar Editor Rio de Janeiro, 2005.

DIAS, Francisca Gilliane Alencar. *As prostitutas da Rua da Ponte – entre memórias e esquecimentos: retratos econômicos e sociais da prostituição feminina em Coxim – MS*. Trabalho de Conclusão de Curso. CPCX/UFMS. 2009.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *História, tempo presente e história oral*. Revista de História do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ. TOPOI, Rio de Janeiro, dezembro 2002.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os usos da diversidade in Nova luz sobre a antropologia*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.

LEFEVRE, F.; LEFEVRE, A.. *O discurso do sujeito coletivo: um novo enfoque em pesquisa qualitativa*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

NOVAES, Joana de Vilhena. *Auto-retrato falado: Construções e desconstruções de si*. Lat. Am. j. fundam. psychopathol. on line. [online]. nov. 2007, vol.4, no.2 [citado 13 Setembro 2009], p.131-147. Disponível na World Wide Web: <[http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-03582007000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200002&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 1677-0358.

HOBSBAWM, E. & RANGER, T. *A invenção de tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1998.

LEAL, M. L. LEAL. M. F. orgs. *Pesquisa sobre Tráfico de Mulheres, Crianças e Adolescentes para fins de Exploração Sexual Comercial - PESTRAF: Relatório Nacional – Brasil Brasília : CECRIA, 2002*

RUSSEL, B. *O casamento e a moral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. p. 107.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo et al. *A pesquisa em história*. São Paulo, Ática, 1991.



## Henrique Galvão *Em Terra de Pretos e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colónias*

Alberto Oliveira Pinto<sup>1</sup>

**Resumo:** Pretendemos mostrar como no seu primeiro livro, *Em Terra de Pretos. Crónicas de Angola*, escrito em Angola em 1928 e publicado em Portugal em 1929, Henrique Galvão foge ao paradigma imposto pela propaganda colonial portuguesa para a descrição do colono português em Angola enquanto civilizador mas, em contrapartida, contribui para a construção do retrato enselvajador do angolano.

**Palavras-chave:** Henrique Galvão; Literatura Colonial; Angola; “Cafrealização”; Selvajaria.

**Resumé:** Nous prétendons montrer comment est-ce que dans son premier livre, *Em terra de Pretos. Crónicas de Angola*, écrit en Angola en 1928 et publié au Portugal en 1929, Henrique Galvão s'éloigne du paradigme imposé par la propagande coloniale portugaise pour la description du colon portugais en Angola en tant que civilisateur mais, par contre, il contribue à la construction du portrait ensauvageur de l'angolais.

**Mots-clés:** Henrique Galvão; Littérature Coloniale; Angola; “Cafreization”; Sauvagerie.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando em História de África da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

## 1. Introdução

Entre as obras que, na edição do Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colónias de 1929, foram desclassificadas, um livro de cerca de duzentas páginas, intitulado *Em terra de Pretos. Crónicas de Angola* e assinado por um tal Henrique Galvão, parece ter provocado profundo agastamento a Armando Zuzarte Cortesão, Agente Geral das Colónias, director do *Boletim da Agência Geral das Colónias* e presidente do júri do Concurso entre 1926 e 1931, que a considerou uma obra escandalosamente antipatriótica (PINTO, 2002). Indignando-se com o facto de o autor de *Em terra de Pretos. Crónicas de Angola*, durante a sua estada em Angola entre 1927 e 1929, cujas impressões relata nestas crónicas – incluindo no início algumas páginas sobre Cabo Verde e São Tomé -, não ter encontrado “na obra que os portugueses têm feito nas colónias que ele visitou uma pessoa ou um facto que lhe merecessem admiração ou mesmo simpatia” (Sic.), Cortesão acrescentava que Henrique Galvão só admirara estrangeiros, como um caçador de elefantes britânico e duas mulheres bóeres, e exaltara a superioridade dos ingleses e dos alemães enquanto colonizadores em relação aos portugueses. No que diz respeito a estes últimos, “tudo lhe inspirou desdém, desprezo, crítica destrutiva e maldizente [...], desde os mais altos funcionários aos mais modestos, os colonos, tudo e todos; [...] Quem lesse e acreditasse no que o Sr. Henrique Galvão escreve, teria vergonha de ser português! Que certos italianos e alemães, que não perdem a esperança e a fantasia de uma partilha das Colónias portuguesas, nos insultem e difamem, compreende-se; mas que um português, com a responsabilidade de ser um oficial do exército, faça o mesmo, é que não se compreende, maldizendo tudo o que é nosso com ar “blazé” e superior. [...] A que se poderá isto prestar nas mãos dos activos, persistentes e perigosos inimigos da nossa obra colonial? Que tristeza! Que serviços terá o Sr. Henrique Galvão prestado à sua Pátria, para se julgar com o direito de maldizer tudo e todos?” (CORTESÃO, 1930a).

De que trata este livro, o primeiro dos muitos que escreveria o oficial de infantaria Henrique Carlos Malta Galvão (1895, Barreiro/Portugal – 1970, São Paulo/Brasil), redigido durante a sua primeira estada em Angola, para onde partiu exilado a 15 de Novembro de 1927, depois de preso por envolvimento na fracassada tentativa de golpe de Estado de 12 de Agosto de 1927 (“Golpe dos Fifis” ou “Revolução dos Fifis”), vindo posteriormente a assumir, entre Abril e Novembro de 1929, as funções de Governador do Distrito da Huíla (MONTOTO, 2005, p.19-72)?

Henrique Galvão utiliza aqui, pela primeira vez, recorrendo à mitologia grega clássica e concretamente ao mito de Jasão e dos Argonautas, a metáfora do “Velo de Ouro” – que viria, aliás, a ser o título do seu primeiro romance, então já em preparação (GALVÃO, 1933) -, aplicando-a às ilusões dos portugueses em enriquecer facilmente em Angola. Repetirá, aliás, a expressão sistematicamente ao longo das duzentas páginas (GALVÃO, 1929). As vinte e cinco crónicas incluídas em *Em Terra de Pretos*, à excepção da primeira, “Diário de Bordo” (GALVÃO, 1929, p.7-37), cuja data coincide com a do próprio embarque de Henrique Galvão para Angola, a 15 de Novembro de 1927, são todas datadas do ano de 1928, entre os meses de Janeiro e Maio, correspondendo a um período em que o autor ainda não assumiu responsabilidades políticas no governo da colónia. Poderíamos agrupá-las em quatro temáticas: como vê Henrique Galvão os portugueses em Angola; como vê Henrique Galvão os “cafrealizados” portugueses; como vê Henrique Galvão os “cafrealizados” estrangeiros; finalmente, como vê Henrique Galvão os angolanos. Analisando-as, verificaremos que o que motivou a indignação do Agente Geral das Colónias, Armando Zuzarte Cortesão, ao considerar este livro anti-patriótico, foi o modo como Henrique Galvão abordou as três primeiras temáticas e não a última. Porquê?

## 2. Como vê Henrique Galvão os portugueses em Angola: o colono comum e a mulher portuguesa

Logo na segunda crónica, “O Clima” (GALVÃO, 1929, p. 39-48), escrita no Lubango e datada de Fevereiro de 1928, Henrique Galvão desmonta pela primeira vez, ainda que em linhas gerais, os dois mitos relativos a Angola – ou à generalidade das colónias portuguesas no continente africano - que, não muito tempo depois, designaria por mito da “Colónia do Minotauro de Creta” e por mito da “Colónia do Velo de Oiro”: “A África – e em Portugal a África são as colónias portuguesas – tem sido apresentada como um papão, uma terra maldita, inóspita, para onde os degredados vão expiar os seus crimes e os falhados vão estoirar as febres” (GALVÃO, 1929, p. 39). Acrescenta, aliás, que “ficou do Brasil a lenda do Oiro que atrai e da África a lenda do clima que assusta”, pelo que há que “convencer as pessoas de que o Brasil foi chão que deu uvas e que a África é o chão que as vai dar” (GALVÃO, 1929, p. 40).

Até este ponto, o texto de Galvão pode considerar-se “politicamente correcto”, pois não se desvia do espírito da Agência Geral das Colónias, então já generalizado entre os teóricos portugueses. A novidade surge quando o autor atribui aos climas mais nocivos do continente africano o retrato estereotipado que traça do português que para ele migra: “[...] o português que vem para África raríssimas vezes vem com o intuito de se fixar – mais raras vezes ainda com o intuito de colonizar. Todo o seu programa consiste em fazer fortuna e voltar rapidamente” e, para esse fim, “o português sacrifica-se de tal modo que vive em casas miseráveis, sem conforto, nem higiene” (GALVÃO, 1929, p. 44). Consequentemente, o português em Angola, “desde que tome o quinino, alcooliza-se, vive sem regra, sem moral, sem preocupação”, ingerindo “entre 10 a 15 garrafas por dia” (Sic.) de cerveja, além do chamado “vinho quinado” (GALVÃO, 1929, p. 46-47). Em suma, para Henrique Galvão, o colono português em Angola é, na sua generalidade, um alcoólatra.

Além do clima, Henrique Galvão encontra outro factor para o drama de alcoolismo dos portugueses em Angola, a falta de mulheres brancas, o que o leva a conceber a grosseria machista que vem a ser a quinta crónica que apresenta no seu livro, “O Paraíso das Quarentonas” (GALVÃO, 1929, p. 75-82), escrita em Benguela e datada de Maio de 1928. A ausência em Angola de mulheres europeias de idade não superior a quarenta anos – idade que o escritor dos anos de 1920 considera provecta -, gera nos colonos portugueses, segundo Henrique Galvão, um outro vício grave para além do das bebidas alcoólicas, o de se desabituares das mulheres brancas e, na falta delas, coabitarem com as negras: “[O colono português] vai distraíndo em amores negros, sempre fáceis, sempre puramente animais, o seu hábito de amar. [...] O que sucede com os portugueses que não estão habituados a ver pretos, sucede com os europeus que se desabituares de ver brancos: “São todos iguais – são brancos!”” (GALVÃO, 1929, p.78). Eis a razão pela qual Henrique Galvão designa por “cafres brancos” aqueles colonos portugueses que, tendo tido a sorte de adquirir algum poder económico, aspiram a unir-se a mulheres brancas e não a negras, não obstante a maioria destas mulheres europeias serem “quarentonas”, como dois casos que indica de dois comerciantes brancos: um que ficou enfeitiçado com uma “megera farta de carnes” como se ela fosse “um velo de oiro misteriosamente alcançado” (Sic.); outro que dissipou o seu património por uma “donzela” de 45 primaveras” (GALVÃO, 1929, p.80).

Deste modo, sempre encarando a mulher enquanto mero objecto sexual, Henrique Galvão desenvolve uma teoria singular sobre a economia angolana: “Há dois produtos metropolitanos que importados para Angola se valorizam por 30%: são a moeda e as mulheres. [...] Uma nota de 100 escudos trocada em Luanda vale 130 escudos provinciais – mesmo que aí chegue velhinha e esfiampada; uma senhora de 40 anos embarca no Cais da Fundação e cambiada em qualquer cidade angolana, vale uma virgem de 25 primaveras – mesmo que cá chegue com cárie nos dentes e nódoas na reputação.

[...] *Entre a moeda e as mulheres há apenas uma diferença: enquanto uma enfraquece com a transparência, a outra ganha força, enquanto a moeda tem o mesmo ágio em toda a parte, o da mulher varia na razão directa do quadrado das distâncias para o interior. [...] A sexagenária, que em Benguela se cota por 40 anos, é recebida por 30 no Huambo, por 25 no Bié, por 18 certamente nas lonjuras misteriosas do Cubango, lá para onde Angola acaba. [...] O protector respeitável que se procura nos anúncios dos jornais europeus, com tão poucas probabilidades, encontra-se aos pontapés nas ruas de Luanda, de Benguela e de Lobito*" (GALVÃO, 1929, p. 76). Confirmando, ainda que indirectamente, a preferência dos colonos portugueses pelas mulheres brancas em vez das negras, conclui o autor que Angola "é terra para as mulheres maduras que não encontraram companheiros procurarem homem", sendo por isso "o Paraíso das deserdadas do amor – Angola é todo o futuro das europeias sem futuro" (GALVÃO, 1929, p. 77). Em suma, para Henrique Galvão, em Angola os homens brancos são todos alcoólatras e as mulheres todas "quarentonas", pelo que não há qualquer motivo para que os portugueses se sintam orgulhosos enquanto colonizadores.

### **3. A "cafrealização indigna" dos portugueses: os "regressados às trevas" e a honrosa excepção de Teodósio Cabral**

Na linha do darwinismo social, Henrique Galvão não deixa de ver na "cafrealização" um fenómeno de "descivilização" ou, como escrevera anos antes Hipólito Raposo, uma "conversão portuguesa ao indigenato de África" ou uma "assimilação regressiva" (RAPOSO, 1926, p. 208). No entanto, o autor de *Em Terra de Pretos* parece agrupar em duas categorias distintas os indivíduos que conheceu em Angola e que designa por "cafrealizados": por um lado aqueles que se cafrealizaram "com dignidade", mantendo a sua integridade moral; por outro os que o fizeram de modo "indigno", retrocedendo no grau de "civilização". Só estes últimos, na maioria portugueses, devem, do seu ponto de vista, ser combatidos. Qual o critério utilizado por Henrique Galvão nesta classificação?



Começamos pela segunda categoria de “cafrealizados”, os que optaram pela “cafrealização” vergonhosa ou indigna, aos quais Henrique Galvão consagra toda uma crónica, “Regresso às trevas” (GALVÃO, 1929, p.171-178), escrita em Luanda em Maio de 1928. Nela começa por citar um autor brasileiro, o Dr. Teixeira Bastos, o qual, *“defendendo a ideia de que a civilização caminha por etapas sucessivas e lógicas, segundo as leis da evolução, e nunca conforme as precipitações de uma avulsão”* (Sic.), narra a histórica verídica, ocorrida cerca de 40 anos antes – portanto no último quartel do século XIX -, de um índio brasileiro levado aos três anos de idade para uma cidade do litoral do Brasil, onde se tornaria um médico distinto. Porém, um dia, esse médico desapareceu misteriosamente, vindo, passados anos, a ser descoberto por um explorador na sua “tribo selvagem”, onde *“vivioia feliz e descuidado, depois de trocar o complet [fato, terno] pela tanga dos seus maiores e a ciência pelos feitiços dos seus manipansos. [...] Sobre aquele homem incidiam forças ancestrais inexoráveis”* (GALVÃO, 1929, p.173).

Mas, se um caso como o deste índio é admissível nos indivíduos das “raças não evoluídas”, como os índios e os negros, em contrapartida já não o é naqueles que se incluem entre as “raças evoluídas” ou “caucasianas”, nomeadamente os portugueses. Assim sendo, por contraposição à história do médico índio brasileiro, Henrique Galvão relata um outro caso, este ocorrido 20 anos antes em Angola com um advogado natural do Douro, no norte de Portugal. Chegado a Luanda, onde escasseavam advogados, o jovem causídico, então com cerca de 25 anos de idade, não tardou a ter sucesso profissional, mas *“como sucedia com muitos outros portugueses em Angola, bons meridionais, para quem os preconceitos da raça e da cor não têm grande peso, dividia-se regularmente entre os afazeres da profissão e o amor fácil das pretas. [...] A repugnância que de princípio os brancos de uma certa categoria sentem pelas mulheres negras, e que em alguns casos é constante, por mais longa que seja a sua permanência em África, rapidamente foi sufocada, pela falta de contacto com as brancas”* (GALVÃO,

1929, p.174). Ou seja, para Henrique Galvão, a ausência de preconceito de raça, frequente e falaciosamente atribuída aos meridionais, particularmente aos portugueses - considerados, já no século XIX por autores como Haeckel ou Oliveira Martins, um ramo subalterno da “raça caucasiana” -, não é uma virtude, como viria a ser para os luso-tropicalistas e já o era para os defensores do “hibridismo”, e sim um defeito. Maior defeito ainda, porque delirante, segundo Galvão, vem a ser a imposição da estética europeia aos africanos e a conseqüente apropriação dos seus pretensos valores por parte dos portugueses, operações preconizadas e perpetradas por este jovem advogado: *“Passado algum tempo [o advogado] apreciava-as [às mulheres negras] como verdadeiro gourmet e arvorava-se em “esteta sensual”, alegando que havia “pretas esculturais, impressionantes, verdadeiras reproduções do génio grego, em corpos gentis”, onde ele se prestava a esquecer a hediondez do rosto, a boca repugnante e o cheiro insuportável”* (GALVÃO, 1929, p.175).

Contudo, depois de viver três anos em Luanda cercado de um *“harém numeroso”* (Sic.), o advogado desapareceu, liquidando rapidamente os seus haveres e não tornando a ser visto na cidade. Anos depois, um caçador – seria Teodósio Cabral? - passou por uma *“sanzala”* na região dos Luchazes e soube que nessa pequena povoação, onde habitavam meia dúzia de famílias africanas, vivia há mais de três anos o tal advogado natural de uma cidade portuguesa do Douro. A descrição que dele é feita evidencia, enquanto elementos de cafrealização, a domesticação do cabelo e da barba, o vestuário, a língua, a alimentação, a sensualidade das danças, o carácter rudimentar da habitação, o alcoolismo e ainda a indolência atribuídos pelo discurso colonial ao homem africano, do qual o cafrealizado visa aproximar-se: *“Usava a barba toda, o cabelo rapado à escovinha, como os indígenas, umas calças inverosímeis atadas à cinta com uma peça de pele de cabra e o tronco nu, bronzeado pelos sinapismos do sol canicular”* (GALVÃO, 1929, p.176). O caçador,

igualmente branco e português, que ficara de tal modo impressionado com esta figura inusitada, ao ponto de só conseguir dialogar com o ex-advogado em “língua indígena”, prossegue na descrição do “cafrealizado”: *“Com eles [os negros] alimentava-se de fuba, farinada no pilão gentílico, dançava o batuque festivo nos dias de prazer, dormia no chão, envolto de uma manta de papa, embriagava-se com marufo e passava o melhor do seu dia bestialmente espojado à porta da cubata enquanto a mulher cuidava dos filhos e trabalhava por ele”* (GALVÃO, 1929, p.178). O retrato enselvajador do português cafrealizado é acentuado pela atribuição do estatuto de ente híbrido ao seu filho, *“um mulato de cabelos aloirados e olhos muito vivos, que se parecia com o pai”* (Sic.), e pela caracterização da sua companheira angolana, animizada e zoomorfizada: uma *“preta que, na cidade, com filtros misteriosos, o tinha levado à monogamia”* e que se tinha *“transformado num bicho hediondo, de seios longos como sacos de café, o ventre rotundo, a cabeça asfixiada num penteado fantástico de barro e gorduras repelentes, o pescoço ajoujado de amuletos gentílicos, todo o corpo reluzente de banha fétida”* (GALVÃO, 1929, p. 177-178).

Mas, segundo Henrique Galvão, só os portugueses são susceptíveis de cair na situação de “cafrealização indigna” ou de “regresso às trevas”, conforme o título da crónica. Todos os outros que o autor, considerando igualmente tratem-se de “cafrealizados”, salvaguarda desta condição “vergonhosa”, não são portugueses e sim bóeres ou ingleses, se exceptuarmos o caso do seu amigo Teodósio Cabral, a quem dedica a crónica “Teodósio Cabral, caçador de elefantes” (GALVÃO, 1929, p. 159-169), escrita em Capelongo (distrito da Huíla) em Maio de 1928. Nesse texto, onde relata algumas aventuras de caça desse português de 35 anos de idade e caçador profissional desde os 20, Henrique Galvão descreve Teodósio Cabral como um *“cafrealizado, incapaz de sentir o que a sua condição tem de mais belo – a liberdade”* (GALVÃO, 1929, p. 160), mas que, no entanto, é um “gentleman”,

porquanto, mesmo ausentando-se de casa para se embrenhar no mato durante seis meses na estação da caça, no dia em que regressa ao Lubango, onde reside com a esposa, igualmente portuguesa, e os filhos, *“pode envergar smoking, tomar um lugar de luxo num paquete da Europa”* (GALVÃO, 1929, p. 159) sem que ninguém imagine o tempo que passou longe da “civilização”. Um pormenor interessante na descrição lisonjeira que Henrique Galvão faz de Teodósio Cabral reside no facto de este caçador profissional viver, não à maneira dos portugueses, e sim dos ingleses e dos bóeres, caçando montado a cavalo e acompanhado de um carro bóer de espanas de bois onde viajam os seus serviçais africanos: o cozinheiro, os boieiros, os tratadores dos cavalos e das armas e os serviçais de caça. De entre estes últimos, Galvão destaca *“um negro interessante, de barbicha esfriampada, que lhe é [a Teodósio Cabral] imensamente dedicado, e que põe uma argola de unha de elefante no lenço, por cada um [elefante] que vê [Teodósio Cabral] matar”* (GALVÃO, 1929, p. 163).

A julgar pelo retrato traçado de Teodósio Cabral, o colonizador ideal em Angola é, para Henrique Galvão, aquele que, além de não se degradar nem regredir no grau de “civilização”, se mantém acima dos negros e dos mestiços, fazendo dos primeiros seus servidores e desprezando os segundos. Galvão melhor ilustrará esta perspectiva quanto ao primeiro caso, a atitude perante os negros, na crónica “Mulheres Bóeres” (GALVÃO, 1929, p. 109-117), escrita em Mulondo (distrito da Huíla) em Maio de 1928, e quanto ao segundo, o desprezo pelos mestiços, na crónica “O branco que odiava as brancas” (GALVÃO, 1929, p. 179-186), redigida em Forte Roçadas (mais tarde Vila Roçadas, distrito do Cunene) em Fevereiro do mesmo ano.

#### 4. A “dignidade” da “cafrealização” estrangeira: as “Mulheres Bóeres” e o inglês Perkins

Na crónica “Mulheres Bóeres”, Henrique Galvão relata duas histórias dramáticas ocorridas em território angolano com duas famílias bóeres, de entre as mais de trezentas que, provenientes do *Thirstlande Treck* (3<sup>o</sup> Grande Treck ou 3<sup>a</sup> Grande Migração) - saído em 1875 do Transval, às vésperas da anexação, por parte da Grã-Bretanha, em 1876/77, desta região a norte do rio Vaal –, tomaram a direcção noroeste, atravessando a área do Calaári correspondente aos actuais Estados do Botswana e da Namíbia, e progrediram para norte, ao longo do rio Cubango (ou Okavango), com nascente em Angola, chegando em 1879 às margens do rio Cunene, onde viriam a defrontar os humbes (do grupo nhaneka-humbe) e os seus vizinhos cuamatos e cuanhamas (do grupo ambó ou ovambo) (COSTA, 1998, p. 19-34; DUARTE, 1999, p. 129-132 e p. 153-163). Desde 1878 que este *trek bóer*, sob a autoridade de Jacobus Frederick Botha, negociava com o Cônsul-Geral de Portugal no Cabo a sua instalação em terras da Huíla, havendo conseguido em 1880 a concessão, por parte das autoridades portuguesas, de cerca de 200 hectares de terra por família na Humpata, e sendo decretada em Novembro de 1881 a sua naturalização em bloco enquanto cidadãos portugueses. As vantagens desta iniciativa, para a potência colonizadora, residiam sobretudo na triplicação da população branca das Terras Altas da Huíla, além da entrada em Angola de cerca de 100 cavalos e 2000 bois e da aquisição de centenas de indivíduos peritos no manejo de espingardas, que se revelariam úteis nas campanhas do centro e do sul de Angola contra os cuamatos e cuanhamas, até meados do primeiro quartel do século XX. Posteriormente, mesmo já no século XX, outros grupos de bóeres entraram no território angolano através do Zambeze, atravessando o quadrado do Cazombo, no Moxico (PÉLISSIER, 1986b, p.144-148).

A primeira família bóer cuja história Henrique Galvão relata é constituída apenas por um jovem casal, com um filho de dois anos de idade, que se estabelecera algures no Cuangar, na margem ocidental do rio Cubango, vivendo da caça e da troca de marfim por munições com os portugueses: “[...] *ele era um caçador nómada, homem bravio criado na vida do mato, de cabelos loiros e olhos azuis, e ela uma mulher desempenada, larga de ombros e quadris – uma mulher de Rubens, se fora um pouco mais bela e um pouco menos viril*” (Sic.) e “*a sua pátria errante era um carro enorme e deselegante puxado por dez juntas de bois*” (GALVÃO, 1929, p.109). Este casal vem um dia a ser traído por Malongo, um cuangar que contratara enquanto caçador auxiliar, “*negro bestial, com os dentes cerrados em bico como os dos canibais e uma barbicha musgosa na ponta do queixo*” (GALVÃO, 1929, p.111), o qual combina com o soba local, Mutolo, assassinar o bóer, na condição de dividirem os despojos: o soba ficaria com a pólvora, as armas e os bois; Malongo guardaria para si a mulher branca, que há muito desejava. Efectivamente, depois de atingir o bóer mortalmente com um tiro desfechado pelas costas durante uma caçada, Malongo apresenta-se à viúva da vítima com o chapéu do marido na cabeça, à laia de troféu, e diz-lhe: “*Matei o teu homem e o teu homem agora sou eu!*” (GALVÃO, 1929, p.112). É neste ponto que a mulher bóer se evidencia, aos olhos de Henrique Galvão, como uma heroína, tomando uma atitude que, do seu pondo de vista, nunca ocorreria a um português ou a uma portuguesa. Embora empalidecendo e disfarçando a agonia, a viúva do caçador finge gostar do negro, mas alega que só pode unir-se a ele depois de dar sepultura ao marido, mandando Malongo ter com o soba para combinarem o enterro, o casamento e as partilhas. Horas depois, a bóer recebe Malongo e o soba sentada, com o filhinho nos braços, junto de um barril de pólvora, sobre o qual ardia uma vela. Depois de convidar Malongo a sentar-se ao lado dela, apertou a criança contra o peito e empurrou o barril. Nenhum dos quatro sobreviveu à terrível explosão que então deflagrou (GALVÃO, 1929, p. 113-114).

A segunda heroína bóer que Henrique Galvão nos apresenta vive muito a oeste do Cuangar, na margem direita do rio Cunene, a 80 quilómetros do Humbe, onde se fixara com o marido, um agricultor e criador de gado bóer, havia cerca de dois anos, e é igualmente uma *“mulher vigorosa e lesta, de aspecto possante, um belo animal criado para lutar e para procriar, de felpa amarela como as leoas e carnes túrgidas como as amazonas”* (GALVÃO, 1929, p. 115). Numa noite em que o marido se ausentara para ir vender bois ao forte do Humbe, apareceu-lhe em casa, *“como um Lúcifer de teatro, vomitado de um alçapão”* (Sic.), o sobeta Lapundo, senhor daquela *“região de gentio aguerrido e possante, uma grande besta, nas suas concupiscências e tiranias”* (Sic.), que, disposto a violentá-la, disse: *“O teu marido não está e eu venho dormir contigo”* (GALVÃO, 1929, p. 115-116). Também esta mulher não vacilou perante a figura demoníaca, aterradora e lúbrica do “selvagem”: sorriu-lhe e disse-lhe que também lhe apetecia dormir com ele, mas só depois de tomarem café. Observe-se como Henrique Galvão descreve as reacções do africano. Perante esta resposta satisfatória da branca, *“O preto [...] esticou a beizola enorme, num sorriso hediondo e [...] esboçou uns passos de batuque – uns passos genuínos do charlston que se exhibe nas revistas do Casino!”* (GALVÃO, 1929, p.116). Depois de tomarem café alegremente e de ela o encher de guloseimas, entraram no quarto, onde ela o convidou a deitar-se primeiro, pois não queria que ele a visse despir-se porque tinha vergonha. Esta atitude provocou a hilaridade do sobeta. A mulher *“batia-lhe carinhosamente nos músculos de ébano [...] o que o fazia contorcer, em trejeitos burlescos de símio”,* enquanto soltava *“a gargalhada grazineta dos negros [...] já sem ferocidade, como uma criança grande”* (GALVÃO, 1929, p.117). A corajosa bóer aproveitou então este momento fugaz, em que o “Mau Selvagem” se transformou em “criança grande”, para tirar do armário um machado pertencente ao marido e, ainda a gracejar, desfechar um golpe fatal no parietal do negro. Depois pegou num cavalo e fugiu em busca do marido.

Para Henrique Galvão, o mérito destes colonizadores de origem holandesa, francesa e alemã que são os bóeres, particularmente o das suas mulheres, está, pois, na atitude de desprezo que votam aos africanos, caso estes não se lhes submetam servilmente, e na coragem que revelam em não se aliarem a eles na sua “selvajaria”. O mesmo mérito, agora extensivo ao desprezo pelos mestiços, vem Henrique Galvão a atribuir ao súbdito britânico Perkins, protagonista da crónica “O branco que odiava as brancas”. Esta estranha personagem, que muitos anos mais tarde viria a inspirar ao escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho o romance *Os Papéis do Inglês* (CARVALHO, 2000), era, em 1923, “um inglês neurasténico, de rosto áspero como um madeiro e olhar frio como punhal que passava os dias inteiros sentado à porta da barraca com o queixo anichado nos punhos [...] esquecido da tarde”, que “andava por África há 14 anos, sempre no mato bravio do interior, a caçar, isolando-se propositadamente” (GALVÃO, 1929, p. 180). Nunca se soube o motivo pelo qual tinha aversão a mulheres brancas, “num país onde elas são raras e mais desejadas do que a fortuna” (Sic.), não tolerando nem a sua presença nem a referência a elas, ao ponto de se esconder no mato durante dois ou três dias de cada vez que passava pela região uma caravana de bóeres e divisava “a cabeleira fulva de uma mulher” (GALVÃO, 1929, p. 181). Presume-se que a misoginia de Sir Perkins era extensiva às mulheres africanas, pois o texto não refere qualquer companheira negra. Em contrapartida, o seu companheiro de caçadas, um grego com quem vivia numa barraca à beira do rio Cuando e com quem atravessara a fronteira da Rodésia do Norte para o território português “por não respeitar as leis da caça nas colónias inglesas e ser, por isso, perseguido pelas autoridades” (Sic.), tinha, ao que parece, um filho mulato. Aliás a descrição física e psicológica que é feita do grego, um meridional, comparado a um koi-san



ou a um animal, pretende ser o oposto da que é feita do inglês: *“O grego era um homem grosseiro, tisonado como um bochímame, rijo e atarracado como um imbondeiro, um bom animal de presa naquelas florestas imensas, onde ser animal é a condição de uma vida desafogada”* (GALVÃO, 1929, p. 180).

O drama ocorreu no dia em que, tendo o inglês acertado num antílope que o grego tinha falhado, este último enfureceu-se e insultou o companheiro, falando-lhe de uma mulher branca. O inglês, desvairado, pegou na carabina e matou-o. No dia seguinte foi entregar-se ao posto mais próximo, a cerca de 100 quilómetros, e pediu ao chefe de posto que se encarregasse do enterro e dos bens que pertenciam aos herdeiros do grego. Neste ponto, Henrique Galvão aproveita para criticar com acuidade a incúria das autoridades administrativas portuguesas, pois o chefe de posto, não só mandou o inglês em liberdade, como lhe sugeriu que fizesse ele próprio o enterro ao grego. Meses depois, apareceram a reivindicar de Sir Perkings os bens do falecido, quer um mulato que se dizia filho e herdeiro do grego, quer um falso aristocrata que se intitulava Conde d’Artois. Mais uma vez Perkings, pressentindo uma burla, se dirigiu ao posto português a solicitar a guarda dos bens do grego e a prisão para si. E mais uma vez o chefe de posto o pôs em liberdade por não dispor de uma prisão onde o encarcerar e manifestou completa indiferença pelos bens do grego. O súbdito britânico decidiu, então, fazer justiça pelas próprias mãos, numa atitude suicida similar à das mulheres bóeres, ao voltar à sua cubata, onde o esperavam o mulato e o falso conde, e entornar deliberadamente uma lata de petróleo que lançou fogo a tudo o que pudesse ser cobiçado. Em seguida deu um tiro em si próprio, pondo fim à vida. Salvaguardou, assim, a sua integridade moral, desprezando os oportunistas e os mestiços, que Galvão considerava produtos do “amor fácil” das mulheres negras.

### 5. “Coisas de Pretos” ou “Coisas de Mau Selvagem” e o aplauso inusitado de Armando Zuzarte Cortesão

Com este título, “Coisas de Pretos”, Henrique Galvão escreve uma crónica protagonizada por um lunhaneka-humbe das Terras Altas da Huíla, residindo próximo do Lubango, um tal Goncho, que é descrito como sendo um indivíduo que se encontra imergido nas “trevas da selvajaria”.

O primeiro processo de “enselvajamento” a destacar no texto é a descrição do espaço socializado, a senzala e a casa (uma “cubata”, termo depreciativo), onde vive Goncho e a sua família: “*Era uma sanzala como as vulgares sanzalas de Angola: meia dúzia de cubatas, com uma entrada em ar de toca de bicho* [sublinhado nosso], *um pilão à porta de Maté* [a segunda esposa de Gongho], *algumas bananeiras e milho semeado a esmo em volta do cerrado.*” Dentro da cubata vêem-se “*cacos velhos, utensílios misteriosos, cabaças para marufo, ratos mortos, peles de raposa e antílope, três pedras entre as quais todas as noites se fazia o lume que cariciosamente substituía mais farta vestimenta do que a pudica tanga*” (Galvão, 1929, p. 123-124). O segundo processo é a zoomorfização do aspecto físico deste homem: “*Senhor Goncho tinha mais de 50 anos, a avaliar pelo peso do ventre, pelas rugas da testa e pela abundância de raios vermelhos na esclerótica. [...] Era um negro alto e espadaúdo, de opulentos peitorais e bigodes longos, um belo animal em decadência. Usava uma barbicha esfriampada que, sobre a pigmentação forte da pele, parecia um prolongamento do queixo em acentuado prognatismo. E aquela queixada possante, sob os lábios grossos e o nariz espalmado de gorila, davam-lhe um aspecto de bestialidade impressionante*” [sublinhados nossos] (GALVÃO, 1929, p. 120). O terceiro processo é a primitivização da domesticação do corpo: “*Como hábito de elegância, o senhor Goncho rapava amiúde, cuidadosamente, a carapinha, com um pedaço de vidro, e exhibia, com altivez, complicadas tatuagens no ventre, abertas a ferro, como os desenhos do couro*

*lavrado*” (GALVÃO, 1929, p. 121). O quarto processo combina a poligamia, a indolência e o alcoolismo: “*Como todos os pretos da sua categoria, sobrinho de soba, proprietário de boas manadas e de três mulheres, o senhor Goncho não gostava de trabalhar. Levantava-se quando o sol já ia alto, comia com apetite, tornava a deitar-se e embriagava-se regularmente com o marufo que as suas mulheres lhe preparavam [...] Eram elas que moíam o pirão, cultivavam o arimo, colhiam o dendém, carregavam água e cuidavam de todos os “muleques” que ele regularmente fazia*” (GALVÃO, 1929, p. 121). Finalmente, enquanto quinto e sexto processos de “enselvajamento”, não podiam deixar de emergir a propensão dos africanos para a dança – Goncho tinha sido um bailarino de fama na juventude – e o belicismo/tribalismo aplacado pelo colonizador apaziguador, pois se Goncho fora em tempos um arrojado guerreiro durante as guerras “*com o gentio das outras raças vizinhas*”, agora lamentava o facto de as mesmas guerras terem acabado porque “*o branco não consentia*” (GALVÃO, 1929, p. 122).

Mas a crónica é apresentada sob a forma de uma pequena narrativa que se inicia com a morte súbita de Mariba, a mais jovem das três esposas de Goncho e por isso também a que lhe custara mais cara, inesperadamente devorada por um crocodilo ao ir buscar água ao rio mais próximo. Inicialmente, Goncho reage com fleuma, acreditando que “*se jacaré tinha levado Mariba é porque Mariba tinha malandra [feitiço] no corpo*” (GALVÃO, 1929, p. 119). A sua preocupação prende-se sobretudo com o prejuízo e o desprestígio que o desaparecimento de Mariba - a qual lhe custara um boi, uma manta de papa, duas fiadas de missangas e um búzio – lhe causara. O “Mau Selvagem” é, portanto, além de polígamo, supersticioso e cúvido.

Porém, sempre que há um “Mau Selvagem”, tem que haver também uma “Má Selvagem”. Como o “Mau Selvagem” é polígamo, as “Más Selvagens”, neste caso, são duas, as esposas sobreviventes de Goncho: Kaba, a mais velha, e por isso com maior autoridade, e Maté, a segunda, ainda jovem. Ambas aconselham o marido a

procurar uma terceira esposa que substitua a falecida Mariba. Antes de sabermos quem será a feliz contemplada, vale a pena ver como o texto procede ao enselvajamento destas duas mulheres, sobretudo da segunda, Maté.

O primeiro processo utilizado não podia deixar de ser a primitivização da domesticação do corpo, apelando, como sempre, para a repugnância: *“Kaba era uma mulher antiga de seios ressequidos e enorme ventre, mas Maté era ainda nova – um corpo flexível de amazona sob uma cabeça elegante de mulher chique. Em cada lado da face usava uma tatuagem da mais acabada elegância – duas flores atravessadas por uma azagaia! A carapinha estava dividida em três secções separadas por riscas incompreensíveis, formando uma espécie de crista, cuidadosamente tratadas com abundantes pastas de gordura”* (GALVÃO, 1929, p. 124). Mais do que “zoomorfizada”, Maté é “coisificada” ou reificada, pois chega a ser comparada, não a qualquer animal, e sim a peças de mobiliário: *“Quando fazia muito calor, a gordura escorria-lhe pela face e dava-lhe um brilho líquido de móvel envernizado que era de requintada elegância e perfeitamente correspondente a qualquer dos exotismos que a moda lembra às parisienses de bom gosto”* (GALVÃO, 1929, p. 125). Se o “Mau Selvagem” é supersticioso e animista, também a “Má Selvagem” o é, através da utilização de “fetiches” (amuletos) contra os “feitiços” (malefícios): *“Em volta do pescoço usava dois colares de grandes contas de fetiches bizarros, que a defendiam das serpentes e dos feitiços”* (GALVÃO, 1929, p. 125). Finalmente, para Henrique Galvão, a mulher angolana é “selvagem” porque, consentindo em ser esposa de um polígamo em parceria com outras, desconhece o sentimento do ciúme: *“Mas nem uma era desdenhada, nem a outra sentia inveja. O único motivo forte para o desdém e a inveja que se manifestassem, fora eliminado pela fecundidade”* (GALVÃO, 1929, p. 125-126).

Aconselhado pelas duas esposas, Goncho começa a procurar mulheres jovens nas senzalas vizinhas. Rejeita três candidatas a terceira esposa por motivos que Henrique Galvão classifica como

“coisas de pretos”. Uma primeira mulher é rejeitada por ser estéril, pois vivera com um homem que tivera filhos de outras e ela não dera à luz nenhum. Goncho repudia uma segunda candidata a esposa por haver sido mulher de branco, não sendo o texto muito claro sobre se a reacção de Goncho se deve ao etnocentrismo ou a um eventual sentimento de inferioridade em relação ao colonizador. Finalmente, e porque o “Mau Selvagem” desconhece a epilepsia, uma terceira candidata é rejeitada por alegado “feitiço”, pois “caía às vezes de borco no chão e revirava os olhos como a onça nas vascas da morte” (GALVÃO, 1929, p. 126).

O restante da narrativa é apresentado sob a forma de enredo absurdo, sendo absurdas para o autor, repita-se, as “Coisas de Pretos”. É a velha Kaba quem sugere a Goncho que despose uma rapariguinha de 12 anos de idade ainda virgem, Malonga, “uma negrita magra, quase esquelética, de olhos inexpressivos, como são os olhos das crianças negras” (GALVÃO, 1929, p. 127). Por ser virgem, o preço de noiva – ou *alembamento* – de Malonga custa a caro a Goncho, que, na tradição da matrilineariedade, tem que pagar ao tio materno da jovem um saco de milho, cinco punhados de tabaco, um porco, um boi e ainda um cobertor de papa. Porém, se Malonga, a quem Goncho ofereceu pelo casamento um cachimbo bem atestado de tabaco, foi uma noiva dispendiosa, em contrapartida revelar-se-ia uma esposa lucrativa.

Três meses depois do matrimónio, Malonga deslocou-se ao rio para encher a cabaça de água do seu cachimbo e encontrou um amigo de infância da senzala de origem, Taolo, pastor ao serviço do soba. Depois de conversarem, Malonga tem relações sexuais com Taolo em troca de tabaco. Dias depois, ao saber do caso, Goncho dispõe-se a seguir as normas do direito tradicional no caso de adultério da esposa e procura Taolo a fim de lhe exigir uma indemnização. Segundo o direito tradicional, ou Malonga passaria a ser esposa de Taolo, ou, em alternativa, este pagaria a dívida e a jovem permaneceria casada com Goncho. O marido traído escolhe esta

segunda solução por a considerar mais lucrativa, uma vez que, sendo aquela esposa tão jovem, ainda poderia “colaborar em muitas outras culpas” (GALVÃO, 1929, p. 131), isto é, ainda poderia traí-lo muitas vezes e, conseqüentemente, locupletá-lo com as indenizações dos amantes. Taolo paga a Goncho “apenas” um boi e duas cabaças de marufo, fazendo questão de que o credor lhe abatesse na dívida o tabaco que dera a Malonga. A história conclui-se com uma evocação melancólica do velho Goncho à falecida esposa, Mariba: “Goncho lembrava-se apenas, com certa melancolia, da pobre Mariba, que bem podia ter encontrado no rio um Taolo em vez de um jacaré” (GALVÃO, 1929, p. 133).

Resta referir, a respeito do destino deste texto pretensamente etnográfico, onde Henrique Galvão, numa aversão à mulher africana que será sempre uma constante ao longo de toda a sua vasta obra literária, descreve o quotidiano da vida familiar de um polígamo angolano colocado no grau mais baixo da cadeia evolutiva darwiniana, um pormenor surpreendente que se nos afigura mais relevante do que uma simples curiosidade: Armando Zuzarte Cortesão, o mesmo Agente Geral das Colónias que em Janeiro de 1930 considerara *Em Terra de Pretos* uma obra anti-patriótica (CORTESÃO, 1930a), ressalva, meses depois, em Junho, esta crónica de entre as outras de Henrique Galvão, considerando as suas páginas “bem observadas e bem escritas” (Sic.), e publica-a no *Boletim da Agência Geral das Colónias* (CORTESÃO, 1930b).

Que conclusão retirar deste facto inusitado? Sem dúvida a de que para a propaganda colonial portuguesa interessava, acima de tudo, transmitir do angolano a imagem que Henrique Galvão esboça na crónica “Coisas de Pretos” e na qual prosseguiria mais tarde em romances tais como *O Velo d’Oiro* e *O Sol dos Trópicos*. Em contrapartida, o colonizador português deveria ser apresentado como um exemplo de ordem e civilização, paradigma esse que Henrique Galvão, manifestamente, não quis respeitar.

## Referências

### Bibliografia Activa

GALVÃO, Henrique. *Em Terra de Pretos. Crónicas de Angola*. Lisboa: Edição do Autor, 1929, 199 p.

### Bibliografia Passiva

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os Papéis do Inglês*. Lisboa: Cotovia, 2000, 185 p.

COSTA, Fernando. *Portugal e a Guerra Anglo-Boer. Política Externa e Opinião Pública (1899-1902)*, Prefácio de José Medeiros Ferreira. Lisboa: Edições Cosmos, 1998, 328 p.

CORTESÃO, Armando Zuzarte. Editorial. *Boletim da Agência Geral das Colónias*. Lisboa, Ano 6º, Nº55, p. 84-95, Janeiro de 1930a.

\_\_\_\_\_. Editorial. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, Lisboa, Ano 6º, Nº60, pp.87-91, Junho de 1930b.

DUARTE, José Bento. *Senhores do Sol e do Vento. Histórias verídicas de portugueses, angolanos e outros*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, 314 p.

GALVÃO, Henrique. *O Vélo d'Oiro (Romance Colonial)*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1933, 291 p.

GALVÃO, Henrique. *O Sol do Trópicos (Romance Colonial)*. Lisboa: Edição do Autor, 1936, 322 páginas.

MONTOITO, Eugénio. *Henrique Galvão ou a Dissidência de um Cadete do 28 de Maio (1927-1952)*. Lisboa: Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, 211 p.

NETO, João Pereira. *Angola. Meio Século de Integração*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, 1964, 332 p.

PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas, 1845-1941*, Vol. I., Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1986a, 397 p.

\_\_\_\_\_. *História das Campanhas de Angola. Resistência e Revoltas, 1845-1941*, Vol. II., Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1986b, 433 p.

PINTO, Alberto Oliveira. O Concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colónias (1926-1951); Colonialismo e Propaganda, *Clio*. Lisboa: Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Nova Série, Vol. 7, 2002, p.191-256.

RAPOSO, Hipólito. *Ana a Kalunga. Os Filhos do Mar*. Lisboa: Ottosgráfica – Conde Barão, 50, 1926, 224 p.



## O “Quebra-Quebra de 1959” em Uberlândia: olhares<sup>1</sup>

Eliene Dias de Oliveira Santana<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe-se a pensar o movimento social denominado “Quebra-quebra de 1959”, em Uberlândia-MG, a partir de diferentes interlocutores: a imprensa, as falas apresentadas na documentação policial e narrativas orais. Este mosaico de olhares possíveis, procura perceber a intricada teia de significados desse momento da história da cidade, particularmente dos momentos posteriores ao movimento, durante a repressão e a reconstrução da normalidade.

**Palavras-chave:** imprensa, movimento social, violência urbana.

**Resumen:** Este artículo tiene como propuesta pensar el movimiento social nombrado “Quebra-quebra de 1959”, en Uberlândia-MG, a partir de distintos interlocutores: prensa, los discursos presentados en la documentación policiaca

---

<sup>1</sup>Esse artigo contempla algumas discussões efetuadas na Dissertação de Mestrado realizada sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Heloisa Helena Pacheco Cardoso, com apoio financeiro da CAPES. O recorte aqui apresentado não incorpora as discussões metodológicas sobre o uso das fontes em questão (processo crime, história oral e imprensa), pela necessidade de limitar as temáticas abordadas no artigo. Tais discussões estão presentes no texto integral da referida dissertação. Ver: SANTANA, Eliene Dias de Oliveira. *Cultura Urbana e Protesto Social: o quebra-quebra de 1959 em Uberlândia-MG*. Uberlândia: UFU, 2005.

<sup>2</sup>Professora Assistente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus Coxim. [elieneoliveira@yahoo.com.br](mailto:elieneoliveira@yahoo.com.br)

y narrativas orales. En este mosaico de múltiples miradas. Se busca percibir la intrincada cadena de significaciones de este período de la historia de la ciudad, precisamente de los momentos posteriores al movimiento, a lo largo de la represión y reconstrucción de la normalidad.

**Palabras-clave:** imprenta, movimiento social, violencia urbana.

A cidade de Uberlândia, situada no Triângulo Mineiro, Minas Gerais, foi palco, no final dos anos 50, de uma grande manifestação popular que ficou conhecida como Quebra-Quebra de 1959. O protesto aconteceu, inicialmente, contra o aumento do custo de vida e seu estopim foi o preço das entradas dos cinemas, que passou de 18 para 30 cruzeiros. Os manifestantes, primeiramente estudantes e, depois, pessoas de vários segmentos da sociedade, tornaram pública a sua insatisfação, depredando cinemas e casas comerciais. A manifestação aconteceu nos dias 18 (domingo) e 19 (segunda) daquele ano.

Conforme relatos de moradores e jornais da época, os protestantes fizeram passeata e “fila-boba”, aglomerando-se nas portas dos cinemas e impedindo a venda de ingressos. No domingo, os quatro cinemas da cidade (Cine Uberlândia, Cine Éden, Cine Regente e Cine Paratodos) foram invadidos, depredados e incendiados<sup>3</sup>.

Depois da destruição dos cinemas, os habitantes da cidade iniciaram a segunda-feira com a expectativa do que poderia acontecer. Havia rumores de que o Mercado Municipal da cidade seria invadido, por isso quase todo o pequeno contingente policial de Uberlândia se dirigiu para lá. Não se sabe se foram intimidados

---

<sup>3</sup> Povo protestou contra o aumento no preço dos cinemas: depredou. *Correio de Uberlândia*, 22/01/1959, p. 01.

pela polícia ou numa jogada estratégica, nada aconteceu no local. Enquanto isso, nas Avenidas João Pessoa e João Pinheiro, ocorria verdadeiramente a continuação da violência e dos saques<sup>4</sup>.

Duas casas comerciais foram saqueadas: Messias Pedreiro Importação e Exportação e Casa Caparelli. A primeira comerciava gêneros alimentícios, principalmente arroz e feijão; a segunda era um grande atacadista, comerciando os mais diversos gêneros de mercadorias.

Enquanto os saques aconteciam, chegou reforço policial da capital e das cidades vizinhas, entre elas Uberaba, momento em que a violência se voltou contra os manifestantes, deixando um saldo de quatro pessoas mortas, doze feridas e duzentas presas.<sup>5</sup>

A repressão ainda perdurou por vários meses, modificando o cotidiano dos moradores da cidade. Caminhões e soldados percorreram casas, revistando-as e procurando mercadorias saqueadas. Segundo algumas narrativas orais, a Guarda Policial da Cavalaria de Belo Horizonte estabeleceu horário de recolher às 22 horas, sob risco de severas penas a quem o ultrapassasse. Um inquérito foi instaurado para apurar responsabilidades, mas posteriormente foi arquivado.

Tal inquérito policial foi aberto para apurar responsabilidades e encontrar os culpados pelo Quebra-Quebra, no dia 20 de janeiro de 1959. Da referida documentação, tive acesso às 49 páginas iniciais do inquérito, que se encontram no Centro de Documentação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Compõe-se de falas dos proprietários ou funcionários das casas comerciais e dos cinemas e, ainda, falas de moradores prestando esclarecimentos sobre seu envolvimento, ou não, nos atos do Quebra-Quebra.

---

<sup>4</sup> Movimento marcou um ponto e atacou outro: estratégia. *Correio de Uberlândia*, 22/01/1959, p.01.

<sup>5</sup> Dados todos obtidos do jornal *Correio de Uberlândia*, 22/01/1959. O número de mortos varia de acordo com a fonte.

Os caminhos percorridos pelo inquérito, desde sua instauração até o seu arquivamento em 08/08/1961,<sup>6</sup> não se fizeram conhecer na época em que foi gestado. Os jornais locais pouco disseram sobre o assunto. E foi o Jornal *O Binômio*, de Belo Horizonte, quem denunciou a censura à imprensa, que foi impedida de ter acesso às investigações.

O número de 16/12/1959, cujo texto datilografado encontra-se no Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia - CDHIS, trouxe uma reportagem com o título *Polícia abafou inquérito de Uberlândia para deixar impunes figurões saqueadores*<sup>7</sup>. Nela, o jornal denunciou que jornalistas não tiveram acesso ao local onde eram ouvidos os implicados no rigoroso inquérito. E ainda afirmou que, *das desordens e dos saques, participaram tanto operários desempregados (houve 3.500 dispensas em virtude do salário mínimo), quanto desordeiros e indivíduos desclassificados e mesmo alguns estudantes mais exaltados*.<sup>8</sup>

A reportagem seguiu afirmando que houve um tratamento diferenciado nas investigações. Por um lado, *os pobres participantes do Quebra-Quebra foram massacrados*. Por outro, indivíduos bem situados na sociedade uberlandense, que teriam sido receptores de mercadorias saqueadas, *eram tratados pela polícia, por onde corria o*

---

<sup>6</sup> Conforme: NUNES, Leandro José. *Cidade e Imagens: Progresso, Trabalho e Quebra-Quebras -Uberlândia -1950/1960*. São Paulo: PUC,1993, p.51. Dissertação.

<sup>7</sup> *Polícia abafou inquérito de Uberlândia para deixar impunes figurões saqueadores. O Binômio*, Belo Horizonte,16/12/1959.

<sup>8</sup> A referência do jornal ao salário mínimo diz respeito à correção aprovada em dezembro de 1958, vigorando a partir de janeiro de 1959, que para a cidade de Uberlândia correspondia a uma alteração do valor de CR\$ 3.100,00 para CR\$ 5.300,00. Em Minas Gerais, o salário mínimo era estabelecido de acordo com as três sub-regiões em que estava dividido o Estado. Nelas, Uberlândia, que em 1956 compunha a segunda sub-região, passou, em 1958, para a primeira, o que significou uma correção maior nesta data. Ver: Decreto-Lei nº 45.106-A. *Altera a tabela de salário-mínimo e dá outras providências*.

*“rigoroso inquérito” à vela da libra, tendo sido ouvidos em audiências especiais e com todo respeito, sendo vedado a todos os jornalistas o acesso às salas onde se tomavam seus depoimentos.*

Entre os suspeitos de serem receptadores de mercadorias, O *Binômio* acusou nominalmente o então vereador Igreja e o Sr. Nicolau Feres, grandes negociantes de arroz e sal. E finalizou afirmando que o inquérito foi abafado, ficando impunes Igreja, Feres e demais figurões envolvidos no roubo. No entanto, não decresceu o clamor popular contra a farsa. A população de Uberlândia, indignada, está exigindo das autoridades a continuação do inquérito engavetado e a punição dos culpados pelos acontecimentos que abalaram aquela cidade.

O jornal denunciou o clima de cerceamento e mistério que envolveu o transcorrer do inquérito. Como apontado na historiografia local e em várias fontes, a hipótese mais provável era a necessidade de proteger poderosos comerciantes da elite local que estariam envolvidos na compra e venda dos bens saqueados.

Para o historiador NUNES<sup>9</sup>, mesmo que o inquérito tenha sido arquivado pelo juiz, alegando impossibilidade de individualizar os culpados, foi a única documentação onde foram registradas as falas da população pobre que participou, ou que foi acusada de participar, da manifestação, na forma de “declarações prestadas” às autoridades policiais.

Considero significativo também o silêncio dos jornais *O Repórter* e *Correio de Uberlândia*, já que, em suas matérias, os trâmites do inquérito sequer foram mencionados. O único jornal local que tratou efetivamente dessa temática foi o Jornal *O Triângulo*, sendo inclusive apontado na reportagem de *O Binômio* como um dos órgãos da imprensa que cobraram uma postura de clareza dos responsáveis pelas investigações.

---

<sup>9</sup> NUNES, Leandro José. *Cidade e Imagens: Progresso, Trabalho e Quebra-Quebras -Uberlândia -1950/1960*. São Paulo: PUC,1993. Dissertação.

Efetivamente, a divulgação das informações e caminhos do inquérito foi uma temática que, por vários dias, ocupou a primeira página do jornal. Pedidos de que a documentação fosse tornada pública foram constantemente feitos ao Dr. Raymundo Tomaz, Delegado do DOPS (Departamento da Ordem Política e Social) responsável pelas investigações até 02/02/1959, quando foi afastado do caso e substituído pelo Dr. J.A. Rogedo, chefe do DOPS, e Ten. Cel. Josino Ramalho.

Nas reportagens, *O Triângulo* exigia que a autoridade não silenciase sobre os nomes dos grandes, isto é, daquelas pessoas que, apesar de possuírem uma situação econômica e social mais elevada, procuraram, num gesto indigno, conseguir lucros através da receptação de mercadorias oriundas dos saques havido naqueles dias.<sup>10</sup>

Logo após os acontecimentos de quebras e de saques, no dia 22/01/1959<sup>11</sup>, o jornal publicou uma lista de nomes de pessoas apanhadas com mercadorias até aquele momento: ao todo, 33 pessoas, sendo trinta homens e três mulheres. A divulgação dos nomes de populares envolvidos na manifestação era continuamente utilizada como argumento de cobrança para que fossem divulgados também os nomes de pessoas de elevadas camadas sociais que haviam saqueado e receptado mercadorias.

Colocando-se na posição de porta-voz do povo, o jornal denunciou *o mutismo da autoridade incumbida de deslindar os lutosos acontecimentos, recusando obstinadamente o acesso à imprensa, às fontes de informação, o que provocou comentários acerbos, gritas do povo contra as restrições da autoridade ao trabalho de jornalistas, que procuram esclarecer a opinião pública sobre a participação de indivíduos nos saques e receptadores de mercadorias desviadas durante as sangrentas ocorrências de Uberlândia*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Continua o silêncio comprometedor. *O Triângulo*, Uberlândia, 27/01/1959, p.01.

<sup>11</sup> Eis alguns detidos. *O Triângulo*, Uberlândia, 22/01/1959, p.01.

<sup>12</sup> Pausa para meditação. *O Triângulo*, Uberlândia, 29/01/1959, p.01.

É importante ter a dimensão de que, em 1959, o inquérito não se tornou público e as pessoas não puderam conhecer seu conteúdo. Dizer isso implica em assumir a responsabilidade de lidar com a riqueza de elementos que ele apresenta e perceber o alcance do significado de publicizar algo que por tanto tempo se desejou conhecer.

Lamento, obviamente, que grande parte dessa documentação ainda esteja “desaparecida” e renovo as minhas esperanças de que, em algum momento, possamos conhecer a totalidade de seu conteúdo.

As 49 páginas iniciais do inquérito foram compostas de 23 depoimentos, todos colhidos no dia 20 de janeiro de 1959. Inicialmente, depuseram um soldado da polícia local, os proprietários das casas comerciais saqueadas, o proprietário da Diversões Triângulo e dois funcionários dos cinemas. Posteriormente, depuseram pessoas que poderiam estar envolvidas com os saques e depredações, receptadores de mercadorias e pessoas que procuraram a Delegacia local para devolver bens saqueados. A maior parte do segundo grupo negou envolvimento nos acontecimentos dos Quebra-Quebras. Todos os depoentes, sem exceção, afirmaram ser a primeira vez que foram chamados a uma Delegacia e que residiam em Uberlândia. Dizer isso era reforçar o aspecto da idoneidade daqueles que depuseram, reafirmando-se que não eram criminosos, não tinham passagem pela Polícia, tinham residência fixa na cidade e, portanto, não eram *forasteiros*.

A mediação padronizada do escrivão tornou os relatos muito parecidos. Foi possível entrever, no entanto, elementos de interpretação dos depoentes acerca do Quebra-Quebra, que podem ser representativos de sua visão do mundo e das pessoas com as quais conviviam.

Assim como na imprensa e em algumas narrativas orais analisadas sobre o tema, não há, nos depoimentos do inquérito, uma consonância em relação aos motivos que gestaram o Quebra-Quebra. Há sim, um amálgama de experiências mediando o olhar dos interlocutores sobre este momento.

O empresário Nicomedes Alves dos Santos<sup>13</sup>, proprietário dos cinemas Cine Uberlândia e Cine Éden, contou que, inicialmente, alguns estudantes, dizendo-se representantes da União Nacional dos Estudantes-UNE, impediram a entrada dos frequentadores habituais ao Cine Uberlândia, protestando contra o aumento dos ingressos. No decorrer de sua fala, ele narrou a intromissão de elementos estranhos à classe estudantil e a impossibilidade de que a contenda tivesse um fim pacífico, levando-o a determinar a devolução dos ingressos já vendidos e a suspender a sessão. Tais elementos eram estranhos a ele, que não conhecia as pessoas que estavam aderindo à manifestação. Posteriormente houve ainda a infiltração de mulheres e crianças.

Quando o Quebra já estava em andamento, ele destacou a tentativa do Sr. Américo Tangaraí que, acompanhado de outras pessoas, hasteou a bandeira nacional, conseguindo amenizar uma situação que poderia ter consequências mais desastrosas.

O ato simbólico de hastear a bandeira foi representativo da tentativa de acalmar os ânimos e evitar que a manifestação se estendesse. “Ordem e Progresso”, máxima legitimada pelos discursos hegemônicos propalados pela elite econômica, intelectual e política da cidade. Símbolos que deviam ser lidos em conjunto, sem ordem não há progresso e vice-versa. Logo, buscar essa simbologia num momento de conflito explícito era tentar restabelecer o estado “normal” das coisas e das pessoas, devolvendo-as ao seu lugar, ao seu espaço, ao estado de soberania das leis e dos poderes instituídos.

A partir de falas de algumas narrativas orais, percebo que muitas pessoas reprovaram as atitudes de saques às casas comerciais ou, pelo menos, não queriam tomar parte deles por temor à Polícia.

---

<sup>13</sup> SANTOS, Nicomedes Alves dos. *Inquérito*. Polícia do Estado de Minas Gerais. Uberlândia, 20/01/1959, p. 13-16.



Várias narrativas reforçam ainda o desespero das pessoas para se verem livres das mercadorias saqueadas por elas ou por outros nos momentos posteriores à euforia presente na manifestação. A repressão ferrenha, dura e eficaz levou muitos a reverem as consequências de seu envolvimento no quebra, sendo comum várias pessoas procurarem se ver livres das “provas do crime”. A ordem voltava a ser estabelecida:

(...)Porque aí depois entrou aquela parte de estado de sítio, então ninguém podia sair na rua, ninguém podia aglomerar pra conversar, e veio pelotões de policia de Uberaba, de Belo Horizonte e tudo pra vigiar a cidade, não é, porque tinha havido o quebra-quebra do cinema e quebra-quebra nas casas. Aí depois então quando a policia tomou posição, aquelas pessoas que tinham carregado sacos de arroz, sacos de feijão, pratos, bacias e tudo do armazém, queria se livrar daqueles objetos. Então a gente encontrava sacos de arroz, porque no dia seguinte eu saí andando e a gente via pelos matos assim, né, naqueles terrenos baldios, sacos de arroz, por ali, bacias, que o povo ia pondo lá pra ficar livre da policia, não é? (...)<sup>14</sup>

O Quebra foi sufocado pelos órgãos de repressão, mas também pelos valores que regiam a sociedade daquele momento. Valores que, por dois dias, foram colocados em xeque, mas voltaram a reger as relações sociais entre as pessoas. Fazer voltar a ordem e, por que não dizer, “o progresso”, foi algo que impôs grandes mudanças no viver das pessoas que residiam em Uberlândia naquele momento. As relações pessoais passaram a ser vigiadas, estabeleceu-se o que a depoente chama de *estado de sítio*, formas de controle e dominação sobre os moradores.

---

<sup>14</sup> CALÁBRIA, Olívia. *Entrevista*. Projeto Depoimentos/ APM, Uberlândia. 19/01/1990, p.24. Descendente de italianos, é natural de São Paulo-SP, tendo mudado-se para Uberlândia com um ano de idade. Filha de pai anarquista, era comunista filiada ao Partido, desde 1946. *Projeto Depoimentos*. Arquivo Público Municipal. 19/01/1990 e 09/02/1990, Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia-MG.

Em tais narrativas, não busco descobrir se as pessoas falavam a verdade ou se estavam efetivamente envolvidas nos acontecimentos do Quebra-Quebra. Mais importante que isso é evidenciar como o Quebra e sua posterior repressão interferiram no cotidiano dos moradores, que passaram a ter as suas casas revistadas, suas vidas esmiuçadas, tendo, inclusive, de justificar a posse de mercadorias semelhantes às dos saques em suas residências.

A multidão não podia ser identificada, de forma que todos passaram a ser suspeitos, principalmente quando se enquadravam nos estereótipos de moradores das Vilas, desempregados, negros e pobres:

(...)Mas o pior do quebra-quebra, talvez eu nem saiba te dizer, ou num sei como te dizer, talvez eu me perca. O pior foi depois. A situação pior do quebra-quebra foi depois, com a polícia indo nas Vilas, nunca no Centro. Porque o Centro sempre é privilegiado, né? Mais nas Vilas, arrecardando aquele material que foi tirado das lojas. Então foi uma coisa incrível, foi uma tristeza pra população. A população ficou medrosa, amedrontada. A polícia vinha sem uma licença do juiz pra invadir uma casa, ia chegando e ia entrando na casa. Uma casa que eles suspeitasse que tinha material, eles entrava. E aquilo o povo ficou medroso, com medo. E o povo começou a esconder... torrador de café...é torrador mesmo que fala?

(...)

Torrador de café, violão, tudo, coisas..., armas, espingarda, revólver, tudo o que podiam. O Caparelli tinha de tudo, ele era um atacadista de tudo, no geral, né? Então eles escondiam dentro da cisterna, pra polícia num achar eles. Desciam, amarrava numa corda e descia até certa altura pra num pegar água, né, e desciam e deixavam aquilo lá, preso dentro da cisterna. Então eles foram descobrindo, a polícia foi descobrindo isso. Então o que que aconteceu? Invadia casa, o povo com medo. Principalmente os que mais sentiam medo eram os inocente, que não tinham feito nada, que sofria a humilhação de ver as suas casas invadida pela polícia. Vinha um caminhão cheio de soldado andando pela rua, invadindo as casa, sabe? E encontrando aqueles trem e recolhendo. Recolhendo e levando, arroz, feijão, as roupas. Levando tudo o que tinha, certo? Foi levando. E criou-se um clima de tal ordem que irmão delatava irmão. Falava “ Ó, meu

irmão ali tem”. De medo. De medo. Criou-se..., era como se fosse..., o povo via aquela polícia como se fosse a Gestapo Alemã. Como se fosse a Gestapo, fazendo aquelas barbaridades. Então, primo delatava primo “Ó, meu primo lá tem, pode ir lá que lá tem, tá dentro da cisterna e tal. Dentro da fossa lá.<sup>15</sup>

A citação é um tanto extensa, mas importante para compreender o clima de tensão e medo que permaneceu na cidade após o Quebra-Quebra. O depoente considerou que o momento posterior foi o pior, dada a violência da atuação dos órgãos repressivos. A comparação Vilas e Centro deixa entrever o tratamento diferenciado dados aos moradores destas localidades e exterioriza uma hierarquia entre as pessoas, a partir do espaço por elas ocupado na cidade.

Mesmo com evidências de que certos privilégios eram concedidos aos que residiam na região central da cidade, arrisco-me a afirmar que todos os moradores tiveram o seu cotidiano alterado em função do Quebra, mesmo quem não fez parte dele. Várias famílias buscaram refúgio no campo, abandonando suas casas devido ao temor de que os conflitos se estendessem.<sup>16</sup> A presença de destacamentos policiais de outras cidades e a implementação de um plano de busca e punição aos culpados trouxe à tona os sentimentos de medo e fragilidade das pessoas que, inclusive, tiveram o seu direito de ir e vir cerceado a partir da imposição de um toque de recolhimento estipulado a partir das 22 horas, horário máximo que as pessoas podiam transitar pelas ruas da cidade.

---

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Alberto Augusto de. *Entrevista*. 08/11/2003, p. 12-13. Sr. José Alberto de Oliveira. Natural de Formiga-MG, nascido em 1949. Estudou até o segundo ano primário. Atuou como varredor, tipógrafo, impressor, diagramador e revisor do Jornal *Correio de Uberlândia*. Posteriormente, como Jornalista e ex-Diretor do Jornal *O Triângulo*, por 26 anos. Escreve memórias sobre a cidade e seus habitantes. Entrevistas realizadas pela autora em 18/10/2001 e 08/11/2003, Uberlândia-MG.

<sup>16</sup> Foi o caso das famílias das depoentes Dulce Marquez de Sá Nunes e Terezinha Rodrigues Silva que, temerosas de que o quebra se estendesse por mais tempo, procuraram esconder-se na zona rural.

Se o Quebra se deu em dois dias, a repressão durou meses. Inicialmente, a Polícia realizou buscas nas moradias “suspeitas”. A família de Eurípedes José participou dos saques aos armazéns de Messias Pedreiro e, perante as estratégias da Polícia para reaver as mercadorias saqueadas, elaborou também sua estratégia para não serem presos e se manterem em sua residência em posse dos cereais, desafiando a autoridade instituída:

*Tinha um baneiral lá no fundo, ele era redondo assim. Então, no meio era cheio daquelas raizinhas da bananeira, da própria bananeira, que a terra foi ficando fofa e as raízes ficando de fora. Ali mesmo o meu irmão furou um buraco quadrado e pois saco de linha. Na época falava saco de linha. Pôs o arroz, pôs lata de banha, pôs feijão, pôs saco de linha por cima depois, pois a terra, socou com o pé e, cê acredita, fez assim com a mão, assim ó..., e aguou, que es passaram por cima e nem deram, e não conheceram nada.<sup>17</sup>*

Os subterfúgios construídos pela população para lidar com a repressão policial foram variados. Em todos eles, destaca-se não o fato em si, mas o que significou enquanto enfrentamento da ordem.

Uma das medidas que mais diretamente interferiram no cotidiano da população da cidade, segundo algumas narrativas orais, foi a presença da Cavalaria de Belo Horizonte em Uberlândia após o Quebra-Quebra, com a inicial intenção de manter a ordem e evitar novas manifestações<sup>18</sup>. Montados em seus cavalos, os soldados desse

---

<sup>17</sup> SANTOS, Eurípedes José dos. *Entrevista*. 03/10/2001, p.05. Sr. Eurípedes José dos Santos. Funcionário Público. Natural de Araguari-MG, nascido em 02/04/1951. Estudou até o quarto ano primário. Tinha 9 anos quando aconteceu o Quebra. Entrevista realizada pela autora em 03/10/2001, Uberlândia-MG.

<sup>18</sup> Em outras fontes pesquisadas, não encontrei referências à presença do destacamento da Cavalaria de Belo Horizonte em Uberlândia no período posterior ao Quebra-Quebra. Acredito que, mesmo que esse destacamento policial tenha estado na cidade num período diferente do citado nas entrevistas, o relevante é o significado dos depoentes aludirem ao acontecimento na tessitura das imagens sobre a Uberlândia pós 18 e 19 de janeiro de 1959.

destacamento procuraram manter o controle sobre todos os quadrantes da cidade e uma de suas medidas mais lembradas nas narrativas foi a imposição do toque de recolher, sendo 22 horas o horário máximo para se transitar pelas ruas:

(...)Es metia medo mesmo e tinha muito medo. Aí todo mundo, por exemplo, nós tava conversando aqui, se dava perto das dez horas, “não, deixa eu ir embora pra casa, porque, olha, tá quase dando dez horas. A Cavalaria agora mesmo tá na rua. Olhe, Deus me livre da Cavalaria!”<sup>19</sup>

O direito de ir e vir passou a ser cerceado em nome da necessidade de controlar as ações dos moradores de Uberlândia. Hábitos simples, como prostrar com os vizinhos até um pouco mais tarde, passaram a ser interpretados como possíveis sinais de desafio à ordem e aos poderes instituídos.

Sr. Otacil lembrou uma noite em que foi perseguido por um cabo da Cavalaria:

Eu fui um que passei um aperto danado com esses soldados. Rapaz solteiro. E... eles ficaro muito tempo aqui. Aí eu fiquei com uma namorada um tempo um pouco mais tarde, e quando eu..., era um cabo, eu me lembro direitinho, era um cabo, ele veio assim com o cavalo, naquele tempo a rua era de pedra, de cascalho, o cavalo ferrado no cascalho faz barulho, ele chegou na esquina e parou. Aí eu, eu banquei o bobo, podia ter entrado pra dentro, né, a moça ainda me chamou pra mim entrar. Falei “não, vou embora”. Queria bancar um pouco o corajoso, né?

Aí eu vim, e ele ficou parado na esquina. E eu vim pro lado da esquina, que eu morava na pensão, a minha sorte era essa. Por isso um pouco que eu animei. Meio quarteirão de cá, e meio quarteirão de cá, e já era a pensão, né? Quando eu cheguei na esquina, ele veio

---

<sup>19</sup> SÉRGIO, Minervina da Silva. *Entrevista*. 12/11/2003, p.16. Sra. Minervina da Silva Sérgio. Nasceu em Conquista-MG, em 25/08/1926. Foi morar em Araguari-MG com um ano de idade e veio para Uberlândia em 1938. Trabalhou a vida toda na zona rural e, hoje, é aposentada. É casada há 60 anos e tem três filhos. Entrevista realizada pela autora em 13/11/2003, Uberlândia-MG.

com o cavalo em cima de mim. E aí eu..., tava no passeio, o cavalo ferrado em cima do passeio, croc, croc, croc, aquilo eu escutava até aquele shiii, o respirado do cavalo, né. Nó, e eles batia, eles batia em mulher, eles batia mesmo. A sorte é que era perto, eu acho que por isso que eu animei. Aí eu fui quando eu cheguei no rumo do portãozinho, entrei, ai ele parou. Ele parou pra ver se era mesmo, ou se era malandragem minha, né. Parou pra ver se eu morava mesmo ali. Então eu entrei, abri a porta, e tá tá tá e daí acabou. Escapei de tomar uma grande surra.(...)<sup>20</sup>

Os moradores de Uberlândia tiveram suas vivências alteradas em função do controle policial. O cotidiano foi modificado em nome de outros interesses que não a liberdade das pessoas. Namorar até um pouco mais tarde tornou-se, como tantos outros, um hábito perigoso. O olhar vigilante dos soldados, montados em seus cavalos, parecia querer domar a todos.

Os destacamentos que auxiliaram na repressão ao Quebra regressaram para suas cidades de origem, passados os primeiros dias da manifestação. Os excessos cometidos pelos soldados da Cavalaria também acabaram culminando com o seu regresso à Belo Horizonte e o policiamento da cidade continuou a ser feito pelo contingente policial de Uberlândia. Algumas narrativas citam o espancamento de uma professora por um soldado como o motivo maior para que isto acontecesse:

(...)Era professora, lecionava à noite. Ia saindo um pouco tarde, né, depois que terminava as aulas. E o soldado bateu nela. Bateu na professora. Eu acho que foi essas coisas é que foi fazendo Belo Horizonte tirar os soldados daqui. Isso aí atrapalhou muito pra eles. Mais eles ficava aí, abusava, ih.... (..)<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> SILVA, Otacil Pereira da. *Entrevista*. 08/11/2003, p. 09. Sr. Otacil Pereira da Silva, nasceu em 2/06/1926 em Açaré, no Ceará, sendo criado no Mato Grosso do Sul e veio para Uberlândia em 1948. Trabalhou como mecânico e caminhoneiro. Atualmente, é aposentado. Entrevista realizada dia 8/11/2003, Uberlândia-MG.

<sup>21</sup> Idem, p. 08.

É ponto pacífico que uma das marcas mais evidentes do quebra e da repressão a ele foi a violência. Violência na destruição dos cinemas e nos saques às casas comerciais; violência no enfrentamento entre a população e a polícia; violência que culminou em vários mortos e feridos; violência que perdurou para além do quebra, executada pelos órgãos de repressão e pela presença do Destacamento da Cavalaria em Uberlândia. Ouso, então, perguntar: se as relações entre o poder policial e a população foram conflituosas naquele momento, já não seriam antes? Teria sido o Quebra-Quebra o responsável pelo rompimento de uma harmonia existente entre estes dois setores da sociedade?

Passados os dias em que seu deu o Quebra-Quebra, os habitantes da Cidade-Jardim, procuraram retomar suas vivências anteriores. Mesmo com as mudanças que o acontecimento empreendeu na vida das pessoas, como a presença da Cavalaria de Belo Horizonte, que ainda permaneceu na cidade por alguns meses, era preciso retomar o ritmo normal das coisas. *O Repórter* noticiou:

Ouvimos ontem, atentamente, pela Rádio Educadora, a entrevista do Coronel Josino Ramalho Pinto, Delegado Especial de Polícia, feita, aliás, em termos sóbrios, meditados e expressivos.

Pelas palavras do ilustre militar, chega-se à conclusão de que nossa cidade já está dentro de seu ritmo normal de trabalho, passadas as conseqüências da perturbação dos dias 18 e 19 do mês fluente, negra, evidentemente, para a história de Uberlândia.

É preciso, porém e apesar de tudo, que encaremos a situação em termos realistas. Na aparência, presentes, ainda, os reforços policiais, tudo se nos afigura sereno como um lado, com a tranqüilidade dentro da sua função.

Entretanto, o povo continua em sobressaltos, com a alta do custo de vida e com a flagrante desobediência aos tabelamentos de preços, inclusive os que promanaram de deliberações da Delegacia Especial. Tem, pois, diante de si, uma onda de incertezas, quanto aos dias futuros. (...).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> A entrevista do Delegado Especial. *O Repórter*, Uberlândia, 28/01/1959, p.01.

Se a ordem foi retomada, os elementos de conflito não deixaram de existir. Os espinhos escancarados pelo jardim estavam impressos no viver cotidiano da população e permaneceram na retomada à normalidade. O Quebra constituiu-se num marco de explicitação das diferenças sociais e da capacidade de protesto de grande parte da população que se encontrava excluída de direitos e expectativas que considerava legítimo possuir.

A tentativa de descaracterizá-lo enquanto um movimento de protesto social, imprimindo-lhe uma conotação de balbúrdia e ações de vândalos e arruaceiros, foi efetivamente uma estratégia para resguardar a imagem da Cidade-Jardim, progressista, próspera e habitada por trabalhadores idôneos e pacíficos. Não considero que aqueles que dele tomaram parte deixaram de lado sua idoneidade e os seus valores; porém, imprimiram também outras marcas e outros significados em sua relação com a cidade.

Ainda que reafirmando a imagem de Cidade-Jardim, o poder hegemônico local acabou por reconhecer o alcance das ações do Quebra, sua importância na configuração social da cidade e seu poder de suscitar outras imagens que não a eleita e divulgada amplamente na imprensa. A hegemonia não existiu em total soberania. O contra-hegemônico se manifestou com todos seus elementos de recusa e questionamento, evidenciando outras forças que também estavam no páreo, no jogo do viver a cidade.

O arquivamento do inquérito, evidencia que o mais importante não era encontrar os culpados, mas voltar à chamada normalidade construída pelas imagens de Cidade-Jardim. Se a população continuava a sofrer carências decorrentes da inflação e do alto custo de vida, as vivências cotidianas não significavam protesto social como o Quebra e, sim, exceções que seriam abortadas com o sucesso da política empreendida no país. O futuro, depois presente, hoje passado, leva-nos a refletir sobre os limites dessa política e seus efeitos na vida da população pobre nas cidades.



### **Referências**

SANTANA, Eliene Dias de Oliveira. *Cultura Urbana e Protesto Social: o quebra-quebra de 1959 em Uberlândia-MG*. Uberlândia: UFU, 2005. Dissertação.

NUNES, Leandro José. *Cidade e Imagens: Progresso, Trabalho e Quebra-Quebras -Uberlândia -1950/1960*. São Paulo: PUC,1993. Dissertação.



# Trajetórias, vivências e significações: os pescadores profissionais de Coxim/MS

Silvana Aparecida da Silva Zanchett<sup>1</sup>

A história oral e as memórias, pois, não nos oferecem um esquema de experiências comuns, mas sim um campo de possibilidades compartilhadas, reais ou imaginárias. (PORTELLI, 1996).

**Resumo:** Este artigo aborda as trajetórias de vida dos pescadores profissionais do município de Coxim-MS. Aspectos de suas vivências e as significações construídas no exercício da profissão, ou seja, os embates cotidianos que cada sujeito experimentou, em sua história de vida, com seus valores e particularidades. Entre eles está a inserção na pesca, marcada por memórias da riqueza e da abundância de peixes, apresentada por muitos pescadores, e as memórias de outros que encontraram na pesca uma alternativa para sua sobrevivência. A cidade de Coxim, localizada na região pantaneira, é conhecida como a “capital do peixe” e sabemos que os rios desse local têm uma enorme riqueza de pescados. Entretanto, existe um processo de produção do esquecimento dos pescadores e de suas histórias. As narrativas nos falam acerca das experiências desses trabalhadores que explicitam dimensões do tecido social tenso deste local.

**Palavras-chave:** Pescador-profissional, Pantanal, vivências, trajetórias

---

<sup>1</sup> Graduada em História – licenciatura, professora substituta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul /CPCX. Email: silvanazanchett@hotmail.com

**Resumen:** En este artículo se abordan las trayectorias de vida de los pescadores profesionales del municipio de Coxim- MS. Aspectos de sus vivencias y las significaciones construídas en el ejercicio de la profesión, o sea los embates cotidianos que cada sujeto experimentó en su historia de vida, con sus valores y particularidades. Entre ellos está la inserción en la pesca, marcada por memorías de la riqueza y de la abundancia de peces, presentada por muchos pescadores y las memorías de otros que encontraron en la pesca una alternativa para su supervivencia. La ciudad de Coxim, localizada en la región pantanera, es conocida como la “capital del pez” y sabemos que los ríos de este lugar tienen una enorme riqueza de peces. Sin embargo, existe un proceso de producción de olvido de los pescadores y de sus historias. Las experiencias de esos trabajadores que demuestran dimensiones del tejido social tenso de este lugar.

**Palabras-clave:** pescador profesional, Pantanal, vivencias, trayectorias.

A partir da epígrafe observo as possibilidades de se fazer uma análise historiográfica do cotidiano e as experiências dos pescadores profissionais do município de Coxim no estado de Mato Grosso do Sul, no intuito de compreender as vivências e significações desses trabalhadores, frente às possibilidades com que se deparou em suas trajetórias de vida. A esse respeito e inspirada por Heloísa Helena Pacheco Cardoso, compreende-se:

Quando os indivíduos são escolhidos como “testemunho” de uma época e aceitam narrar os acontecimentos a partir de si próprios, a história oral lhes possibilita a afirmação como sujeitos históricos e, por meio da explicação das suas vivências, desejos e sentimentos, também a do grupo social a que pertencem. Ao mesmo tempo, ao se exporem, eles trazem nas suas narrativas os elementos de tensão presentes nas relações sociais. (CARDOSO, 2000, p.185).

Nesse sentido Cardoso, (2000) salienta a importância da história oral enquanto método de pesquisa histórica necessária na busca de compreender os anseios e as expectativas de vida dos trabalhadores, ou seja, a história de vida dos pescadores profissionais narrado por

eles mesmos. Analisando as narrativas de trabalhadores que vivem da pesca, pode-se afirmar que se encontram elementos que revelam sua relação com o Estado e com os demais membros desta categoria. Dessa maneira, procuro o que Motta afirma ser “[...] uma carga de vestígios que significam no gesto daquele que diz, o lugar que ele, enquanto sujeito ocupa no social”<sup>2</sup>. E as experiências dos trabalhadores fazem compreender os sentidos que eles conferem à realidade do trabalho, o que nos possibilita identificar suas significações num processo histórico mais amplo. Riegel afirma, “a experiência cultural dos trabalhadores modifica significativamente as relações que eles estabelecem com a realidade social a qual foram inseridos”<sup>3</sup>, portanto, é preciso considerar as trajetórias de vida e as experiências de trabalho que são compartilhadas pelos pescadores, observando a relevância da profissão para cada um deles buscando, compreender o papel desempenhado por tais trabalhadores no processo histórico. Percebe-se a pluralidade de olhares acadêmicos e de escritores memorialistas projetados sobre a atividade pesqueira, porém o objetivo desse artigo é analisar oralmente as trajetórias de vidas e suas significações que não se diferem muito de outros trabalhadores brasileiros, principalmente os relacionados à pesca profissional.

Para selecionar os depoentes, fui orientada por meu esposo, Wanderson, que convive com estes trabalhadores diariamente, pelo contato na Peixaria Peixe Vivo, em que ele trabalha. O contato com os depoentes ocorreu, primeiramente, com longas conversas, as quais me fizeram refletir sobre a empolgação dos narradores ao

---

<sup>2</sup> MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da. *O sujeito no discurso ecológico sobre a pesca na cidade de Cáceres-MT*. 2003. 136 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Campinas-SP: UNICAMP, 2003, p. 76.

<sup>3</sup> RIEGEL, Fábio Willian. *Experiências, Trajetórias e Trabalhos: A Pesca Profissional e a Constituição da Colônia de Pesca Nossa Senhora dos Navegantes - Santa Helena - PR (1990-2005)* Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Marechal Cândido Rondon-PR : Unioeste, 2005, p.7.

serem procurados, e da necessidade deles em falar sobre suas vidas. Percebi que, por meio do meu trabalho, eles se sentiram reconhecidos e valorizados e a troca de informações proporcionou-me um aprendizado e uma experiência pessoal, partindo da teoria para a prática, compreendendo que a memória se remete a um passado individual, mas que não se aparta do seu meio social.

A cidade de Coxim é conhecida como *a capital do peixe*, mas tal fator se concretiza, sobretudo nos esforços em desenvolver o turismo no lugar, do que no apoio aos pescadores profissionais. A pesca profissional também é visualizada por muitos como um processo de depredação, devido a diversos problemas ambientais que estão ocorrendo em nossos rios, com isso é imprescindível ouvir estes trabalhadores e suas adversidades. É preciso também reconhecer que os membros dessa categoria vivenciaram e experimentam realidades de pesca, hoje, no âmbito regional e principalmente em áreas pantaneiras.

Como o estudioso britânico Raphael Samuel afirma “as categorias abstratas da classe social ao invés de serem pressupostas, têm de ser traduzidas em diferenças ocupacionais e trajetórias de vidas individuais” (SAMUEL, 1989, p. 220). Nesse sentido, delinea-se a importância de se analisar as trajetórias de vida dos trabalhadores que sobrevivem da pesca profissional.

Sobre o porquê de ter escolhido a profissão de pescador, foi comum encontrar entre as narrativas dos entrevistados o argumento de que a pesca, profissional ou não, compunha a sua infância. Muitos deles apontam que, em Coxim, uma das grandes motivações para seguir esse ofício era a abundância de pescados, existentes no rio Taquari, o que tornava a atividade muito atrativa. Outra motivação era representada pela possibilidade do pescador não estar cumprindo ordens de outras pessoas e, relativamente, poder estabelecer o seu próprio ritmo de trabalho.

O senhor Braz de Oliveira, destaca que pesca desde sua infância, “é desde dos doze ano de idade é que eu pesco é comecei pescá na Bahia no rio São Francisco”, como pescador profissional, em Coxim, ele frisa que sua permanência no ofício foi motivada principalmente devido à riqueza de pescados, como afirma, “dava é pra viver bem da pescaria naquela época”, e relata também que esteve na cidade de Corumbá, quando a pesca com rede ainda era liberada. Sobre a pescaria no início, no município de Coxim, o senhor Braz nos conta que:

[...] pescava no Pantanal é por ai tudo né [...] era pescaria di rede né [...] acampava, mudava de acampamento as vês né, conforme [...] o pexê saía das boca de baia, a genti acompanhava (...) eu comecei a pescá aqui [...] era no remo, pescaria era no remo no tempo do Manoel Linares do Michel né não tinha gelo, (risos) é todo peixinho fresco que pegava por aqui né, agora lá pra baixo não era charque [...] É fazia tudo charque, levava o sal pra fazê o charque só que vendi muito na época vendia muito pôs paulistano pessoal di...di Goiás aqui sempre sempre tinha caminhão ai na procura de peixe secô né a gente vendia muito desde a curimba pra japonesada de Rio Preto [...].

Suas lembranças emergem da maneira de trabalhar na pesca, durante a década de 1960, dos instrumentos utilizados e dos métodos empregados para “conservar” os peixes. O senhor Braz se casou e constituiu sua família, e relata que “cuidou” dela pescando e em sua narrativa, ele aborda a importância de escolarizar-se na busca de uma melhor alternativa de condições de vida, lembrando que não teve a possibilidade de estudar, “eu fiz uma coisa pra eles que meu [...] meu pai não fez pra mim que foi né o estudo né”. Afirma, assim, que ele fez a parte dele, compreendida como “dar o estudo” para seus filhos, frisando que, se estes não o fizeram foi porque não quiseram. Compreende que hoje a pescaria passa por dificuldades, com a diminuição no volume de peixes nos rios, o que inviabilizaria a permanência nesse ofício.

Aposentado há dezessete anos, compreende os pontos positivos da profissão a partir da renda que ela proporcionava nos tempos de fartura de peixes nos rios. Destaca também que a profissão é desgastante, pois o trabalhador muitas vezes come e dorme mal, em decorrência ocorre a “ganância” por pegar muito peixe. O Entrevistado pescou durante muitos anos no Pantanal, cuidando de um pequeno rancho de pesca, onde as lanchas de pesca paravam para desembarcar o peixe. Esse lugar ficou conhecido como “Braz” até hoje, devido à presença dele naquele local.

O senhor Armindo Batista dos Santos, atual presidente da Colônia de pesca, nascido nesta cidade, entrou em contato com o ramo da pesca quando ainda prestava serviço militar no ano de 1978, sendo convocado pela guarnição para patrulhar os rios de nosso estado, juntamente com a SUDEPE<sup>4</sup> (Superintendência do Desenvolvimento da Pesca). Sobre o trabalho nesta fiscalização relata que:

[...] me apaixonei pelos rios, pela natureza, pelas cachoeiras, pelas espécies de peixes que tinha aonde eu passei a entrar em contato com os pescadores [...] dando baixa eu fui convidado pelo coronel Flávio, o comandante do exercito na época que, eu fui convidado pelo Estado a assumir um órgão pra fazê essa fiscalização qui é o Inambi. E por perseguição política [...] mi tiraram do Inambi (...).

Nesta narrativa o senhor Armindo frisa que antes de ser um pescador profissional atuou como um representante do estado na fiscalização, cargo ocupado por indicação política. Logo em seguida ele diz que, por perseguição política foi demitido do

---

<sup>4</sup> SUDEPE, (Superintendência do Desenvolvimento da Pesca). “A Coordenadoria Regional da SUDEPE em Mato Grosso do Sul tem, em suas funções precípuas, representar a Superintendência e coordenar os assuntos e interesses do órgão federal no Estado. O órgão atua através de convênio e deve exigir a estrita observância de suas cláusulas, repassarem recursos e cobrar resultados dos mesmos”. SILVA, Miguel Vieira da. Ibidem, p.03.



INAMB<sup>5</sup>(*Instituto de Preservação e Controle Ambiental, MT-MS*). A partir da experiência de trabalho nesse órgão, narra seu apego à profissão, discorrendo que, ao entrar em contato com a riqueza da natureza se “apaixonou” pela pesca e não demonstra o ingresso no ofício por “falta de oportunidade”, mas por uma espécie de motivação a exercer a profissão de pescador profissional. Conforme prossegue:

[...] eu já não conseguia mais viver fora do rio i me acostumei, se apeguei no rio nesse ramo eu não era desse ramo meu ramo era outro i ai qui que eu fiz, me documentei procurei a marinha fiz um curso e procurei a colônia de pesca, qui é essa hoje eu sou presidente, i fui pescá e onde exerci a minha pesca é [...] de 1983 até 99 [...] de pesca onde eu vivi e sobrevivi da pesca.

Assim, o senhor Armindo relata sobre o seu apego pela profissão e menciona sobre o curso para pescar embarcado, realizado pela companhia dos Portos dos Estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, sendo que este lhe dá o direito de transitar pelos rios, pilotando motores de popa, lanchas e chalanas pesqueiras. Ao mesmo tempo relata a importância de se documentar para exercer a profissão, ficando amparado legalmente. Nesse sentido, ele toma um discurso para se legitimar enquanto representante da Colônia de pesca, projetando sobre o passado, valores que nutre no presente, em virtude do cargo que ocupa. Antes de ser pescador profissional o senhor Armindo exercia o trabalho agrícola, trabalho braçal e sempre esteve *embaixo de ordens*.

---

<sup>5</sup> INAMB, *Instituto de Preservação e Controle Ambiental, (MT-MS) - (Extinto)*. Criada em janeiro de 1979, com a finalidade de “executar a política de racionalização do uso e conservação dos recursos naturais, bem como de preservação e controle ambiental no território do Estado” (Art. 2º, do Decreto nº 23, de 1º de janeiro de 1979), o INAMB tinha como meta da política do governo de então a meta nº2, isto é, meio-ambiente. “Para a fiscalização da pesca no Estado de Mato Grosso do Sul, foi firmado um termo de convênio entre a SUDEPE e o INAMB, com vigência para cinco anos, renovado em 1984 por mais cinco anos”. SILVA, Miguel Vieira da. *Ibidem*, p.03.

Com isso, sempre vivia subordinado a superiores. Afirma que “começou a viver” depois que passou a pescar:

[...] inclusive é quando eu saí do estado que eu fui pescá foi qui eu fui vivê a minha vida por que eu era empregado até a época qui colhia muita arroz naquela época quase não tinha soja né, trabalhei máquina de esteira, trabalhei com colhedeira, trabalhei ... fazenda com gado meu pai criava gado né, adomava cavalo era meu serviço era um serviço grosseiro então era sempre mandado [...] quando eu fui pro exército era de baixo de ordem aqui era aqui entrei por deputado, eu era mandado debaixo de ordem cumprir ordem, eu fui vivê minha vida depois que fui pescá, aos trinta anos foi que eu parece que eu fui sê dono de mim [...].

Nesta narrativa, analiso que a pesca significou para ele a liberdade, por possibilitar um controle relativamente próprio do ritmo de trabalho. Ao ser mantido “embaixo de ordens” é como se ele “vivesse preso”, como se não estivesse tendo a sua própria vida, realizando apenas vontades de outros. Outro fator relevante é a afirmação de que, ganhava muito dinheiro, assim podia se organizar de maneira que, iria pescar quando era conveniente, sem receber ordens de ninguém.

Em seu depoimento frisa muito o gosto que possui pela pesca. Sobre o fato de ser Presidente da Colônia de Pesca de Coxim e vice-presidente da Confederação de Pesca do Estado de Mato Grosso do Sul, sendo assim, está afastado do trabalho cotidiano nos rios, e relata:

[...] mas gosto da pesca, sinto saudade da pesca, gosto demais de pescá e está trabalhando direto aqui, [...] vejo a dificuldade e vê a vida que eles levam né [...] e vejo a dificuldade, vejo esse governo que ficou uma perseguição muito grande pra na eminência de extingui a pesca profissional artesanal e sem acenar com nenhum projeto para os pescadores real que compensasse a perca da profissão. Então eu acho muito ruim isso eu sou de acordo de preservá, mas a pessoa pesca (...) no rio trabalhando né se tivé de acabar que acabe naturalmente.

Assim, legitima o seu afastamento do trabalho cotidiano nos rios, por ser uma voz política em exercício direto com e pela sua categoria. Relata também a importância da profissão e sua preocupação na erradicação da pesca profissional em Mato Grosso do Sul, sob a alegação de causarem problemas ecológicos.

O senhor Osvaldo Nabam mudou-se para Coxim no ano de 1973 para trabalhar na Prefeitura e, posteriormente, no governo estadual trabalhando no Dersul. Todavia, afirma que, “toda vida gostei da pescaria” e, por desentendimento nos empregos anteriores, começou a exercê-la profissionalmente. Inicialmente a conciliava com as demais profissões que exercia simultaneamente, prática que acabou por abandonar.

A seu ver, a pescaria lhe rendeu bons recursos financeiros, afirma que com esse ofício conseguiu sustentar sua família e dar escolaridade para seus filhos. Além disso, representa para ele também diversão, alegria, principalmente quando consegue pagar as despesas. Hoje está aposentado como pescador profissional, mas ainda pesca para ajudar nas despesas do lar. Considera a pescaria igual a um jogo, onde se acerta ou não

A pesca no Pantanal era muito rica, afirma o Senhor Osvaldo, pois, anteriormente em poucos dias conseguia pegar a cota de peixe. Percebe-se, então, que neste momento não existe uma crítica a tais limitações impostas por órgãos governamentais, pelo contrário, elas até serviam de parâmetro para um ritmo de trabalho seguido pelos pescadores que não prejudicasse sua qualidade de vida. Segundo ele, o valor do pescado era desvalorizado, mas se conseguia pegar muito peixe:

Era numa semana se chegava lá com a lancha já enchia né ai [...] só que o mais esperto pegava mais né naquele tempo naquela época o peixe igual o Batista falou não tinha valor era barato demais hoje você pega pouco peixe é muito dinheiro [...] naquele tempo o pescador não comia carne, comia peixe porque o [...] peixe era baratinho a carne era cara[...] hoje o pescadô faz churrasco e vende o peixe quem come o peixe é só mais a crasse alta [...].

Este exemplo também é citado pelo Sr. Armindo, comparando à valorização do pescado hoje:

[...] que o pouco que o pescadô que pega hoje, vale muito pelo que ele pegava naquela época [...] valorizô eu cheguei a pegá 100 quilo de peixe pra pagá 100 litro de gasolina hoje com 100 quilo de peixe eu chego paga 300 litros de gasolina então [...] as veis a pessoa fala aaah... não dá mais pra pescá, não dá mais nada hoje nois pega um peixe [...] mais muitos pescadô pega um peixe e faz um salário mínimo, [...].

Mesmo que a pescaria, atualmente, esteja passando por dificuldades em relação à diminuição de peixes, é possível perceber a valorização do pescado, o que torna o exercício da profissão ainda viável para esses trabalhadores que não têm outra profissão, tampouco condições para mudar de profissão. Enfim, seu Armindo narra que a pesca ainda como atividade rentável é a melhor alternativa para esses trabalhadores, diante da realidade em que vivem.

Há uma legitimação do pescador profissional, economicamente e socialmente em Coxim, pois os mesmos buscam alternativas de melhorias de vida, trabalhando na pesca profissional. Ainda que, Coxim recebe anualmente vários pescadores armadores de outras regiões do país, ou seja, pescadores esportistas que precisam desses profissionais durante sua estada na cidade, pois estes conhecem os locais de pesca e também os perigos que o rio oferece. Assim, a senhora Auxiliadora Nunes de Souza, com 43 anos de vida, natural da cidade de Goiás, relata suas experiências com a pesca profissional direcionada ao turismo local. Sendo a pesca uma alternativa rentável, afirma que buscou através desse ofício uma valorização pessoal que ainda não havia encontrado antes em seus outros serviços. Trabalhou como faxineira, recepcionista e chegou até ser a gerente do hotel Pintado Azul nesta cidade, mas por falta de reconhecimento resolveu ir trabalhar na pesca profissional, por incentivo de seu esposo que atua como pescador profissional.

Primeiramente, ela apenas pescava como profissional hoje, ela trabalha com seu esposo prestando assistência aos turistas e controla o seu próprio serviço, e são donos de seu próprio negócio. Afirma que a pescaria é um serviço realizado “de sol a sol” e relata que trabalha muito, “quando na temporada mesmo a gente amanhece e anoitece no rio [...] como eu acho ruim nessa época de pesca fechada se fica em casa, eu não consigo ficá, eu já faço tanto crochê pra não ficá parada, [...]”. Assim, mesmo que a profissão seja uma tarefa difícil, para ela representa muito e sente falta da do período de pesca, pois afirma que já se acostumou com a “correria” da época da temporada<sup>6</sup>, em que a cidade recebe turistas de todos os lugares buscando lazer, diversão e descanso mental. Nesse sentido, a senhora Auxiliadora expõe:

[...] eu mi sinto orgulhosa porque eu penso assim, que na época qui eu trabalhava di empregada eu ganhava um salário mínimo eu não conseguia comprar nada eu não tinha nada quando eu fui mora com o Luiz a gente passou muito aperto, muita necessidade e ainda com os guri todo pequeno a gente não podia comprar um nada, um eletrodoméstico pra casa nada cê contava aquele dinheiro, aluguel, água e luz ai depois que a gente começou a pescá mexendo com turismo melhorô muito a gente compramo lote! compramo barco porque quando nois comecemô nós só tinha uma canoinha de madeira ai acho que nois trabalhamos uns cinco seis anos só aquela canoinha, depois nois compramo uma canoa de alumínio, depois compramo barco e compramos motor.

Nesse diálogo, a senhora Auxiliadora nos conta que a pescaria tem um grande significado em sua vida. Em termos financeiros, destaca que, a pescaria e a assistência aos turistas lhe proporcionaram bons rendimentos e, para além do aspecto

---

<sup>6</sup> A temporada de pesca compreende o período em que a pesca é liberada, ou seja, fora do período de desova dos peixes. Este período ocorre no início do mês de março até o início do mês de novembro.

econômico, foi uma oportunidade de se valorizar profissionalmente. Nessa profissão, como tantas outras, a mulher não é vista com bons olhos por muitos, devido ao trabalho ser pesado, desgastante e por ser exercida quase exclusivamente por homens nesta região. Mesmo assim, ela ressalta que prosseguiu sua nova profissão trabalhando muito, mas sente-se recompensada e compreende que vive melhor do que antes.

O senhor Antônio Miguel de Andrade Filho, de 41 anos de idade, começou a pescar nesta cidade quando tinha entre dez a doze anos de idade. Ainda bem jovem começou a pilotar para turistas, com motores de popa próprios para barcos de alumínio, e quando completou dezoito anos procurou a Colônia de pesca para se “documentar” como pescador profissional. Relata sua experiência de pescaria no Pantanal sul-mato-grossense:

[...] era uma pescaria meio sofrida porque tinha que decê de chalana ficava longe da família lá uns dez quinze dias [...] fazia acampamento a genti não tinha instrutura né [...] chegava lá, armava uma lona i cozinhava num fogão di lenha í barraca de lona né di veis em quando começava chover muito com o vendaval arrancava tudo as barraca ficava a noite inteira sem dormi [...].

Em sua narrativa o Sr. Antônio revive momentos de muito sofrimento em relação ao acampamento, pois os pescadores se movimentam conforme as condições da pescaria e com o movimento dos peixes. Assim, constroem barracas improvisadas na beira do rio, ficando expostos a intempéries climáticas. Narrou que pescou durante muitos anos e que sempre atuou no setor pelo gosto que tem pela profissão. Aponta como razão para isto, ter crescido na margem do rio, fator que origina um significado de pertencimento a este ambiente. Atua no comércio do peixe, passando de pescador a peixeiro, mas se sente como se continuasse exercendo a profissão, como membro da categoria, e se considera satisfeito:

[...] eu não me arrependo porque eu tô bem eu gosto da minha profissão tenho carteira de pesca até hoje e brigo pela [...] crasse né porque[...] eu nasci na beira do rio pesquei muito, conheço o Rio Taquari, o Rio Coxim, tudo que lugar, tudo quanto pedra que têm no meio do rio, cachoeira a genti conheci intão [...] eu mi considero como um pescador profissional [...].

Conhecendo a realidade do pescador e vivendo a sua experiência, o senhor Antônio demonstra o apego pelo ofício que exerce desde criança. Assim, assume uma postura de colocar-se ao lado da categoria frente a embates e tensões referentes ao exercício da profissão, isso porque ele depende do produto pescado justificando deste modo, a importância da fiscalização e afirma que esta deva atuar pelo bem do meio ambiente e também do pescador. Entretanto, nem todos os pescadores abordados apresentaram sua inserção na pesca profissional em Coxim como decorrente da “riqueza” que a profissão poderia lhes proporcionar. Em certos casos, ficou patente que a escolha deste ofício se deu por conta da falta de outras alternativas de trabalho.

Em busca de sua sobrevivência o senhor Pedro Schmidt, hoje com 57 anos de vida, migrou do Estado do Paraná, devido o represamento da Usina de Itaipu que, segundo ele *esparramou com tudo mundo lá*. Ele já atuava no rio Paraná como pescador profissional e trabalhava na lavoura. Migrou somente depois da inundação “lá eu pescava né muito tempo lá né pra despois eu vim embora pra cá eu só vim pra cá por causa que [...] foi inundado de água lá né” e com a indenização que a empresa pagou ele resolveu mudar-se para Coxim no ano de 1991, chegando aqui verificou que o rio era “bom de peixe”, não tanto como lá, pois antes do represamento *tinha muito peixe e depois não subiu mais*. A mudança para Mato Grosso do Sul, como se pode perceber, não foi motivada por uma noção de “fartura”, mas pela compreensão de que esta região representava uma esperança para ele permanecer no ramo da pesca profissional.

O senhor Jorge Moura da Paixão, natural do Estado de Sergipe, migrou para Coxim no ano de 1964, depois de ter percorrido um longo trajeto com sua família, “chegamos aqui em Coxim ou agricultura ou pescaria porque o comércio com pouco emprego e a cidade pequena”. Assim narra sua trajetória de vida na busca de conseguir um emprego e, ao chegar a Coxim, por a cidade não oferecer uma oferta de empregos nas áreas industriais e comerciais, ele foi trabalhar na agricultura e na pescaria. Para ele o trabalho de pescador profissional significa:

Pra mim ser um pescador profissional igual eu na minha época é abraçar a profissão como o principal meio de subsistência né, porque [...] o pescador ele não pode no meu entendimento principalmente nos rios e especialmente em Coxim, ele não pode ser só pescador profissional ele tem que ter a profissão de pescador profissional como principal meio de subsistência, mas ele tem que ter alguma coisa paralela porque, embora hoje tenha projeto do governo que faz doação de seguro desemprego [...] por quatro meses[...] mas não é suficiente porque é um salário mínimo que os entendido de subsistência entendem qui seria suficiente para uma família [...] e viver numa família digamos de quatro pessoas com 350,00 reais é fazer muita ginástica tem que ser um ginasta econômico muito grande entendi.

Sendo assim, o senhor Jorge não compreendia o ofício de pescador profissional como única atividade que deveria ser exercida pelo trabalhador do ramo. O próprio seguro-desemprego, concedido no período da piracema<sup>7</sup> é visto por ele como “doação”, ou seja, percebe o pescador como alguém “carente” por assistência. Contudo, isso não o impede de criticar tal projeto, pois segundo ele o valor pago, de um salário mínimo, não é suficiente para uma família sobreviver.

---

<sup>7</sup> Piracema é a subida dos peixes em cardumes para as áreas de cabeceira dos rios onde acontece à desova.



Outro fato relevante que o senhor Jorge nos apresenta é em relação à festa da rainha do pescador. A festa parece compor o enredo de uma narrativa de frustração para com a profissão. Ele narra que, “era umas festas simples porque era mais mesmo no seio dos pescadores né não é hoje como a festa do peixe né que é uma festa [...] comercial né”. Aquela festa acontecia na frente da Colônia era uma espécie de quermesse, onde se realizava um churrasco de confraternização da categoria, ocorrendo a escolha da rainha e da princesa da pesca. Na ata da Colônia se trata do assunto, convocando a todos para a organização da festa dos pescadores (Livro de ATAS nº 01, p.25), que atualmente não existe mais. Neste contexto, aborda a questão da festa do peixe que deveria ser a festa dos pescadores coxinenses, porém na realidade acaba sendo apenas uma festa comercial de interesses alheios, no intuito de divulgar a cidade como ponto turístico.

Tais evidências proporcionam conhecimentos dentro de uma multiplicidade de fatos e relatos expressos através das entrevistas, as quais demonstram as particularidades com que cada pessoa realiza uma (re) construção histórica, como aponta Alessandro Portelli: “Fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que pensa que fez. Fontes orais podem não adicionar muito ao que já sabemos, (...), mas contam-nos bastante sobre os seus custos psicológicos” (1997, p.31). As falas desses pescadores evidenciaram em suas memórias, apesar de individuais, as experiências, embates e lutas socialmente compartilhadas com um grupo mais amplo de profissionais. Enfim, Paul Thompson (1992) demonstra que, a evidência oral contribui para a construção de uma história rica, viva e comovente. Assim, analisando as narrativas de trabalhadores da pesca, pode-se afirmar que se encontraram elementos revelados dessas vivências, trajetórias e expectativas múltiplas de reconhecimento pessoal e profissional.

## Referências

CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco. Memórias de um trauma: O Massacre da GEB. (Brasília – 1959). In: *Muitas Memórias, Outras Histórias*. São Paulo: Editora Olho'Água, 2000.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Editora UNESCO, 2003.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os Fatos: Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*. Universidade Federal Fluminense. Departamento de História,-Vol.1, nº2. Dez. 1996 – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Revista do programa do estudo pós-graduado em história e do departamento de história da PUC – SP*. São Paulo: EDUC, Fev/1997.

RIEGEL, Fábio Willian. *Experiências, Trajetórias e Trabalhos: A Pesca Profissional e a Constituição da Colônia de Pesca Nossa Senhora dos Navegantes - Santa Helena - PR (1990-2005)- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História)*. Marechal Cândido Rondon-PR : Unioeste, 2005.

SAMUEL, Raphael. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Scielo, v.9. nº. 19. set.89/fev.90.

SILVA, Miguel Vieira. *Mitos e Verdades sobre a pesca no pantanal Sul-Mato-Grossense*. Campo Grande-MS: FIPLAN-MS, 1986.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TUCHMAN, Bárabara Wertheim. Em busca da história. In: \_\_\_\_\_. *A Prática da história*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

## Depoimentos Orais

ANDRADE FILHO, Antônio Miguel de. *Entrevista*. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: no comércio do entrevistado, 04/02/2007.

SOUZA, auxiliadora Nunes de. *Entrevista*. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: na residência da entrevistada, 01/02/2007.

NABAM, Osvaldo. *Entrevista*. Entrevistadora: ENTREVISTA. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: na Colônia de Pescadores Z-2 Rondon Pacheco, 25 /01/2007.

OLIVEIRA, Braz de. *Entrevista*. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: na residência do entrevistado, 26/01/2007.

PAIXÃO, Jorge Moura da. *Entrevista*. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: na residência do entrevistado, 19/02/2007.

SANTOS FILHO, Armino Batista dos. *ENTREVISTA*. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: Colônia de Pescadores Z-2 Rondon Pacheco, 25 /01/2007.

SCHIMIDT, Pedro. *Entrevista*. Entrevistadora: Silvana Aparecida da Silva Zanchett. Coxim-MS: na residência do entrevistado, 02/02/2007.



## O que é roubar um banco comparado com fundá-lo? - De Brecht a Piglia

Isis Milreu<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho aborda o diálogo intertextual entre as obras de Ricardo Piglia e Bertold Brecht, partindo da epígrafe que abre o livro *Plata quemada*: “O que é roubar um banco comparado com fundá-lo?”, a qual apareceu inicialmente na peça brechtiniana *A ópera dos três vinténs*. Ao iniciar o seu texto com uma referência a Brecht, Piglia homenageia o escritor alemão, além de demonstrar que deseja que seu romance seja lido a partir da obra deste autor. Partindo deste ponto de vista, analisamos, neste artigo, as relações dialógicas entre os dois escritores presentes, principalmente, em *Plata quemada* e *A ópera dos três vinténs*. Acreditamos que a referência a Brecht possibilita uma leitura social do citado romance de Piglia.

**Palavras-chave:** Ricardo Piglia, Bertold Brecht, *Plata quemada*, intertextualidade.

**Resumen:** Este trabajo representa el dialogo intertextual entre las obras de Ricardo Piglia y Bertold Brecht, por intermedio de la epígrafe que abre el libro *Plata quemada*: “Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, la cual surgió inicialmente en la pieza brechtiniana *La opera de los tres céntimos*. Al empezar su texto con una referencia a Brecht, Piglia haz un homenaje al escritor alemán, además de mostrar que desea que su

---

<sup>1</sup>Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis).

novela sea leída a partir de la obra de este autor. Desde este punto de vista, analizamos, en este artículo, las relaciones dialógicas entre los dos escritores presentes, principalmente, en *Plata quemada* y *La opera de los tres céntimos*. Pensamos que la referencia a Brecht posibilita una lectura social de la citada novela de Piglia.

**Palabras-claves:** Ricardo Piglia, Bertold Brecht, *Plata quemada*, intertextualidad.

O presente artigo tem por objetivo analisar o diálogo intertextual entre Bertold Brecht e Ricardo Piglia a partir da epígrafe que abre o romance *Plata quemada*, publicado em 1997 e traduzido para o português como *Dinheiro queimado* em 1998. Nesta narrativa reconstrói-se um acontecimento histórico: o assalto de um banco argentino, ocorrido em 1965. Os assaltantes roubam o dinheiro que era destinado ao pagamento do salário de servidores municipais e às obras de saneamento básico. A trama se complica quando resolvem trair os seus cúmplices, policiais e políticos, e fugir com o produto do assalto para o Uruguai. Conseguem esconder-se por algum tempo em Montevideú, mas são descobertos por casualidade quando trocavam as placas de um carro. São cercados pela polícia, mas não se entregam. Como última afronta à sociedade resolvem enfrentar os seus antagonistas e queimam o produto do roubo.

A referida epígrafe que inicia o romance pigliano é composta de dois versos de Bertold Brecht, extraídos da peça *A ópera dos três vinténs*, a qual, por sua vez, é uma releitura de *A ópera dos mendigos*, de John Gay. Inevitavelmente, nos recordamos da famosa sentença “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Segundo Compagnon “A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada a pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas.” (1996, p.79). No caso de *Plata quemada*, esse elemento paratextual nos fornece vários caminhos para compreendermos a narrativa estudada.

Antes de analisarmos melhor tal diálogo, precisamos destacar que o autor alemão influenciou bastante o trabalho do escritor argentino. O próprio Piglia afirma que “Num certo sentido, eu diria que Brecht foi o autor mais importante em minha formação. (A prosa de Brecht, sobretudo, e seus escritos teóricos.). Tem uma consciência política que vai além da literatura.” (1994, p.45-46).

Para refletirmos sobre as relações dialógicas entre *Plata quemada* e *A ópera dos três vinténs*, é preciso recuperar alguns pontos da obra do escritor alemão. Brecht segue a linha geral do argumento de Gay. Peachum possui uma loja chamada “O amigo do mendigo”, onde comercializa a mendicância. O conflito central da peça ocorre quando a sua filha Polly resolve casar-se com Macheath, um conhecido aproveitador. Como não conseguiu impedir o casamento, Peachum tenta prender o genro, mas descobre que este tem fortes ligações com o chefe de polícia. Ele ameaça o policial e apesar de ser amigo de Mac e ter negócios com ele, Tiger Brown prende-o para não perder o emprego. Mac é condenado à forca, tenta comprar sua liberdade, mas, ironicamente, o seu dinheiro estava preso em um banco. Vendo-se perdido, Mac faz um discurso de despedida:

Nós, pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra, as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador? O que é o assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem, comparado com a contratação de um homem? (BRECHT, 1992, p. 103)

Desse discurso, Piglia retira a epígrafe que abre *Plata quemada* “O que é o assalto a um banco comparado com fundá-lo?”. A referência à obra de Brecht ocorre de maneira explícita na abertura do romance e funciona como um marco de leitura. É interessante notar que essa mesma epígrafe já havia sido citada por Piglia em uma entrevista, compilada depois em *Crítica y ficción* (2001), e na sua obra *Nombre falso* (1975) Por meio dessa epígrafe, o escritor argentino retoma a concepção de Brecht sobre os bancos e sugere o diálogo com sua própria obra, além de estabelecer o seu metatexto. Assim, o autor prepara os seus leitores para que possam compreender melhor o que está querendo explicitar.

Ao agir dessa maneira, Piglia se apropria de uma técnica brechtiniana, visto que esse autor também possui uma extensa rede intertextual, bem como retoma as suas idéias em vários de seus textos. Brecht não questiona a fundação de um banco apenas em *A ópera dos três vinténs* (1992), mas também em alguns de seus poemas. Entre eles, podemos citar a poesia *Canção de Fundação do National Deposit Bank*, a qual transcrevemos:

Sim, fundar um banco  
Todos devem achar correto  
Não podendo herdar fortuna  
É preciso juntá-la de algum jeito.  
Para isso as ações são melhores  
Do que faca ou revólver.  
Mas uma coisa é fatal.  
É preciso capital inicial.  
E não havendo dinheiro  
Onde obter, senão roubando-o?  
Ah, sobre isso não vamos discutir  
Onde o obtiveram os outros bancos?  
De algum lugar ele veio  
De alguém ele foi tirado. (BRECHT, 2004, p.72)

Com esse poema, Brecht faz uma crítica ao instrumento de organização do capitalismo: o banco. Denuncia-se a acumulação de



riquezas através das ações bancárias e destaca-se o fato de que o dinheiro dos bancos é fruto de roubo, pois o capital inicial precisa vir de algum lugar. Para os que não herdaram fortuna e querem enriquecer, o roubo é visto como uma alternativa. Esta idéia é explorada em algumas obras brechtinianas, especialmente em *A ópera dos três vinténs* (1992), como veremos a seguir.

Para obter o capital inicial e tornar-se sócio de um banco, Mac na peça *A ópera dos três vinténs* precisou roubar. O seu grande crime, no entanto, foi envolver-se com alguém de outra classe social. O pai de Polly também participa da exploração capitalista, uma vez que obtém o seu sustento explorando o trabalho de mendigos. Entretanto, ele está protegido pela legalidade, o que não ocorre com Mac. Brecht ironiza a força desse sistema econômico e o seu protagonista salva-se da morte por um decreto da rainha. Assim, ele poderá tornar-se um burguês respeitável, sócio de uma rede bancária e aperfeiçoar o seu método de exploração. Todavia, a sua atividade continua a ser questionável. Segundo o ponto de vista do autor, ele vai continuar a praticar atos ilícitos. O que vai mudar de fato é que através de um banco, as suas atividades ilícitas tornam-se legais.

De certa maneira, Piglia atualiza *A ópera dos três vinténs*. Ao narrar o assalto a um banco, símbolo do capitalismo, ele também denuncia a cumplicidade de policiais e políticos com os assaltantes. Isso já estava presente na obra de Brecht, mas Piglia atualiza o texto brechtiniano, transportando-o para a ficção argentina.

Na obra de Piglia, a relação entre o poder corrupto e os assaltantes é representada por Nocito, uma personagem aparentemente acima de qualquer suspeita, filho de um cacique do peronismo, presidente interino do Conselho Municipal de San Fernando, que não quer aparecer de modo algum. Nocito pode ser comparado ao personagem Peachum, de *A ópera dos três vinténs*. Os dois praticam ações ilícitas, mas conseguem conviver bem com a lei. Enquanto o

primeiro explora os mendigos e as prostitutas, o segundo expande a rede de exploração. Essa afirmação pode ser comprovada com o seguinte fragmento sobre Nocito:

Era um homem influente, que fazia favores na região, um típico cacique do peronismo na fronteira das atividades delituosas. Em outro lugar teria sido um homem da máfia, mas aqui se dedicava a pequenos negócios que incluíam as propinas e a proteção a banqueiros de *quiniela* e a puteiros clandestinos. (PIGLIA, 1998, p.65).

Percebemos, por meio do diálogo entre *A ópera dos três vinténs* e *Plata quemada* que não há muitas diferenças no sistema capitalista, esteja onde estiver. Mudam-se os métodos e os personagens, mas mantém-se a exploração através da relação de cumplicidade entre a criminalidade e os representantes da lei.

Uma diferença entre as duas obras é o comportamento dos marginalizados. Na narrativa do escritor argentino, os assaltantes resolvem fugir com o produto do roubo para não dividi-lo com os policiais corruptos. No texto brechtiniano, Mac também é traído por Tiger Brown, pois este vê o seu emprego ameaçado e acaba prendendo-o. Entretanto, apesar de estar prestes a morrer, ironicamente, ele acerta suas dívidas com o chefe de polícia. A traição ocorre nas duas histórias, apenas as personagens mudam de posição e de atitudes.

Os dois escritores demonstram que é a sociedade capitalista quem permite a existência de marginalizados, ao organizar-se de forma tão excludente e hipócrita. A hipocrisia é denunciada pela explicitação da ligação dos chefes de polícia com o mundo do crime. Nas duas obras, a autoridade policial é animalizada. Na obra brechtiniana, o chefe de polícia é visto como um tigre e, sarcasticamente, na obra de Piglia é rebaixado a um porco.

Há ainda outras marcas dialógicas entre as duas obras. Nos dois textos encontramos um casamento falso. Em *Plata quemada*, Blanca casa-se com Corvo Mereles, mas descobrimos que a certidão de

casamento era falsa. Além disso, ele já havia se casado diversas vezes. Na obra de Brecht, Polly casa-se com Mac, mas quando ele está preso, nega o fato dela ser sua mulher e confessa que a cerimônia foi uma farsa. Desta forma, nos dois textos, as mulheres são ludibriadas por falsos casamentos.

Também há semelhanças entre Mac e Malito. O primeiro é um ladrão, incendiário, estuprador e assassino, mas age como se fosse um burguês. O segundo é o chefe do grupo de assaltantes. Entre os seus delitos destacam-se o roubo, a fabricação de bombas e a violação de um guarda que o havia surrado quando estava preso. Um traço marcante das duas personagens é o fato delas estarem sempre lavando as mãos, seja com água, como Mac, ou com álcool, como Malito. Aos dois desagrada o sangue, como se a violência gratuita rebaixasse a dignidade do seu “trabalho”. Além disso, as duas personagens agem como se fossem “homens de negócio”, valorizam a eficiência e dão a máxima importância à organização. Intensificando a ironia, o narrador de *Plata quemada*, caracteriza Malito como um “bandido profissional”, já que ele não se deixa dominar pela emoção e sempre age de acordo com o que foi planejado.

Por fim, podemos dizer que o poema *O dinheiro* de Brecht também dialoga com o romance de Piglia:

Ao trabalho não o quero seduzir.  
Para o trabalho o homem não foi feito.  
Mas do dinheiro não se pode prescindir!  
Pelo dinheiro é preciso ter respeito!  
O homem para o dinheiro é uma caça.  
Grande é a maldade no mundo inteiro.  
Por isso junte bastante, mesmo com trapaça  
Pois ainda maior é o amor ao dinheiro.  
Com dinheiro, a você todos se apegam.  
É tão benvindo como a luz do sol.  
Sem dinheiro, os próprios filhos o renegam:  
Você não vale mais do que um caracol.  
Com dinheiro não precisa baixar a cabeça!

Sem dinheiro é mais fácil a fama.  
Dinheiro faz com que você aconteça.  
Dinheiro é verdade. Dinheiro é flama.  
O que seu bem disser, pode acreditar.  
Mas sem dinheiro não busque o seu mel.  
Sem dinheiro ela lhe será roubada.  
Somente um cão lhe será fiel.  
Os homens colocam o dinheiro em grande altura  
Acima do filho de Deus, o herdeiro.  
Querendo roubar a paz de um inimigo já na sepultura  
Escreva na sua laje: Aqui Jaz Dinheiro. (BRECHT, 2004, p.68)

Este poema de Brecht nos mostra que o dinheiro transformou-se em um novo Deus. É ele quem comanda a sociedade contemporânea. Para obtê-lo, todas as ações são válidas. As personagens de Piglia substituem o trabalho pelo enriquecimento rápido: o assalto, ajustando-se aos apelos da sociedade de consumo. Quando estão de posse de dinheiro o esbanjam comprando tudo o que está ao seu alcance, além de organizarem várias orgias. Não pensam em conservá-lo, mas somente em gastá-lo, utilizando o dinheiro como uma exibição de poder.

Tanto na obra de Piglia quanto na de Brecht, o dinheiro assume o papel de Deus, visto que as ações das personagens são reguladas por ele. Por isso, podemos dizer que há uma crítica ao capitalismo através de seu maior símbolo. Ao queimarem o dinheiro roubado, os assaltantes destroem o grande símbolo da sociedade capitalista. Com a destruição do dinheiro, inúmeros atos de concentração de capital são anulados. Além disso, se pensarmos que o fogo pode simbolizar a destruição e também a purificação, o ato dos assaltantes pode representar a destruição dos valores capitalistas e a busca de valores mais humanos.

Para os espectadores, ao queimarem o dinheiro, os assaltantes desumanizam-se e são chamados de criminosos insensíveis, assassinos natos e desumanos. Os espectadores sentem-se indignados, pois acreditam que o dinheiro é inocente e o ato de sua

destruição é mais perverso do que as mortes e o assalto: “Só loucos assassinos e animais sem moral podem ser tão cínicos e tão criminosos a ponto de queimar quinhentos mil dólares. Aquele ato (segundo os jornais) era pior do que os crimes que tinham cometido, porque era um ato niilista e um exemplo de terrorismo puro.” (PIGLIA, 1998, p.137-138).

Pode-se dizer, assim, que nas duas obras o dinheiro move as ações das personagens e sua presença denuncia a importância que ele adquiriu na sociedade moderna, na qual predomina o desejo de consumo. Além disso, Piglia, ao ressaltar que os espectadores se chocaram mais com a destruição do dinheiro do que com os delitos que os assaltantes cometeram, inclusive assassinatos, denuncia a desumanização de uma parcela da sociedade contemporânea.

*Plata quemada* começa e termina com Brecht. Além da epígrafe, o autor alemão é mencionado no epílogo. Nessa parte da obra, o narrador declara que: “Tentei ter presente em todo o livro o registro estilístico e o ‘gesto metafórico’ (como Brecht o chamava) dos relatos sociais cujo tema é a violência ilegal.” (PIGLIA, 1998, p.175). Essa declaração possibilita interpretarmos o romance sob novas perspectivas, já que através dessa afirmação do narrador podemos ler *Plata quemada* como um relato social.

Piglia, como Brecht, cria em seu romance uma atmosfera de distância e retraimento mediante o emprego de contrastes. Em *A Ópera dos três vinténs*, os cartazes religiosos de Peachum e o seu tortuoso diálogo justapõem-se às suas atividades criminosas, bem como os títulos retóricos e, às vezes, bíblicos contrastam com a gíria dos ladrões e prostitutas. O mesmo ocorre em *Plata quemada*. A linguagem “literária” de Renzi, o correspondente do jornal *El Mundo*, opõe-se ao uso de lunfardos pelos policiais e assaltantes. Da mesma forma que Brecht utiliza vários recursos para lembrar ao espectador que ele está diante de uma obra teatral, Piglia, através de Renzi, não deixa que o leitor se esqueça de estar lendo uma ficção.

Ao mesmo tempo em que homenageia o escritor alemão, Piglia propõe que se leia o seu romance a partir da obra brechtiniana. Dessa forma, podemos pensar que ao abrir o romance com a epígrafe questionando o capitalismo através de seu representante visível, o banco, relativiza-se a ação dos assaltantes, além de denunciar a corrupção local. Ao fechar a sua obra com uma menção aos relatos sociais brechtinianos, o autor leva os leitores a refletirem sobre a violência ilegal que estava em vigor na Argentina de 1965 e que culminou com a ditadura iniciada em 1976.

#### Referências

- BRECHT, B. A ópera dos três vinténs. In: \_\_\_\_\_ *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Plata quemada*. Argentina: Planeta, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Dinheiro queimado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 2001.

## A cultura da infância no brincar e no brinquedo

Maria Neusa G Gomes de Souza<sup>1</sup>  
Jucimara Silva Rojas<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo se configurou a partir do seguinte questionamento: como as brincadeiras e os brinquedos podem contribuir para o desenvolvimento e aprendizagem da criança? e no possível desvelamento da cultura, que permeia a infância nos determinados locais em que é vivenciada. Surgiu a possibilidade da pesquisa no doutorado em educação da UFMS em 2008. Buscamos então, o constatar da cultura local e regional trabalhada pelo professor na pré-escola, expressa nas brincadeiras e nos brinquedos na evidência da linguagem lúdica na aprendizagem.

**Palavras-chave:** brinquedos, brincadeiras e aprendizagem.

**Abstract:** This article in case that he setup from the ensuing questions; like the banter and the toys can add up for the development of and to learn from the child? and in the feasible denote from the crop, than it is to aroud the babyhood at the determined spaces where it is in yours life. Arose the

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Membro do grupo de estudos e pesquisa FFLIPE. Professora do departamento de História da UFMS. mnggs@hotmail.com

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de pesquisa em Educação, Psicologia e Prática docente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coordenadora do Grupo de estudos e pesquisa FFLIPE. E-mail- jjrojas@terra.com.br

possibility from the research at the doctorate well into education from the University Federal de Mato Grosso do Sul into 2008. We pick onto , the one confirm from the crop local and regional wrought by the teacher at the childrens school , he expresses at the banter and at the toys at the evidence from the linguagem playful at the apprentice plumber.

**Keywords:** toys, banter, apprentice plumber.

Refletindo sobre como as brincadeiras e os brinquedos podem contribuir para o desenvolvimento e aprendizagem da criança, e no possível desvelamento da cultura, surgiu o desejo por esta pesquisa. Buscamos então, o constatar da cultura local e regional trabalhada pelo professor na pré-escola, expressa nas brincadeiras e nos brinquedos na evidência da linguagem lúdica na aprendizagem.

Através do brincar os seres humanos exploram uma variedade de experiências em diferentes situações, conforme considera Moyles, (2002, p.12) o brincar é indispensável; “O brincar é recreação(...) porque recria continuamente a sociedade em que é executado”. Sendo assim prepara e motiva a crianças para as situações que possam vir com a vida adulta. A criança é estimulada em seu cérebro como em seu corpo a buscar respostas ao desconhecido.

Segundo o Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil (2002, p.19), o brincar é uma forma particular de expressão, pensamento, interação e comunicação infantil. A socialização da criança acontece por meio da participação e inserção nas mais diversificadas práticas sociais, sem discriminação de espécie alguma. Destarte significa assegurar às necessidades básicas como o desenvolvimento afetivo, emocional e social, na construção do conhecimento, mediante os processos didáticos e estratégias metodológicas dialogadas a criança em seu próprio jeito de ser.



Vygotsky (1984, p.30), considera o brinquedo como uma importante fonte de promoção de desenvolvimento. Afirma que apesar do brinquedo não ser o aspecto dominante na infância, ele exerce uma enorme influência no desenvolvimento. Segundo este autor, por meio do brinquedo, a criança aprende a agir na esfera cognitiva despertando estímulos internos. O pensamento cognitivo que antes era determinado pelos objetos do exterior passa a ser coordenado por idéias e pensamentos reflexivos.

O brincar é um processo assevera Moyles, (2002, p.24) podendo acontecer de forma livre, ou dirigida. Estruturado na escola pelos materiais disponíveis nos contextos dos sujeitos participantes, os brinquedos selecionados desenvolvem determinada aprendizagem; se relacionados com projetos que perfaçam o contexto teórico-político do momento da aprendizagem da criança; cabe ao professor saber planejar o que pretende da criança na situação lúdica. “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação” Winnicott, D. W., (1982, p.29).

Notamos que as interações coletivas são favorecidas quando se faz uso do brinquedo e do brincar com criatividade. Logo, iniciamos este estudo sobre o brinquedo e o brincar da criança do pantanal norte/MS, em Coxim, para descobrir as interações coletivas; professor e criança, os brinquedos e como brincam. Se professores das salas de pré-escola utilizam elementos da aprendizagem lúdica do contexto, que possa mostrar a cultural local e regional, tornando momento educativo algo prazeroso e real.

A cidade de Coxim tem um imbricado de culturas, convivendo harmoniosamente. No dia a dia, nos deparamos com a arte estampada nos muros das escolas, em formas de reproduções de pinturas de obras de artistas plásticos de renome, executada pelos alunos. Há muitos anos existe o projeto Poesia na Escola. Desenvolvido pela rede municipal estimulando a produção poética

pelos alunos. Nas paredes das casas ribeirinhas, próximas da praça que beira o rio Taquari, pinta-se todo ano o mapa da rota Monçoeira, e Bandeirante que passou por Coxim. Existem marcos da guerra do Paraguai na praça, e várias influências da história, da literatura, dos índios kadiwéus, de músicas e artes, e objetos antigos e pantaneiros, que nos circundam, pouco explorados no meio educativo.

Na região existem três museus, isto mostra a preocupação com a memória e valores regionais e locais. O primeiro, o Parque Temático com esculturas em tamanho natural da representação de algumas lendas, conta com o acervo de objetos antigos e de artes ainda uma biblioteca. O segundo é o Museu Arqueológico, fotos, documentos, cerâmicas indígenas, e objetos antigos. No terceiro, temos o Centro de documentação e Memorial Henrique Spengler, que abrigam em sua maioria livros de história regional, artes plásticas, objetos pantaneiros, utensílios antigos, jornais e documentos variados. Este pertence à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul ao campus de Coxim, aos cuidados do departamento de história. O Centro de Documentação funciona em uma construção de quase um século de existência.

Portanto, não se pode ignorar o universo desta cultura. Assim a nossa inquietação aumenta como professora e pesquisadora de história, e também por perceber que o universo lúdico em suas linguagens vem facilitar tal compreensão, podendo ser uma cultura possível, desses sujeitos que habitam tal contexto. Percebemos que é necessário o envolvimento do professor no processo de aquisição de tal cultura na socialização pelo lúdico, numa atitude interdisciplinar.

Segundo Hall, (1997, p.25) a cultura sempre foi importante e os seres humanos são seres interpretativos e intuitivos. A ação social é significativa para todos em razão dos momentos diversos os quais utilizam para codificar, regular e organizar, decodificar suas condutas uns em relação aos outros. As Ciências Humanas e Sociais nem sempre deram à cultura à centralidade substantiva que ela

merece. O que tem ocorrido agora com a chamada “virada cultural” a nova reconfiguração de elementos nas análises, com ênfase às múltiplas linguagens culturais. Entendemos a cultura como as manifestações e representações do homem na sociedade em que vivem, pelas artes, imagens, músicas, objetos lúdicos, crenças, valores, normas, literatura.

Destarte a cultura possibilita a partir deste entendimento a explicação em si mesma, oferecendo reflexões parciais das razões do porquê as pessoas pensam e se expressam em comportamentos específicos. O conhecimento da cultura num contexto gera um encontro com identidades múltiplas formando o que pode fazer a diferença no coletivo.

Passamos, a questionar e refletir sobre a apropriação dessa cultura por professores, que planejam ações, para as crianças, permitindo diversidades para uma práxis integrada. Tal procedimento possibilita interpretações das identidades provocando descobertas de novas culturas por meio da construção do conhecimento e símbolos, artefatos, brinquedos e brincadeiras em contexto da região do pantanal.

Logo, esta pesquisa pretende despertar nos professores da pré-escola, a influência da cultura nos aspectos da história, lendas, músicas, pinturas locais e regionais; e a possibilidade do trabalhado por professores em linguagem lúdica. Como processo de significação para o desvelar das identidades na elaboração formativa do sujeito criança.

Pretendemos delimitar como ocorre o processo de aprendizagem e sua possível caracterização; a forma de apropriação desta realidade na pré-escola, os fundamentos nas propostas pedagógicas das instituições de educação.

A significância de aprendizagem está vinculada a estímulos, estigma, temas transversais, identidade e cultura e linguagens interdisciplinares.

Tal situação no município de Coxim nos desperta o desejo de compreender esta formação a partir das raízes do passado, na subjetividade do simbólico, na manifestação do real, para a

identidade educativa da criança. A Cidade é alvo de variedades de situações: a visual, pelos signos, pinturas, literatura, música, esculturas, tradições, hábitos, costumes, alimentos, artesanatos brinquedos e brincadeiras.

Cabe a educação favorecer um conjunto de conquistas para a criança. Na realidade concreta ela vai se desenvolvendo, aprende a falar, a escrever, a se relacionar, a refletir sobre suas ações e na idade adulta a participar da história de seu tempo. A intervenção do professor deve ser consciente, com práticas responsáveis, lançando desafios possíveis de serem superados. A criança aprenderá com o professor e este com ela.

Rojas afirma sobre o papel social da humanidade:

O homem é um ser histórico por excelência, só faz história porque é capaz de retomar o seu passado e ao mesmo tempo planejar o futuro. Com essas duas referências o homem constrói seu conhecimento, elabora sua vida presente. O verdadeiro conhecimento do homem, além da parte cognitiva essencial do ser, inclui uma compreensão própria da realidade; tanto no plano emocional quanto no experiencial, no vivido. (ROJAS, 1999, p.436)

Consequentemente, a autora assevera a interdisciplinaridade quando reafirma o vivido, tarefa inadiável do professor na busca do prazer no conhecimento. A criatividade, a re-introdução do lúdico na prática pedagógica, criando e recriando a perspectiva da reflexão no conhecimento e da ação; na elaboração do saber voltado ao sujeito que aprende em uma epistemologia.

Nossa metodologia de trabalho segue esta perspectiva, várias etapas e diversas fases integradas, a primeira será a estruturação teórica, a princípio os referenciais teóricos serão Rojas (2004); Burke (1992); Vygotsky, (1984); Winnicott (1982); Piaget (1978); Moyles (2002); Seber (1985); Fazenda (1989); Hall (1997); Ludke e André (1986) entre outros.

A Educação estará em primazia nas interfaces com a Psicologia, Sociologia, História, Antropologia. Com uma relação entre as disciplinas das Ciências Humanas e Sociais, de forma interdisciplinar e dialética. A ação de umas com as outras significa que cada área contribui, se relaciona, influencia e se modifica conforme o objetivo central do trabalho sem perder o foco principal; com suas especificidades elas asseguram uma pesquisa qualitativa bem estruturada. Pretendemos uma abordagem crítica e fenomenológica por entendê-la adequada a este estudo.

A abordagem fenomenológica, com a origem da palavra na expressão grega *fainomenon*, derivando do verbo *fainestai* que quer dizer mostrar-se a si mesmo; que se manifesta, que se torna visível. Segundo Martins e Bicudo (1994) trabalha-se com a investigação direta e a descrição dos fenômenos experienciados conscientemente, sem teorias sobre a sua explicação causal e livre de pressupostos e preconceitos. Visa-se então a compreensão e conhecimento do mundo. O homem é afetado pelo que do convívio no mundo descortina, e volta-se para o mundo interrogando. O fenômeno sempre é visto e analisado contextualizadamente.

Inicialmente está sendo realizado um levantamento junto à prefeitura do município de Coxim no que se refere ao número de salas de aula e alunos matriculados em escolas públicas municipais que estão em fase de alfabetização. Após isto, a pesquisadora fará uma visita às escolas a fim de receber a possível autorização da direção da escola para a realização pesquisa; a pesquisadora fará o agendamento do período de acompanhamento das atividades escolares, onde será realizada a coleta de dados, que consiste na participação fenomenológica; basicamente em observação e descrição da atuação dos professores e das crianças em fase de alfabetização em suas atividades lúdicas e escolares e a recolha de depoimentos com os sujeitos envolvidos, professores.

Serão realizadas a observação e descrição do ambiente, se o local é apropriado às crianças, e a observação do desenvolvimento de brincadeiras e brinquedos em grupo durante o período escolar. Será feito um levantamento sobre quais os brinquedos utilizados pela escola, a adequação destes quanto à idade e a fase de aprendizado bem como o material utilizado na confecção destes brinquedos e jogos. Será realizado o registro de imagens dos brinquedos e brincadeiras realizadas. Isto, com a finalidade de identificar se existe uma identidade cultural orientada e preservada pelo lúdico e verificar a utilização e coerência na contextualização de elementos da cultura regional e pantaneira nestas atividades.

O Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil referente às creches e pré-escolas, parte integrante dos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ministério da Educação, através da lei 9.394/96 das Diretrizes e Bases da Educação Nacional estabelece pela primeira vez no país que a educação infantil é a primeira fase da educação básica, e determina o conhecimento e utilização do referencial, para guiar a melhor qualidade dos trabalhos dos professores da educação infantil. Pesquisa interdisciplinar aborda temas transversais como a educação, lúdico, cultura; objetivando novos paradigmas nas perspectivas dos processos ensino aprendizagem para profissionais envolvidos na pré-escola.

A LDB n. 9394/1996, consta no título II, artigo 3º, - O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber”. No Art. 26, inciso 2º que a arte e cultura são componentes obrigatórios no currículo: “O ensino das artes, constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.”

Acreditamos que a influência das artes é imprescindível na formação de sujeitos e suas percepções. É relevante conscientizar os professores da pré-escola do quanto o lúdico é um recurso

pedagógico fundamental e indispensável no processo de aprendizagem, principalmente, aliado ao contexto formativo, adotando elementos artísticos e culturais. A mediação do professor segundo Vygotsky, desperta na mente da criança um sistema de processos complexos de compreensão ativando o sujeito nas experiências e habilidades que domina.

Pretendemos chamar a atenção para esta questão, despertar o interesse destes profissionais, que não se deram conta das possibilidades de inovação em suas práticas pela apropriação destes elementos quer seja nas estórias contadas, nas expressões das crianças por meio das pinturas, nas danças e músicas regionais etc. E assim levantar uma reflexão sobre alternativas lúdicas e pedagógicas inovadoras para as pré-escolas. Achamos relevantes tais procedimentos porque não temos conhecimento de trabalhos de pesquisa que possam auxiliar na capacitação de professores, com o enfoque no lúdico e na apreensão de tal riqueza regional.

É importante saber até que ponto este contexto influencia ou auxilia, o aproveitamento das crianças, direcionado por professores, quer seja nas pinturas, objetos de arte, objetos antigos, as músicas e estórias nos conteúdos das salas de aula. Um bom direcionamento pedagógico leva a uma prática criativa e eficiente. Veremos o significado e sentido para a os professores da cultura herdada e da cultura recebida na forma das artes. Na formação e auto-afirmação das identidades locais; porque os elementos sociais são marcas simbólicas de um modo de vida, no dia a dia da criança do pantanal norte/ Coxim.

A mediação é para Vygotsky (1989), fator imprescindível, ela fornece a criança os conceitos, a organização do real entre sujeito e objeto do conhecimento. Por meio da mediação as funções mentais superiores são formadas e culturalmente transmitidas. A cultura fornece os sistemas simbólicos de representação da realidade e os sujeitos reinterpretem e recriam as informações conceitos e significações pela

aprendizagem. O desenvolvimento cognitivo é produzido pelo processo de internalização, da interação social com materiais fornecidos pela cultura e o processo se constrói de fora para dentro.

O desenvolvimento infantil tem um grande avanço quando professores utilizam a arte e o lúdico, em suas atividades. A cultura está presente na sociedade em múltiplas formas, a música, a dança, a pintura, escultura, fotografias, desenho etc e estão presentes fora da escola na vida da criança, mas é necessário trazê-los para perto da criança; integrando e ampliando as possibilidades de aprendizagem. O ensino de artes é parte constitutiva dos currículos escolares. As crianças exercitam suas capacidades cognitivas, sensitivas, afetivas e criativas em contato com a arte. Pela arte elas observam a representação de momentos sociais, políticos, tradições, costumes, valores, sentimentos etc. e permitem a ressignificação e a compreensão do mundo.

Vygotsky coloca a criança como sujeito, dos processos culturais, dizendo dos encantos que o brinquedo pode propiciar para a espontaneidade da mesma Piaget (1985), defende a interdependência entre as possibilidades da organização intelectual da criança para a construção das elaborações criativas, e as interações sociais.

Conscientes da relevância da aplicação da ludicidade na escola, e conhecedores da riqueza das influências culturais na cidade de Coxim/ MS; justificamos nossa pesquisa fazendo da criança a protagonista da sua própria história de vida. É na realidade escolar que recebem a herança cultural, e formam a personalidade, cumprem funções sociais, afetivas e cognitivas.

O professor é uma das matrizes da identidade da criança, vários aspectos ficam marcados na vida dessa criança; a partir do momento que os professores compreendem o sujeito de sua formação em uma autonomia. Uma educação inovadora, estimulante e instigante, pode surgir a partir do questionamento de como esta realidade é trabalhada. Como fazer a práxis a partir da cultura lúdica da criança.



## Referências

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BRASIL. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil*. Parecer 22/98. Brasília, 1998.
- BRASIL. *Estatuto da criança e do adolescente*. Lei 8.069/07/90. Brasília: Centro de documentação, 2005.
- BRASIL. *Referencial Curricular Nacional para a educação infantil* /MEC- Secretaria de educação fundamental. Brasília: MEC / Sef, 1998, vol. 3 e vol.
- BICUDO, M A.V. *Sobre a fenomenologia*. In. BICUDO, M.A. V.; ESPÓSITO, V.H. (orgs.) *Pesquisa qualitativa em educação*. Piracicaba: Unimep, 1994.
- BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP.2002.
- FAZENDA, Ivani. *Os lugares dos sujeitos nas pesquisas sobre interdisciplinaridade*. In Linhares, Célia; Fazenda,Ivani e Trindade,Vítor. (org.). *Os lugares dos sujeitos na pesquisa educacional*. Campo Grande MS: Ed.UFMS, 1999.
- FAZENDA, Ivani. (Org.) *Metodologia da pesquisa educacional*.São Paulo: Cortez,1989.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 1997.
- LUDKE, M. ANDRÉ, M.E.D.A. *Pesquisa em educação: abordagem qualitativa*. São Paulo:E.P.U. 1986.
- MOYLES, Janet, R. *Só Brincar? O papel do brincar na educação infantil*. Porto Alegre. Artmed. 2002.
- PIAGET, J. *A representação do mundo na criança*. Rio de Janeiro: Record, s.d.
- \_\_\_\_\_. *A formação do símbolo na criança*. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- ROJAS, Jucimara. *Livro de pano: momentos de ludicidade construtiva nas práticas pedagógicas*. Avero: Universidade, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Os sujeitos, o registro e a pesquisa*. Farel dos nossos moinhos. In: Linhares, Célia; Fazenda, Ivani e Trindade, Vítor. (org.). *Os lugares dos sujeitos na pesquisa educacional*. Campo Grande MS: Ed.UFMS, 1999.
- WINNICOTT. D.W. *A criança e seu mundo*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- VYGOTSKY, Lev Semionovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.



# Fenômeno quilombola: a constituição da identidade cultural negra

Adilson Rodrigues Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho foi desenvolvido a partir da pesquisa bibliográfica sobre a cultura quilombola na contemporaneidade presente no Trabalho de Conclusão de Curso – Fenômeno Quilombola: As tradições culturais da Comunidade Quintino Elias na cidade de Pedro Gomes/MS (1960-2007) – e apresenta algumas definições do conceito de identidade obtida partir da investigação sobre a origem dos quilombos como forma de rebeldias coletivas, promovidas pelos negros, frente ao sistema escravista no Brasil e após a abolição. No quilombo, o negro buscou reconstruir sua identidade, contudo necessitou de unidade física, ou seja, o sentimento de possuir um espaço seu, presente nesses refúgios, onde manteve suas raízes e procurou preservar sua memória. A pesquisa tem por objetivo explicar a constituição identitária dos negros moradores de comunidades rurais contemporâneas estabelecida a partir da relação dos quilombolas com seu universo social.

**Palavras-chave:** Escravidão; Quilombos; Identidade Cultural; Exclusão Social.

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/ Campus Coxim. Professor da UFMS/CPCX, atualmente desenvolve projeto de pesquisa onde discute identidades étnicas e formações de quilombos contemporâneos. E-mail: adideologic@hotmail.com.

**Resumen:** Este trabajo fue desarrollado a partir de una investigación bibliográfica acerca de la cultura del quilombo (lugar apartado y de difícil acceso) en la contemporaneidad presente en el Trabajo de Conclusión de Curso - Fenômeno Quilombola: As tradições culturais da Comunidade Quintino Elias na cidade de Pedro Gomes/MS (1960-2007) – (Fenómeno del Quilombo: Las tradiciones culturales de la Comunidad Quintino Elias en la ciudad de Pedro Gomes/MS 1960-2007) y presenta algunas definiciones acerca del concepto de identidad obtenida por intermedio de la investigación del origen de los quilombos como instrumento de rebeldías colectivas propuestas por los negros ante el sistema de esclavitud en el país tras la abolición. En el quilombo, el negro buscó reconstruir su identidad, sin embargo necesitó una unidad física, es decir, el sentimiento de poseer un espacio suyo que estaba presente en estos refugios, donde mantuvo sus raíces y buscó preservar su memoria. La investigación busca explicar la formación identitaria de los negros que viven en comunidades rurales contemporáneas establecidas por intermedio de la relación de la gente del quilombo con su universo social.

**Palavras-clave:** Esclavitud; Quilombos; Identidad Cultural; Exclusión Social.

A importância quantitativa, a extensão geográfica das fugas de negros escravizados e a formação de quilombos tradicionais (formados sob o escravismo) marcaram profundamente a história política, social, econômica e demográfica do Brasil. Entretanto esta questão só ganhou a atenção dos estudiosos nas décadas de 1960, 1970 e 1980 – depois de transcorridos cerca de cinquenta anos da Abolição – assim mesmo de forma limitada e com raras análises diacrônicas e sincrônicas sobre a importância dos quilombos na história rural brasileira. Até então pouca importância foi dada à povoação das áreas internas do Brasil, à fronteira agrícola, à formação de comunidades caboclas de origem africana e à influência dos padrões lingüísticos existentes no interior brasileiro. Nos anos

de 1980, a produção historiográfica sobre o escravismo ainda era marcado pelas interpretações neo-paternalistas herdeira da contundente tese sociológica *freyriana* (1933), cuja essência preconizava a relação simétrica entre a escravizados e escravizadores, quase que negando a acirrada luta de classes existente nos longos e duros anos de escravismo no Brasil. Graças aos esforços interpretativos de autores como Benjamin Peret, Clovis Moura, Alípio Goulart, Ciro Flamarion Cardoso, Emilia Viotti da Costa, Florestan Fernandes, entre outros a violência foi reconhecida como parte constitutiva de uma ordem econômica que controlava os trabalhadores nas unidades produtivas e submetia povos inteiros à escravidão, impondo-lhes a produção intensiva e níveis aviltantes de subsistência. Mas a importância destes autores não dispensa as contribuições de historiadores como Robert Slenes, Stuart Schwartz, Manolo Florentino, Eduardo Silva, João José Reis, João Luis Fragoso que fizeram avançar os estudos sobre laços familiares como refúgio de permanência dos ideais de liberdade e etnicidade, das estratégias negociações e de resistência ao sistema condenado por todos aqueles que se debruçam sobre o tema.

O avanço do conhecimento histórico sobre os quilombos e o desencadeamento do processo de organização das comunidades negras ensejaram que, quando da Constituinte de 1988, fosse aprovado o dispositivo constitucional provisório – artigo 68 – determinando o reconhecimento da propriedade da terra ocupada pelos “remanescentes das comunidades dos quilombos”. A necessidade de mapear e comprovar a existência de tais comunidades e, a seguir, a proposta de ampliar o leque de contemplados pela referida determinação ensejaram o recrudescimento do interesse pelos quilombos e o debate sobre a sua essência.

No Brasil a luta pelo reconhecimento pela propriedade da terra tem levado inúmeras comunidades negras rurais habilitar-se ao dispositivo da lei. Aglutinados em condição de vida rural, sobretudo

em terras sem titulação reconhecida pelo Estado, muitos afro-descendentes viveram sem visibilidade social até as três primeiras décadas do século XX. O princípio estratégico da Marcha para Oeste, adotado pelo governo Vargas, determinou valorização da propriedade fundiária e o avanço da fronteira agrícola nos moldes capitalista perturbou a *aparente paz* vivida pelas comunidades tradicionais que passaram a se deparar com sérios problemas oriundos das novas orientações sobre a política de terra. Isto significa que as comunidades negras rurais passaram quase despercebidas até o momento em que suas terras, ou terras ocupadas por tais comunidades ganharam valor. Como a questão agrária ainda não foi tratada com a devida seriedade, as comunidades encontraram na Constituição de 1988, um viés capaz de levá-las à legalização das terras com a auto-identificação de “remanescentes de quilombo”.

Nesse sentido, as comunidades de remanescentes de quilombos no Brasil tendem a enfrentar uma dura concorrência no campo, em que seus aspectos estruturais são precários frente à modernização das grandes propriedades. Já nas décadas de 1940 e 1950, alguns fatores determinaram o desaparecimento destas comunidades negras rurais formadas no período que antecedeu a Abolição: o desenvolvimento demográfico; a presença do capitalismo; e a elevação dos preços da terra provocaram o enfraquecimento das pequenas propriedades, conseqüentemente, a crise estrutural dessas comunidades, determinando o deslocamento de populações a procura de novas terras (MAESTRI, 1984; 9-19).

A existência de comunidades negras rurais apresenta novos enfoques aos estudos das ciências sociais, não apenas pelo seu percurso sócio-histórico, a produção cultural e o seu cotidiano em si apresentaram novos enfoques e novas definições, assim, superando conceitos ligados ao passado escravista. Os bens culturais ganharam importância para o pesquisador, tanto a cultura

material, que ora sempre teve destaque, como a cultura imaterial, que fora incorporada aos estudos como elemento primordial na caracterização dessa relação social de um grupo, como a identificação cultural. Conforme José D'Assunção Barros, a noção de "cultura" que a perpassava era uma noção demasiado restrita, a reflexão antropológica traz novos horizontes. Portanto, acrescenta-se também o processo comunicativo na definição de Cultura, e não como a totalidade dos bens culturais produzidos pelo homem. Ou seja, a linguagem, as representações e as práticas culturais, em relação uns com os outros e em relação com o mundo, constitui um novo universo a noção de cultura.

Os estudos realizados sobre comunidades quilombolas despertaram o interesse no sentido de também contribuir para o trabalho de localização, catalogação, registro e divulgação dos dados, promovendo, nesse sentido, o fortalecimento da cruzada destinada à investigação, ao debate, às atividades, às iniciativas e à socialização dos conhecimentos científicos sobre o negro, em condição de vida rural, sobretudo a existência desse *fenômeno dos novos quilombos* no país.

A partir de novas definições, uma comunidade rural e, a seguir, urbana, como "*quilombola*", não é reconhecida através de sua origem em um quilombo, na pré-Abolição, mas da pressuposição quilombola de grupo social de ancestralidade africana. A legalização das terras dos chamados *remanescentes de quilombos* brasileiros passa hoje pelas discussões em torno da questão da identidade e da territorialidade. Portanto não se aplica o conceito histórico de quilombo para análise dessas comunidades. Assim, utilizar a definição de *comunidade negra rural* seria mais próximo da realidade encontrada atualmente. Após a Abolição, essas comunidades "deram origem a um campesinato negro que tendeu a se fechar sobre si, como já o haviam feito os *caboclos* descendentes de nativos" (MAESTRI, 1984; 9-19).

A presença das comunidade quilombolas contemporâneas na esfera social não garante uma inserção harmoniosa, principalmente pela caracterização identitária e por não acompanhar as mudanças ocorridas na estrutura social, econômica e política, que os isolam, aparentemente, do convívio com os moradores da cidade onde se localizam.

O problema que estas comunidades contemporâneas enfrentam com as mudanças estruturais e institucionais se constitui no isolamento cultural, isto é, a interação do indivíduo com a sociedade pressupõe sua identidade, ou seja, “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2005; 11). Entretanto, é essa concepção que encontra-se em mudança, pois tradicional e sociologicamente a identidade ligava o sujeito à estrutura, aos mundos culturais, tornando-os unificados, atualmente esse contexto fragmentou-se. Nas sociedades contemporâneas, o sujeito compõe várias identidades, isto é, temporariamente utiliza-se de várias identidades, segundo Hall, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2005;13). Os sistemas e representações estão se multiplicando, com isso adequar-se a múltiplas identidades, temporariamente, tornou-se possível e inevitável.

As possíveis discussões sobre Identidade e a preocupação em conceituá-las apresentam-se neste trabalho através da análise sobre a relação que as comunidades negras rurais possuem com seu território, constituindo assim laços identitários. A procura em se discutir identidade tornou-se evidente com a expansão do fenômeno da globalização, do multiculturalismo e da discussão moderno/pós-moderno. Os estudos de identidade remetem muitos autores a utilizarem dois caminhos: a perspectiva da identidade pessoal, “uma reflexividade da modernidade que se entende ao núcleo do eu” e a discussão sobre uma identidade coletiva, “ligada a sistemas culturais



específicos, como as identidades regionais e nacionais” (ROSA, 2007; 2). Contudo, estas duas perspectivas estão interligadas, conforme Rosa “não há como vivenciar uma identidade cultural específica se esta não for incorporada à identidade pessoal de cada agente social”. (ROSA, 2007; 3). No texto a discussão de identidade alicerçará a compreensão do sentimento de pertencimento dos *quilombolas* ao seu território e a interação ao seu universo social, por isso a necessidade em problematizar as concepções teóricas sobre identidades culturais na contemporaneidade.

Relacionar igualdade e diferença constitui uma visão dialética. Não podemos falar em igualdade sem incluir as questões relativas à diferença, nem sequer abordar identidade distante da afirmação da igualdade. A questão colocada hoje supõe perguntarmo-nos e discutirmos que universalidade é essa, mas, ao mesmo tempo, não cairmos num relativismo absoluto, reduzindo a questão dos conhecimentos e valores veiculados a um determinado universo cultural, o que nos levaria inclusive a negar a própria possibilidade de construirmos algo juntos, negociado entre os diferentes, e à guetificação.

Já Oliveira (2007) propõe algumas questões teóricas que cabe utilizar problematizando as tensões de igualdade e diferença, sugerindo um diálogo, ou seja, um exercício dialógico: “a superação do debate sobre universalismo e relativismo cultural, pois todas as culturas são relativas e todas aspiram valores universais, porém, relativismo e universalismo, são filosoficamente incorretos por não permitem diálogos interculturais sobre questões isomórficas.” (2007; 15). Segundo o autor todas as culturas possuem concepções diferentes de dignidade humana, mas são poucas que a concebem em termos de direitos humanos.

Através desta investigação sobre a construção identitária de uma comunidade quilombola, não se pode buscar uma comparação análoga com os quilombos do passado, em busca de rastros perdidos. A garantia dessa ligação com o passado evidencia-se conforme a

comunidade utiliza a memória para preservar esse passado apagado, sua identidade fragmentada. A procura por raízes africanas pode ser encontrada nos quilombos contemporâneos, como a base religiosa, linguagens, cor da pele, etc. ligados a africanidade, contudo, não se pode garantir a constituição identitária deste grupo.

Durante o período escravista, o comprador desejava um escravo moldado, que estivesse pronto a ser utilizado na labuta: fiel a seu senhor. Nesse sentido o negro africano era visto com uma “coisa”, um objeto, uma mercadoria, tornado-se pertencente a um grupo de cativos sem forças para resistir a essa imposição cultural. Com isso causou uma dificuldade do negro africano de se identificar, de possuir uma memória individual ou propriamente coletiva, distante do sentimento da identidade social, ou seja, uma imagem “que um indivíduo adquire ao longo da vida referente a ele próprio, que ele constrói e apresenta aos outros e a si próprio” (POLLAK, 1992; 206). Portanto, sendo totalmente transformada ao entrar em conflito com as formas que o senhor de escravo estabeleceu. D’Adesky afirma que “é preciso que a identidade seja reconhecida, de forma autônoma, pelos outros, existindo por si mesma, constituindo o indivíduo livre, consciente de sua individualidade, de sua liberdade, de sua história e, por último, de sua historicidade” (d’ADESKY, 2001; 75). A interação com o “outro” não foi construtiva, o negro africano e sua carga histórico-social é ignorada e, portanto fragmentada, despersonalizando e sujeitando este indivíduo ao domínio do “outro”.

A reconstrução dessa identidade necessitaria de unidade física, ou seja, o sentimento de possuir fronteiras físicas, o negro africano a princípio encontrou essa segurança nos momentos coletivos na senzala, posteriormente essa identidade esteve presente nos refúgios quilombolas, onde puderam manter suas raízes e preservar sua memória. Entende-se que essa reconstrução psicológica deu-se quando o cativo encontrou em suas fronteiras o sentido de pertencimento ao grupo, coletivamente, com isso, há o “sentimento

de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados” (POLLAK, 1992; 206). Porém cabe ressaltar que, através da relação que o indivíduo mantém com os sistemas culturais e por assumir diferentes identidades momentaneamente não há uma identidade unificada.

É importante observar que o sentido de pertencimento que o indivíduo busca encontrar é negociável e revogável. Bauman, conceituando identidade e crise de identidade aponta que pertencimento e identidade não são para vida toda e “que as decisões que o próprio indivíduo toma são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’” (BAUMAN, 2005; 17). Portanto o sentimento de pertencimento não constrói uma identidade, enquanto este for o destino. O indivíduo conquista aspectos identitários conforme escolhas e relacionamentos sociais temporários, pois a construção da identidade é permanente.

A existência dos territórios quilombolas, atualmente, e muitas vezes defendidos pela própria historiografia e por movimentos sociais, é compreendida como forma de preservar e designar o pertencimento étnico dos grupos que são caracterizados como de exclusividade negra, originários da escravidão, da resistência e que praticam o isolamento defensivo, contudo não devem ser vistos como isolados sociais ou culturais. Conforme Schmitt, são considerados remanescentes de comunidades de quilombos os grupos que formaram-se a partir de uma grande diversidade de processos, através de fugas, ocupando terras livres e geralmente isoladas, através de heranças, doações, recebimento de terras como pagamento de serviços prestados ao Estado, etc. (SCHMITT, 2002; 3).

No quilombo, como nas senzalas, existiam escravos de diferentes regiões da África, que possuíam culturas, idiomas, e crenças religiosas distintas, motivo que dificultava a constituição de uma identidade étnica, muitas dessas culturas se perderam ao se homogeneizar com

outras. Atualmente, essas distinções culturais são evidenciadas nos ritmos *afros* no Brasil e no próprio sincretismo religioso, sendo um dos mecanismos para a sobrevivência da identidade africana no país, e no período escravista, como forma de refugiar-se da repressão. Conforme Brazil: “o afro-brasileiro encontrou no sofrimento, na indignação e na angústia a inspiração necessária para manter sua subjetividade. As práticas culturais afro-brasileiras, mescladas aos materiais europeus e indígenas, representam fragmentos da consciência rebelde construídos na luta contra a aviltante condição servil”. (BRAZIL, 2002;128).

A procura incessante pela identificação e pela incorporação da memória, esta impregnada por raízes africanas, não condiz necessariamente como instrumento de preservação das comunidades remanescentes de quilombos. Movimentos sociais, instituições envolvidas com causas anti-racistas e políticas públicas de afirmação possuem uma visão colonial da estrutura sócio-cultural destas comunidades. Assim como a própria identidade cultural fragmentou-se, num movimento permanente de construção identitária, nas comunidades não se utilizam ritos e mitos africanos como práticas culturais no seu cotidiano. A influência “*de fora*” proporcionou a permanência destes moradores, em comunidade, e garantiu o protagonismo e a própria sobrevivência. A procura por religiões, artefatos, costumes puramente africanos é mera ilusão.

Após a abolição, os quilombolas ainda estão próximos a terra, porém o único laço que lhe permitem viver. Atualmente os quilombos são considerados territórios de resistência cultural e deles são remanescentes os grupos étnicos raciais que assim se identificam. É determinado como comunidades negras de quilombos conforme “os costumes, as tradições e as condições sociais, culturais e econômicas específicas que os distinguem de outros setores da coletividade nacional”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ver Programa Brasil Quilombola. Governo Federal. 2004, p. 6.

Portanto os negros negam-se a conviver no mesmo espaço com aqueles que outrora foram seus algozes. Na verdade, o isolamento deveu-se a própria procura em se afirmar sócio-culturalmente, porém, não um isolamento pragmático, mas impulsionado pela vontade oposta em não integrá-los à sociedade. Muitos permaneceram em seus territórios até os dias atuais. Outros se formaram após a abolição em decorrência da miséria em que viviam na urbanidade das cidades e da difícil concorrência com os imigrantes nas fazendas. Houve também escravos que compraram extensões de terras para morarem e cultivarem. Esse isolamento relativo, segundo Maestri, “seria resultado da experiência de dominação e exploração a que foram submetidos escravos, índios e seus descendentes” (1984, p. 9-19).

A partir de novas definições, uma comunidade rural e, a seguir, urbana, como “quilombola”, não é reconhecida através de sua origem em um quilombo, na pré-Abolição, mas da pressuposição quilombola de grupo social de ancestralidade africana. A legalização das terras dos chamados *remanescentes de quilombos* brasileiros passa hoje pelas discussões em torno da questão da identidade e da territorialidade. Portanto não se aplica o conceito histórico de quilombo para análise dessas comunidades. Assim, utilizar a definição de *comunidade negra rural* seria mais próxima da realidade encontrada atualmente. Após a Abolição, essas comunidades “deram origem a um campesinato negro que tendeu a se fechar sobre si, como já o haviam feito os *caboclos* descendentes de nativos” (MAESTRI, 1984; 9-19).

A relação memória e identidade justificam a permanência destes moradores nas comunidades, preservando seus aspectos estruturais e sociais. Portanto, é a partir dessas reflexões que pode ser possível explicar parte da articulação social estabelecida entre os quilombolas e os demais segmentos que compõe seu universo social. Qual a imagem que estes moradores têm sobre os quilombolas? E qual imagem os quilombolas têm em relação a si e aos outros, fora da

comunidade. Esse comparativo pode apontar dados referenciais capazes de explicar o processo de construção da identidade da comunidade, sobretudo no que diz respeito aos “critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade” (POLLAK, 1992; 204). Esse confronto entre o “eu” e “outro” possibilita a valorização da memória e a afirmação de uma identidade, mesmo que apresente confrontos num espaço em que a “memória e a identidade são valores disputados” e garantindo o protagonismo desses moradores (POLLAK, 1992; 204).

O texto buscou destacar a fundamental importância de novas concepções sobre os quilombos de modo a contribuir para o estudo do passado escravista do Brasil e suas consequências no presente. Através da exposição sobre as formas de resistência, ainda impregnadas pelas interpretações do período colonial, a resistência muda de propósito, passa a objetivar a preservação das tradições culturais e a procura por significações da identidade quilombola, esta propositada pelo multiculturalismo em tempos de globalização.

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRASIL. *Programa Brasil Quilombola*. Brasília: GOVERNO FEDERAL, 2004

D' ADESKY, Jacques. *Pluralismo Étnico e Multi-culturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DPRA, Editora: Rio de Janeiro, 2005.

MAESTRI, Mário. “As comunidades autônomas de trabalhadores escravizados no Brasil”. Versão atualizada do artigo: “Em torno do quilombo”. *História em Cadernos*. Revista do Mestrado em História da UFRJ. Nº 2. Rio de Janeiro, 1984.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser Escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2003. maio de 2008.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. *Concepções docentes sobre as Relações Étnico-Raciais em educação e a Lei 10.639*. <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT04-3068-Int.pdf>. Acesso 10 de outubro de 2009.

PINSKY, Jaime. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

POLLAK, Michael. Identidade Social In. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SCHMITT, Alessandra e outros. *A atualização do conceito de Quilombo: identidade e Território nas definições teóricas*. *Ambiente e sociedade*. Jan/Jun. 2002, n. 10, p. 129-136, ISSN 1414 – 753x. Citado em: [http://www.Scielo.Br/scielo.Phb?Script=sci\\_attext&pid=S1414\\_753x200200018&Ing=em&nrm=isso](http://www.Scielo.Br/scielo.Phb?Script=sci_attext&pid=S1414_753x200200018&Ing=em&nrm=isso) Acesso em 07 de março de 2006.





## Análise das construções identitárias no cinema hollywoodiano a partir discurso fílmico *O terminal*

Vicenzo Carone<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende investigar as construções ideológicas do cinema norte-americano em relação à temática de identidade nacional. Para isso faremos uma breve análise sobre a construção técnica e narrativa do cinema produzido em Hollywood, para depois no debruçarmos em nosso estudo de caso, o filme “O Terminal”, analisando como o discurso desse filme forma a visão de identidade do norte-americano e do estrangeiro.

**Palavras-chave:** Discurso Cinematográfico, Hollywood, Ideologia, Identidade Nacional.

**Abstract:** This article intends to investigate the ideologic constructions of the U.S. cinema for the argument of the national identity. For that, we will do a fast analysis about the technic and narrative construction of the cinema produced on Hollywood, for later we think about our movie, “The Terminal”, analyzing how the speech of this movie makes the vision of the identity of the american and the foreigner.

**Keywords:** speech cinema, Hollywood, Ideology, national identification

---

<sup>1</sup> Graduando em relações internacionais na UNESP – *campus* de Marília.

### **1. A maneira *hollywoodiana* de se fazer filmes**

Tratemos, primeiramente, do surgimento do discurso cinematográfico utilizado no cinema *hollywoodiano*, a chamada decupagem clássica e de seu desenvolvimento. O corte de cena (e por consequência a montagem) surge inicialmente apenas para atender a necessidade da diegese, quando a ação de um certo filme move-se para um outro espaço-tempo faz-se necessário tal quebra, que torna plenamente aceitável como não destruidor da mimese cinematográfica, além disso, nesses filmes do começo do século, a câmera permanecia estática, o que fez com que fosse chamado de “teatro filmado”; a montagem começa a ganhar versatilidade ainda no começo do século nas já citadas cenas de ação que demonstram não só uma maior utilização da técnica como denotam o ganho de complexidade no próprio enredo que trata agora de acontecimentos simultâneos em diferentes locais o que começa a criar no espectador um entendimento de uma ligação entre cortes de natureza narrativa já que

As imagens estão definitivamente separadas e, na passagem temos o salto; mas a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isso constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse ao nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada. (XAVIER, 1977, p. 21-22).

O surgimento do corte dentro da cena é considerado por vários autores como o nascimento do discurso eminentemente cinematográfico, embora seu surgimento deu-se também por questões de necessidade, como o corte de um plano geral (“em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço de ação” (XAVIER, 1977, p. 19) para um primeiro plano (“A câmera,

próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (XAVIER, 1977, p. 19) utilizado para denotar algum objeto importante para a trama; temos que notar, porém, que esses cortes dentro de cena também foram sempre intencionalmente neutralizados na decupagem clássica. Seguindo certas regras de continuidade e fluindo de maneira sutil (por exemplo nunca há uma mudança de um grande plano geral para um primeiríssimo plano ressaltando uma pupila pois isso soaria artificial ao espectador e deslocaria sua atenção para a técnica), tudo para manter a impressão de realidade

Dentro desta moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe tudo parece real, torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes serão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na sequência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço de representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos de denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la” (XAVIER, 1977, p. 24-25);

Essa criação de realidade ligada ao ritmo e ao “jogo de tensões e equilíbrios estabelecido no desfile das configurações visuais” (XAVIER, 1977, p. 25) liga o espectador não só numa credulidade à ação do filme, mas também de uma maneira afetiva o que cria uma

identificação sentimental entre a realidade fora e dentro da “janela” o que serve para o estabelecimento de uma aceitação da ideologia proposta pelo cinema sem o filtro crítico da percepção de que a mão do homem moldou intencionalmente aquelas cenas, pois toda técnica que demonstraria isso foi neutralizada para não ser percebida racionalmente; o nascimento da câmera subjetiva e do shot/reaction shot foi uma imensa conquista para essa identificação emocional:

A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com seus olhos. O shot/reaction shot corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos ocorridos anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação. (XAVIER, 1977, p. 26)

Quando essas duas técnicas são utilizadas em conjunto, com a câmera assumindo a visão hora de uma, hora de outra personagem em um diálogo mostrado em shot/ reaction shot (técnica conhecida com campo/ contra-campo), o espectador identifica-se com essas personagens ao ser identificado com seus pontos de vista, essa identificação de olhares, contudo costuma se dar de modo invisível ao espectador que, inicialmente identifica-se psicologicamente com o olhar da câmera, e quando essa assume a visão da personagem de modo sutil, o processo ocorre de maneira inconsciente. Outro aspecto importantíssimo para a decupagem clássica é a trilha sonora, já que, se por um lado a música cria uma certa separação com a identificação entre cinema e realidade, por outro é um elemento extremamente eficaz na criação do “clima” da cena e da identificação afetiva; os diálogos por sua vez acrescentaram veracidade ao substituírem as legendas que cortavam o ritmo da cena no cinema mudo. Por fim, não devemos nos esquecer, contudo, que a decupagem clássica é apenas uma maneira de se produzir cinema e que há vários outros discursos possíveis, que adotam para tanto, outras

maneiras de enxergar a realidade. Apenas como exemplo temos o realismo crítico e o realismo revelatório: o primeiro ataca o cinema de *Hollywood* por considera-lo alienante por uma criação falsa de um processo que assemelha-se a realidade apenas por ser naturalista, porém ao retratar uma história individual e fechada não demonstra como ocorre o processo histórico, influenciado por Marx e advindo da URSS o realismo crítico tenciona a criação de um cinema que funcione como elemento emancipatório ao mostrar a realidade através do materialismo histórico e da super-estrutura, tendo como protagonista não um personagem, mas uma classe e representando não uma história fechada mas um conceito histórico; já o realismo revelatório acredita que a montagem deturpa a veracidade da realidade e propõem um cinema “puro” em que a ação se desenvolve dentro de planos-sequências (grandes planos em que uma ação inteira desenvolve-se sem cortes) e mudanças de focos ocorrem com a utilização da profundidade focal (quando em vez de por exemplo o diálogo entre dois personagens ser permeado pelo campo e contracampo, ele se dá dentro de um mesmo campo e a nitidez da imagem focaliza um e depois o outro), os atores são normalmente amadores filmados em cenários reais com captação de som direto. Existem discursos cinematográficos porém, que têm como objetivo a percepção da técnica pelo espectador e a montagem de ação como um processo racional; Eisenstein por exemplo, criou a montagem intelectual em que a ligação entre as cenas não obedece a integridade espaço-temporal e sim uma relação de idéias o que faz com que o espectador perceba o cinema como processo construído pelo sua própria percepção e não como um pedaço da realidade apresentado a ele de maneira pronta.

## 2. O Terminal

*O Terminal* foi dirigido por um dos grandes diretores hollywoodianos, Steven Spielberg, responsável pela direção de quase 50 filmes e pela produção de mais de 100. Entre suas realizações estão grandes sucessos mundiais como *E.T. – O*

*Extraterrestre* (1982), *Jurassic Park* (1993), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) e *A Lista de Schindler* (1993), dentre vários outros de imensa bilheteria em nível mundial. Spielberg é ainda considerado (juntamente com George Lucas responsável pelos filmes da série *Guerras nas Estrelas*) como salvador do “cinemão” de efeitos especiais na segunda metade da década de 70. O filme *O Terminal* foi realizado pela *Dreamworks SKG*, estúdio fundado na década de 90 por Jeffrey Katzenberg, David Geffen e pelo próprio Spielberg, contando com um elenco de estrelas, principalmente, o casal de protagonistas interpretados por Tom Hanks e Catherine Zeta-Jones. O orçamento aproximado para a realização do filme de Spielberg ficou em torno de 60 milhões de dólares, sendo que a arrecadação (em bilheteria, os números aqui excluem outras formas de arrecadação com a venda de Dvds e a concessão para exibição em redes de televisão) foi de 77 milhões 32 mil 279 dólares nos Estados Unidos e 218 milhões 686 mil 156 dólares (apenas na semana inicial o filme teve uma arrecadação de mais de 19 milhões de dólares e foi exibido em 2811 salas de cinema) se levarmos em consideração a bilheteria mundial.

Basicamente, “O Terminal” conta a história de Viktor Navorski (Tom Hanks), habitante da fictícia República de Krakozhia que vai aos Estados Unidos, porém ao chegar inicia-se uma guerra em seu país de origem o que faz com que sua nacionalidade seja revogada impedindo-lhe assim de entrar no território norte-americano, Navorski começa então a viver no saguão do aeroporto, onde desenvolve-se toda a trama. O primeiro ponto interessante a analisarmos no filme é o que representa a Krakozhia e como o filme representa tal país e seus habitantes. As poucas informações que temos sobre a fictícia república vêm principalmente de noticiários televisivos que anunciam Krakozhia como a menor república da região e vítima de revoltas durante os anos 80 e 90 que minam tentativa de transição do comunismo, a identificação da república com países do oriente próximo que viveram sobre a influência ou

mesmo fizeram para da URSS é óbvia, salientando a visão americana de que tais países são vítimas de turbulências por culpa de seus sistemas políticos ineficazes tanto no passado como no presente. A transição ao capitalismo mostrou-se difícil e por isso a Krakozhia não é um lugar onde existe o poder de compra, como a frase de um oficial ressalta sobre os EUA: “Há apenas uma coisa que você pode fazer aqui senhor Navorski, compras”, o exotismo com que a personagem Viktor é caracterizada faz com que a frase soe como contrária ao seu modo de vida o que torna individualizado na sua figura as diferenças entre os EUA e as Krakozhias espalhadas pelo antigo bloco socialista. Mais adiante somos apresentados ao personagem Frank Dixon que trabalha no Controle Interno do aeroporto que nos dá mais algumas informações sobre o país, revelando o nome do grupo que tomou o poder, Rebeldes da Liberdade o que soa como chacota do nome de diversos grupos revolucionários, como se o nome liberdade soasse impróprio para um grupo que “destrói o saco de batata” (alusão criada por Frank para tentar explicar o que está acontecendo à Viktor, ele diz que um saco de batatas representa Krakozhia e depois esmaga o saco com uma maçã fazendo alusão ao acontecimento político em curso) e vai contra uma postura do democrático país da liberdade, os Estados Unidos. Também temos a impressão que ninguém conhece o país de Navorki: Primeiro temos o erro de pronúncia de Frank Dixon ao tentar dizer Krakozhia e depois o desinteresse dos transeuntes pelas notícias; o canal de tv que transmite os acontecimentos é mudado enquanto Viktor corre pelo aeroporto atrás de outros aparelhos ainda sintonizados no jornal até que encontra um que está, porém dentro de uma sala de espera particular e mudo. A postura que os EUA tomam frente o acontecimento demonstra uma ação comumente encontrada quando um grupo de alinhamento com a política estadunidense é retirado do poder em algum país, o Irã e a Revolução Islâmica é um bom exemplo e foi em um cidadão iraniano que o

filme se baseou (Mehran Karimi Nassemi, que viveu no Terminal 1 do aeroporto Charles de Gaulle, em Paris de 1988 a 2000, devido sua impossibilidade de entrar na França por conta do não reconhecimento do governo islâmico), porém aqui quem gera a situação de apátrida para Navorski é o novo governo da Krakozhia que revoga os vistos e passaportes excluindo Viktor de seu quadro de cidadãos o que coloca os E.U.A numa posição de impotentes ao não aceitá-lo

Porém, o que nos permite realmente analisar a visão que o filme possui do país fictício é a postura de seu cidadão e seu comportamento frente aos acontecimentos à sua volta. Sua atitude inicial demonstra a imagem criada dos cidadãos krakozhianos; ele se assusta com o cosmopolitismo do aeroporto mostrando que ele vem de um país sem o “desenvolvimento” metropolitano estadunidense, logo depois começa a fazer a barba no saguão do aeroporto; a atitude “inadequada” mostra o aspecto cômico/exótico da fictícia Krakozhia, algo mais explícito ainda na cena em que a incompreensão - mas do que do idioma, que não criaria o efeito cômico desejado - da situação em que é colocado mostra que ele não compreende os padrões de comportamento representados pela situação quando, ao ser levado para a sala do Controle Interno acha que é ao oficial do departamento que ele deveria pedir o táxi, e não que está lá por algum motivo excepcional, notemos também aqui a insistência do oficial em continuar tentando se comunicar com ele em inglês, como se esse fosse realmente uma língua mundialmente compreendida. O filme segue com várias cenas em que Viktor age de maneira cômica e inesperada em acontecimentos considerados comuns para o público ocidental; ele anda de roupão pelo saguão para em seguida tomar banho na torneira, o que faz inclusive um passageiro fugir do banheiro ao ver a cena; conversa com o bip como se fosse um telefone; e tenta ajudar uma garota a fechar sua mala, porém acaba quebrando-a. É claro o desencaixe de tal personagem e a representação do lugar de onde ele vem como uma terra de estradas de terra, cabras e



“selvagens”. A principal cena que ilustra esta perspectiva é quando Viktor tenta utilizar o telefone; um travelling que parte de um enquadramento do personagem em plano médio, afastasse gerando um plano geral imenso onde nem o vemos mais, o que nos passa a sensação de sua impotência e incompreensão diante da imensidão e do mar de pessoas que não lhe prestam auxílio. Há outras cenas que nos ajudam a compreender outros aspectos da República; primeiro quando Viktor está dormindo e as luzes de um avião iluminam o saguão em obras que vira seu quarto, ele levanta as mãos e pede para não atirarem em provável alusão a uma situação de constantes guerras e execuções vivida por ele; depois o fato de ele dizer que têm medo de lobisomens, Drácula, fantasmas, mostrando Krakozhia como um país supersticioso, visão freqüente entre os ocidentais em relação a territórios do leste europeu e oriente próximo. Por fim o fato de seu pai, um habitante de krakozhiano que, aparentemente, nunca foi para os EUA, encantar-se justamente pelo jazz, preferindo uma manifestação norte-americana em detrimento a qualquer manifestação nacional coloca o país fictício em posição desfavorável em relação aos EUA. Por fim, quando “Uma bandeira krakozhiana tremulava em cima do parlamento” anunciando o fim da guerra, o país de Viktor volta a ser democrático, logo volta e ser seu.

O filme poderia parecer a primeira vista a visão de um estrangeiro sobre os Estados Unidos, porém a câmera acompanha Viktor com o interesse de quem vê um espécime diferente pela primeira vez; não é dele que parte o discurso, já que as situações que lhe cercam são mostradas de maneira usual, situações ocidentais mostradas a ocidentais; o filme não assume o discurso de um estrangeiro em situações exótica para si mas sim de uma peixe fora d’água visto por olhos estadunidenses.

Viktor e os krakozhianos não são, porém, a única nacionalidade estereotipada pelo filme: Chineses sem câmera indo para a Disney, criam desconfiança em Frank o que permite a identificação da

falsificação, depois este mesmo personagem diz que os pais de um garoto não deveriam deixá-lo ir para a Jamaica enquanto mostra um saco de maconha apreendido e por fim ainda temos o Brasil como outro país mostrado como fonte de tráfico, no caso cocaína que um homem trazia dentro de nozes. Os outros personagens de nacionalidades estrangeiras também aparecem em atitudes bizarras. Gupta, o faxineiro indiano, embora muito mais adaptado ao american way of life que Viktor também toma atitudes inesperadas como agendar horário para que procurem objetos em seu lixo. Com o passar do tempo, entretanto, o herói do filme começa a se adaptar aos aspectos culturais dos Estados Unidos e a cena mais expressiva deste aprendizado é quando Viktor começa estudo do inglês através da comparação entre um guia turístico de New York em inglês e a versão em seu idioma; esse conhecimento passa a ser também admiração. No momento em que Frank lhe dá a chance uma chance ilegal de sair do aeroporto ele decide ficar, mostrando que ao começar a compreender o funcionamento daquele país, ele pretende acatar sua legislação e burocracia, tornando-se um herói positivo muito mais guardião dos democráticos valores estadunidenses que Frank, sendo esse o principal ponto de desenvolvimento da estória, o choque entre o estrangeiro que se americaniza e o americano que despreza os valores de sua pátria. Entre esses valores, o principal é o trabalho duro e bem feito que sempre é recompensado na América, a terra das oportunidades. Esse afinco de Navorski é mostrado progressivamente; primeiro Viktor cria sua cama das cadeiras do saguão criando o efeito de antecipação, bastante freqüente no cinema de *Hollywood*, de seus talentos que lhe trarão sucesso; em seguida vê uma mulher colocando os carrinhos de bagagem no lugar certo para recolher as moedas e logo começa a viver destes trocados – Frank porém impede-o de continuar ganhando seus trocados ao contratar alguém especialmente responsável pelo recolhimento dos carrinhos (nesta cena vemos Frank em uma janela em cima de Viktor,

filmado por um ângulo que lhe coloca em posição superior, o que representa o poder que o vilão exerce sobre o herói). As atitudes de Frank para desestabilizar Viktor são movidas pela cobiça de assumir o cargo de chefia demonstrando um serviço bem feito (e por consequência, desumanizado em sua visão). Richard, o chefe, lhe havia pedido para ter cuidado com o serviço de inspeção e no decorrer do filme vemos sua atitude perante a brecha no sistema Viktor como egoísta; essas ações também individualizam as ações da alfândega, como se o responsável pelas intransigências do sistema fosse uma pessoa, e não do aparelho do Estado. Uma cena que demonstra esse choque entre o humanista Viktor e o frio cumpridor da burocracia Frank é a que Miledragovich, um russo tenta levar remédios vindos do Canadá para seu pai moribundo, e Frank chama Viktor como tradutor e lhe explica que para aquele remédio é necessária uma autorização. Viktor diz então que os remédios são para a cabra do russo. Isto demonstra também uma medida desumana que permite o livre transito de remédios de animais e dificulta o de remédios humanos, porém quando Richard reprime Frank por sua atitude dizendo que às vezes deve-se esquecer as regras e valorizar as pessoas coloca a culpa desta desumanidade em Dixon: “Compaixão. É a base deste país” diz ele, acreditando que o funcionário deveria perceber as sutilezas das regras, como dividir os momentos em que o transporte de remédios sem documentação é prejudicial ou não, “Pode aprender alguma coisa com Navorski”, completa Richard. Frente a esse fato, Frank não entende porque Viktor ajudou alguém que nem conhecia e é esse tipo de postura que o vilão toma durante todo o filme, é um homem descontrolado - que possui uma gaveta cheia de remédios; vulgar - é visto comendo durante várias conversas durante o filme, e o único que não se encanta ou percebe as qualidades de Viktor; este, entretanto, continua sua escalada para tornar-se um cidadão exemplar dentro do modelo estadunidense ao procurar emprego

nas lojas do saguão para pagar o jantar à sua pretendida, porém sua situação irregular, sem documentos ou residência lhe impede de conseguir um emprego. Ele começa então a reformar o saguão em que vive, o que faz com que finalmente seja contratado e passe a ganhar bem; o talento e trabalho duro acaba sempre sendo recompensado, não importa a situação; tanto é verdade que os US\$ 19,00 por hora pagos a Navorski são mais do que Frank ganha. A perseverança de Viktor também é demonstrada por sua insistência diária esperar duas horas na fila para tentar um visto de entrada mesmo com chances nulas de conseguir, essa cena estabelece um sentimento de comoção em relação ao personagem o que cria laços afetivos entre a história e o espectador. A cena é seguida diretamente pelo olhar ameaçador de Frank: o choque entre as cenas cria um sentimento a favor de um e contra o outro, e Viktor aparece como um defensor de valores como a luta para triunfar e a persistência; muito mais que o legítimo cidadão que ao ser egoísta e querer prejudicar uma pessoa inocente demonstra não acreditar nos valores de irmandade formadores da nação e que ainda é ignorante e preconceituoso: pergunta-se de que cadeia Viktor fugiu, espera que este tente escapar do aeroporto para poder ser preso e quando Viktor se abaixa para amarrar o cadarço, ele questiona se ele vai rezar, “Eles rezam ao meio-dia”, diz embora seja visível que a Krakozhia não é um país de maioria muçulmana; é interessante porém vemos como Dixon recusa-se a mentir para mandar Navorski para detenção; seus valores profissionais são mantidos, embora mostre-se pobre em valores humanos. A diferença e o choque entre os dois vão se acentuando, por um lado temos um arrebatamento moral cada vez maior a favor de Viktor, ele recusa-se a dizer que tem medo de Krakozhia para receber asilo mostrando-se como alguém que se nega a mentir e que ama seu país apesar dos contratemplos: “Minha casa, não tenho medo da minha casa”, é o que se espera de um bom norteamericano também, que não abandone a pátria nas necessidades; a

história de solidariedade de “the goat” (apelido que ganha depois do caso do russo) é espalhada (com muitos floreios) por Gupta o que torna o torna realmente um herói do saguão, com as cópias de sua mão criadas pelo foto copiadora (quando Frank pressionou-o contra a maquina para lhe ameaçar) espalhadas em todas as lojas como símbolo de resistência contra a maldade de funcionário da alfândega, por fim o ápice da edificação de Viktor chega quando ele revela que está nos Estados Unidos para conseguir um autógrafo de um músico de jazz. Seu pai viu uma foto no jornal com 57 músicos em sua turnê na Krakozhia e, durante 40 anos escreveu centenas de vezes para eles pedindo autógrafos; só faltou um, porém seu pai morreu e Viktor prometeu-lhe conseguir o autógrafo. O herói ressalta a qualidade de lutador mostrada durante todo o filme. A fibra moral de Frank em compensação só se deteriora “Quando essa guerra acabar (entre Viktor e Frank e segundo este, os EUA) você vai entender porque a Krakozhia faz fila por papel higiênico enquanto os Estados Unidos limpam a bunda com Charmin folha dupla”, ouvimos ele dizer, em seguida impede a entrada de Viktor em Nova York chantageando-o ao ameaçar seus amigos Joe, Henrique e Gupta. Aqui o ato de impedimento mostra-se ainda mais egoísta, pois Viktor não é mais inaceitável, agora que tem um país de novo (neste momento a guerra já havia terminado). Porém quem vence enfim é o herói, que tem a saída do saguão acompanhada por todos e é querido inclusive pelos funcionários do Controle Interno que abrem as portas para ele desobedecendo às ordens do chefe. E então finalmente Viktor adentra o país exaltado o filme todo. Os EUA são um sonho que finalmente é alcançado, sonho este representado quando Navorski finalmente consegue o autógrafo.

Viktor não é porém, o único personagem que vence nos E.U.A por possuir garra e fibra moral, a história de Gupta também é um exemplo; ele fugiu da Índia há 23 anos por ter esfaqueado um policial que lhe extorquia. Saiu de um país corrupto e foi para os EUA onde

mesmo ele tem sua chance em um lugar que pode ser duro em sua estrutura base (o que faz com que ele tenha que se manter escondido e irregular para não ser extraditado, o que explica seu medo de que Viktor fosse algum espião), porém onde a relação entre as pessoas é justa e amigável, e é isso que forma o país. “Desde que eu mantenha minha cabeça baixa e meu chão limpo eles não têm motivos para me deportar”, ou seja, cumpra seu papel com afinco e não crie problemas e a América será seu lar; o indiano acaba por ser o salvador do possível trágico final. Ao entrar na frente do avião para Krakozhia para atrasá-lo, Gupta sacrifica-se e vai preso “Eu vou pra casa” diz finalmente ele, fazendo alusão a sua óbvia extradição; e temos também o taxista que leva Viktor ao hotel onde o músico que procurava toca, seu nome é Goran e chegou da Albânia ainda naquela semana e já dirige um táxi.

Embora fique claro que a transformação do exótico krakozhiano em um herói norte americano positivo se dê no choque entre ele e Frank, o relacionamento com a heroína Amélia (Catherien Zetta Jones), uma aeromoça também traz suas nuances, ela já possui um outro caso amoroso (como é comum em filmes de *Hollywood*), um homem casado que acaba por controlar sua vida sem dar-lhe a devida atenção; sua prisão a essa realidade é representada por um bip que carrega sempre na espera de mensagens de seu companheiro, o bip é também um elemento de prisão para Viktor que ganha um de Frank para ser comunicado de sua possibilidade de saída do aeroporto, como símbolo de dominação imposta aos heróis por pessoas moralmente “inferiores”; sua libertação é simbolizada pela quebra dos bips. O sentimento de repúdio do espectador em relação a Dixon também é acentuado quando este se coloca complicando a realização do romance, cânone do cinema de *Hollywood* e elemento maior na criação afetiva filme-público. Frank pergunta a Amélia como alguém que pode ter o homem que quiser escolhe Navorksi e ela lhe responde que isso é algo que um homem

como ele não pode compreender. E é justamente quando se fecha a “santificação” do herói (quando este revela o motivo da vinda aos E.U.A) que finalmente permite-se que este beije a mocinha.

Já foi dito que o filme não é sobre outros países e nacionalidades e sim uma exaltação de uma América multicultural - o aparecimento frequente de personagens estrangeiros vem caracterizados (como árabes de turbante e barba e mulheres africana com roupas tradicionais) ressalta essa características; porém os EUA é aqui representado por elementos totalmente integrantes da cultura norte-americana, especialmente o consumismo, elementos do universo pop e símbolos nacionais: sobre o primeiro ponto temos um ambiente cercado sempre de comercias, promoções e ofertas e as compras dos personagens (a primeira coisa que Viktor compra é um hambúrguer no Burguer King, um dos símbolos do capitalismo norte-americano, seu progresso pela capacidade no trabalho transforma a primeira compra, um cheesburger de 75 centavos no principal produto da loja, um whooper com batata e refrigerante, transformando-se ainda em um terno Hugo Boss que ele adquire para sair com Amelia); sobre o universo pop apontemos o fato da oficial Delores (responsável pelos carimbos do Controle Interno) ser uma trekker (fã da série Star Trek – Jornada nas Estrelas) e o aparecimento dos símbolos da vida artística nova-iorquina no guia turístico de Viktor (os shows da Broadway e a série Friends); e por fim sobre terceiro ponto há o aparecimento do feriado de 4 de julho.

O filme pretende nos passar a visão de um Estados Unidos como uma nação acolhedora (como os vários estrangeiros que trabalham no aeroporto demonstram), contudo, o discurso do filme mostra o contrário ao – de forma mais implícita – estereotipar os outros Estados e colocar os valores ocidentais políticos, econômicos e filosóficos como superiores. É o seguimento desses valores que transforma Viktor em herói, não suas diferenças ou sua identificação com a nacionalidade Krakozhiana.

### **Referências**

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

O Terminal. Direção: Steven Spielberg; Produção: Jason Hoffs, Andrew Niccol e Patricia Whitcher; Roteiro: Sascha Gervasi e Jeff Nathanson. Elenco: Tom Hanks, Catherine Zeta-Jones e Stanley Tucci. Los Angeles: Dreamworks, 2004. 128 minutos



## Uma noção de poeta

Letícia Pereira de Andrade<sup>1</sup>

**Resumo:** Ao verificarmos a noção que a favelada Carolina Maria de Jesus tem de poeta, por meio de seus diários e poemas, mostraremos uma criação poética que tenta ser romântica textualizando, simultaneamente, uma cultura dos excluídos do mundo econômico. Por isso, para a análise da criação poética de Carolina não nos esqueceremos de que se trata de poemas escritos por uma mulher pobre, semianalfabeta. Para tanto, seguiremos as pisadas de Lajolo (1996).

**Palavras-chave:** poeta, Carolina Maria de Jesus, criação poética.

**Abstract:** When verifying the notion that the inhabitant of the slum quarter Carolina Maria de Jesus has of poet, by means of her daily and poems; we will show one poetical creation that tries to be romantic including a culture of the excluded ones from the economic world. Therefore, for the analysis of the poetical creation of Carolina we will not forget in them that one is about poems written for a semiliterate poor woman. For in such a way, we will follow the theories of Lajolo (1996).

**Keywords:** poet, Carolina Maria de Jesus, poetical creation.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS.  
E-mail: leticia@uems.br

## Horizonte Primordial

Um médico espírita revelou a Carolina Maria de Jesus:

Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (JESUS, 1986, p. 17).

*Diário de Bitita*<sup>2</sup>, publicação póstuma de Carolina Maria de Jesus, traz essa revelação. A infância pobre em Sacramento, Mina Gerais, guardava um segredo: estava escrito nas linhas do tempo que dali sairia uma poetisa. Bitita, “a negrinha”, se transformaria na escritora Carolina Maria de Jesus.

Passados anos “dessa profecia”, Carolina Maria de Jesus, ainda muito jovem, migrou, em 1937, do interior de Minas Gerais à grande cidade de São Paulo, em busca de um novo lugar, de uma vida melhor. Em São Paulo, tornou-se catadora de papel. Mineira negra de origem humilde, semianalfabeta (pois esteve apenas dois anos na escola), mãe solteira de três filhos de pais diferentes, catadora de papel, Carolina Maria de Jesus desponta no espaço das Letras Nacionais em 1960, por intermédio do jornalista Audálio Dantas<sup>3</sup> que, ao visitar a favela a fim de elaborar uma matéria sobre um parque infantil

---

<sup>2</sup>Obra memorialística sobre a infância de Carolina de Jesus publicada primeiramente na França (1982), e, anos depois, no Brasil (1986).

<sup>3</sup> Audálio Dantas nascido em Tanque d’Arca, Alagoas, 8 de julho de 1929, é um jornalista brasileiro, premiado pela ONU por sua série de reportagens sobre o Nordeste brasileiro. Também foi presidente do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo. Primeiro presidente da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) e deputado federal. Atualmente, Dantas é vice-presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

municipal, encontrou Carolina, negra alta, voz forte, advertindo uns homens que brincavam nos balanços infantis: “Deixe estar que eu vou bota vocês todos no meu livro!” (DANTAS, 1960, p. 3).

Dantas, curioso, pediu para ver esse “livro”. Interessado pelo que leu, pois era militante, recolheu os cadernos manuscritos de Carolina e prometeu que tudo sairia publicado em um livro: aqueles relatos diários que expõem a desumana vida passada na favela do Canindé, em São Paulo, em meados dos anos cinquenta do século XX.

Com sucessos editoriais expressivos, Carolina de Jesus não se tornou famosa por sua opção em face ao gênero em que considerava realmente literário: as poesias. A publicação de *Quarto de despejo* (1960), gênero autobiográfico sob forma de diário, foi a fórmula que a fez famosa no Brasil e no exterior.

Carolina de Jesus tinha um sonho de ser “poeta”, como dizia, e nada o destruiu, mesmo apesar de mostrar a consciência das dificuldades no diálogo com as imposições de um mercado editorial hegemônico:

Eu disse: o meu sonho é escrever!

Responde o branco: ela é louca.

O que as negras devem fazer...

É ir pro tanque lavar roupa.

(JESUS, 1996, p.201)

Carolina Maria de Jesus queria ser reconhecida como poetisa, “poeta do lixo”, “poeta dos pobres”. Na realidade, definia-se como poeta: “(...) Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comovem os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo” (JESUS, 2005, p. 54).

A escritora favelada tinha sua visão de poeta, como veremos no decorrer deste trabalho, com base em alguns poemas retirados de seus diários e do livro *Antologia Pessoal* (1996). A criação poética de Jesus será analisada, neste trabalho, seguindo as pisadas deixadas por Marisa Lajolo em "*Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina*" (1996). Para a análise dos poemas de Carolina de Jesus não devemos nos esquecer de que se trata de poemas escritos por alguém do povo. Além do que, como já dizia Todorov, "é uma verdade incontestável que o juízo de valor sobre uma obra depende de sua estrutura. Mas talvez cumpra insistir mais num outro fato: ela não é o fator único do juízo" (TODOROV, 1976, p.123).

### **O que é ser poeta?**

Nos diários, sobretudo no *Diário de Bitita* (1986), narrativa de cunho memorialístico, a autora apresenta um passado, a fim de reconstruir uma vocação que a destinava à poesia. Ou seja, volta ao passado em busca de sua identidade de poeta. De seu ponto de vista, era poeta; os poemas eram a sua forma de expressão preferida, isso de acordo com o depoimento do médico Ville Aureli, que lhe atribuiu ou confirmou, quando já era adulta, o nome sagrado de poeta. A respeito disso, Carolina diz:

(...) quando percebi que eu sou poetisa fiquei triste porque o excesso de imaginação era demasiado. Que examinei o cérebro no Hospital das Clínica Que o exame deu que sou calma. Que eu iduquei imensamente o meu cérebro. Que não dêixei as idéias dominar-me. Que fiquei triste do desprêso do povo pelo poeta. Mas agora estou na maturidade e não impreciono com as filancias de quem quer que sêja... (JESUS, 1996, p. 84).

É importante salientar aqui a visão de Carolina com relação à designação de poeta. O poeta precisa domar a impetuosidade de sua imaginação, pela racionalidade e pelo controle de si mesmo. Continua a pintar sua noção de ser poeta:

Aprendi escrever atabalhadamente. Eu já estava aborrecendo-me de ter vindo para São Paulo. Lá no interior eu era mais feliz, tinha paz mental. Gozava a vida e não tinha nenhuma enfermidade. E aqui em São Paulo, eu sou poetisa! Eu hei de saber o que é ser poetisa e quais são as vantagens ou desvantagens que existem para um poeta. Pensava profundamente na minha vida que estava começando preocupar-me.

Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que poeta escreve livros, pedi:

- Eu quero um livro de poeta!

O livreiro deu-me: – **Primaveras**, de Casimiro de Abreu.

*E assim fiquei sabendo o que era ser poetisa. Cheguei em casa com o espírito mais tranqüilo. Fiquei sabendo que as palavras cadenciadas eram as rimas.*  
(In: MEIHY, 1994, p. 186)

Para Meihy (1996, p.17), “Carolina foi e era por auto-definição poeta. Sequer dizia-se poetisa. Sem entender o significado disto, tudo o que for dito sobre ela soará pouco e, mais que incompleto vazio”.

Nesta perspectiva, não foi o repórter Audálio Dantas que despertou o desejo de Carolina de tornar-se uma escritora, ele apenas tornou-o possível publicando seus textos. Carolina já tinha uma identificação com a escrita, sobretudo poética, introjetada pela leitura de poetas tais como Castro Alves e Casimiro de Abreu, ambos referidos em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). Também, dentre outros, Gonçalves Dias foi referido no poema *O exilado*:

O meu autor predileto  
O imortal Gonçalves Dias  
Eu lia com muito afeto  
Os seus livros de poesias  
(JESUS, 1996, p.160)

Carolina fala da descoberta de sua vocação como uma benção e como uma maldição. Este é um tema de poetas existencialistas. Lembremos do caso, por exemplo, de Baudelaire no poema *Bénédiction*<sup>4</sup>, no qual o nascimento do poeta é colocado sob o signo da maldição: “Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères/ OÙ mon ventre a conçu mon expiation”. O poeta é, nesta visão, um incompreendido, sofredor, até o próprio riso transparece ou oculta tristeza, na visão do eu lírico caroliniano:

*Riso de poeta*  
Poeta, por que choras?  
Que triste melancolia.  
É que minh'alma ignora  
O esplendor da alegria.  
Este sorriso que em mim emana,  
A minha própria alma engana.  
(JESUS, 1996, p.108)

O título geralmente é indicativo do tema antecipando o sentido geral da obra. Na configuração deste poema, o título representa a cabeça (de onde emana o riso) e as estrofes o corpo do poema (onde se desmascara esse riso). Percebe-se, então, que o título deste poema “Riso de poeta”, os contrários: riso/choro; tristeza/alegria, bem como a redundância no verso “Que triste melancolia” reforça a idéia de quão triste é o poeta: “este sorriso que em mim emana,/ A minha própria alma engana”.

Assim o poeta, para o eu lírico caroliniano, é sempre triste e reflexivo. A própria estrutura da maioria dos poemas, como “Poeta”, “O infeliz”, “Riso de Poeta”, “Pensamento de Poeta”, “Por

---

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Bénédiction*. In Libro Veritas. Disponível em <http://www.inlibroveritas.net>. Acesso em 10/10/2009.

que choras?”, de Carolina sugere a reflexão: há sempre indagações e supostas respostas, ou seja, são poemas dialogados (égloga), comuns em Casimiro de Abreu (autor lido por Carolina), como por exemplo, em *As Primaveras*:

**Borboleta**

Borboleta dos amores,  
Como a outra sobre as flores,  
Porque és volúvel assim?  
Porque deixas, caprichosa,  
Porque deixas tu a rosa  
E vais beijar o jasmim?  
Pois essa alma é tão sedenta  
Que um só amor não contenta.  
(ABREU, 1972, p. 207)

Na obra poética de Carolina Maria de Jesus, está quase sempre se repetindo a mesma idéia melancólica do fado pesado de ser um poeta. Vejamos o poema abaixo onde o eu lírico se pergunta nos dois primeiros versos das estrofes e nos dois últimos vem a lastimosa resposta:

*Poeta*

Poeta, em que medita?  
Por que vives triste assim?  
É que eu a acho bonita  
E você não gosta de mim.  
Poeta, tua alma é nobre  
És triste, o que o desgosta?  
Amo-a. Mas sou tão pobre  
E dos pobres ninguém gosta.

Poeta, fita o espaço  
E deixa de meditar.  
É que... eu quero um abraço  
E você persiste em negar.  
Poeta, está triste eu vejo  
Por que cisma tanto assim?  
Queria apenas um beijo  
Não deu, não gosta de mim.  
Poeta!  
Não queixas suas aflições  
Aos que vivem em ricas vivendas  
Não lhe darão atenções  
Sofrimentos, para eles, são lendas.  
(JESUS, 1996, p. 91)

A repetição da estrutura, o paralelismo é um principal recurso poemático desse texto. Percebe-se que ocorre uma mudança na estrutura organizada do poema apenas na última estrofe. Assim, ao lembrar que “o fenômeno da estrutura no verso é sempre um fenômeno de sentido”, como disse o estruturalista Lotman (1978, p.209), observa-se que a estrutura deste poema, estrofes de quatro versos, tendo os dois primeiros versos um tom de repreensão (como sugerem os pontos de interrogação) e os dois últimos um tom de lamentação (como sugerem os pontos finais e a reticência), remete a uma cena comovente, a um conflito entre o poeta e sua poesia.

Em um momento de inquietude, como sugerem estas estrofes em forma de diálogo ou monólogo, o eu lírico sofre por um amor que seria sua própria poesia: “É que eu a acho bonita/E você não gosta de mim”; “Amo-a. Mas sou tão pobre/E dos pobres ninguém gosta.”; “É



que... eu quero um abraço/E você persiste em negar." Poesia é coisa bela, sublime, "mas sou tão pobre" que a "pena não quer escrever", "você persiste em negar", "no entanto está cá dentro e não quer sair". Para o eu lírico caroliniano, a poesia é algo superior, algo tão refinado que não pode ser maculado pela linguagem cotidiana.

No auge da inquietude, na última estrofe deste poema (que é a única com cinco versos), o eu lírico tenta por um fim em suas reflexões e lamentações. Brada de uma forma áspera, como sugere o ponto de exclamação, chamando a atenção para o fato de que não adianta lamentar para qualquer um, só entende quem já passou na pele tal sofrimento: "Poeta!/ Não queixas suas aflições/ Aos que vivem em ricas vivendas/ Não lhe darão atenções/Sufrimentos, para eles, são lendas." Ou seja, só entende o ato de poetar outro poeta, a nossa sociedade capitalista não valoriza a Arte de um modo geral, principalmente a Arte dos "poetas dos pobres".

Ainda, para o eu lírico caroliniano, o Poeta tem "alma nobre". Veja a estrofe do poema abaixo:

O homem  
Em vida o homem é escritor  
É doutor,  
É senador,  
É majestade.  
Assim ele se discrimina,  
Mas na campa predomina  
A igualdade.  
(JESUS, 1996, p. 217)

Lembrando do conceito de "forma" que tem em si mesma o conteúdo e olhando atentamente a estrutura (inclinação) do poema, bem como a sonoridade descendente das palavras "escritor",

“doutor”, “senador”, “majestade”, percebe-se que, para o eu lírico, o cargo mais elevado e sublime, até se chegar ao “campo silencioso/ E tenebroso” é o de escritor. Na terra, ser escritor é mais que um doutor, senador ou majestade; a igualdade predomina apenas na “campa fria”, “dentro de um caixão”.

Por isso, na visão de Carolina, o poeta deve levar a sério sua missão nobre e sublime: ele deve ser um visionário, mas para ver as injustiças sociais, e criticar a ordem estabelecida: “Quem faz guerra? é o imbecil/ Seja na China ou no Brasil/ Não merece o nosso louvor/ Aquele que sabe governar, / Paz ao seu povo deve dar. /Não queremos o estertor!” (*Antologia Pessoal*, p. 225). Dessa forma, a autora também pensa o social.

Segundo Marisa Lajolo (1996, p. 48), aparece em seus versos não apenas o lirismo dos amores não correspondidos, a queixa do homem e da mulher desamados e o lamento dos braços desencontrados do coração... “Neles há também espaço para a decifração do sentido da vida, da aventura do ser humano sobre a terra, aventura esta muitas vezes transcrita em estereótipos de clichês e cifrada no cotidiano amargo dos pobres”. Carolina Maria de Jesus parece se incluir na categoria de “poeta do lixo”, “poeta dos pretos” e “dos pobres” e tece um auto-retrato no qual se vê uma mescla do ideal romântico: o poeta visionário, saudosista, frágil, choroso por um amor não correspondido.

Em “Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina”, Marisa Lajolo (1996) analisa o estilo poético da autora favelada em suas filiações com a poesia romântica brasileira. A esse respeito, Lajolo (1996, p. 52-53) afirma que se os modelos de Carolina são “equivocados”, “fora de moda”, como criticam alguns, é porque esqueceram de avisá-la que a “poesia brasileira desde os arredores dos anos vinte estava farta do lirismo que ia averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo. E

como não tinha sido informada, Carolina ia ao dicionário apesar dos tropeços e do peso do cartapácio”, pois como vimos, ela tinha em mente que poesia era um gênero superior, algo tão refinado que não podia ser maculado pela linguagem cotidiana.

Dessa forma, Lajolo (1996) explicou sobre a impossibilidade de Carolina Maria de Jesus dominar a poética e os códigos da literatura canônica, porque “ela só teve acesso às franjas desse universo”. De fato, Carolina de Jesus, com dois anos de escolaridade, excluída do mundo econômico, relata em várias ocasiões, nos poemas e no diário, que o momento em que “se descobriu poeta” e teve a noção de poesia foi por meio dos poemas de Casimiro de Abreu e outros poetas do romantismo.

### **Anacronismo e novidade caroliniana**

No princípio era o verbo romântico. E deste verbo Carolina Maria de Jesus tenta lançar mão, ou seja, imitar a forma culta, o clássico e a linguagem romântica, já formas ultrapassadas nas décadas de 50 e 60 do século XX.

A linguagem extremamente singular, fraturada, rasurada da negra, pobre e semianalfabeta Carolina Maria de Jesus, feita de anacronismo literário por imitação dos poetas românticos, como Casimiro de Abreu não cabia nos moldes das Elites da época. O preciosismo literário de Carolina em plenos “anos dourados”<sup>5</sup> brasileiro, quando a literatura tentava se livrar do academicismo

---

<sup>5</sup> Nos anos 60 do século XX, momento em que o Brasil queria exibir-se moderno, Carolina era o contraste dessa sociedade. De um modo geral, esses anos de 1950 a 1960 representaram para o imaginário nacional um tempo de euforia. No cenário mundial do pós-guerra vive-se a vitória da democracia. Entre os brasileiros comemorava-se o fim da ditadura Estado-novista. As propostas de JK prometiam um desenvolvimento rápido, intenso e essa efervescência tanto política como cultural passaria para a história como os “anos dourados”.

por meio de uma linguagem mais próxima do cotidiano, presume um modo de leitura tradicional. O fato é que se a autora repete o preciosismo de forma e conteúdo de nossas letras, ao pôr em prática seu projeto de escritora, é porque não lhe restou outra alternativa, já que só teve acesso “às franjas” do universo letrado. Acerca disso, Marisa Lajolo argumenta:

(...) como a poética de Carolina poderia não ser de extração parnasiana e de feição conservadora? Como fugir a uma poética na qual as palavras raras e as inversões para preservar a rima são consideradas senha de ingresso no universo letrado? Como poderia não aderir aos valores dominantes, que, aliás, são chamados de dominantes exatamente porque invadem corações e mentes? (LAJOLO, 1996, p. 58).

Sem dispor de meios técnicos suficientes para “ressuscitar o verbo romântico” integralmente, Carolina faz um anacronismo, mas ao mesmo tempo funda algo inesperado na literatura brasileira. A imitação pura e simples dos poetas do arcadismo-romantismo, em toda a obediência às regras métricas e linguísticas da poesia convencional, não teria feito de Carolina um sucesso nacional e internacional, uma vez que existem milhares de imitadores e perpetuadores do sistema literário arcaizado pela acadêmicas de letras do Brasil afora. A novidade de Carolina está em atingir sem querer, para além daquilo que imita, uma característica estética própria, original, que enfrenta o sistema, como mostra a escritora em seu poema *Quarto de despejo*: “infiltrarei na literatura”; “Quantos espinhos em meu coração”; “Porque a escritora favelada/ Foi rosa despetalada” (JESUS, 1996, p. 152).

Carolina sabe manusear as palavras, “cadenciar as rimas”, dar andamento ao poema, construir imagens extremamente perspicazes da situação em que se encontra: “E assim, eu fui desiludindo/O meu ideal regridindo/Igual um cômputo envelhecendo./Fui enrugando, enrugando.../Petalas de rosa, murchando, murchando/E... estou

morrendo!”. Contudo, o caráter inusitado está no testemunho escrito em primeira pessoa, sem mediação, de uma pessoa saída das camadas subalternas e no uso de uma linguagem, que ela própria chama de “clássico”, veiculando uma visão de mundo ao mesmo tempo conservadora e problematizadora da forma social.

No verso “Quantos espinhos em meu coração”, resume-se o estado do eu lírico. O poema *Quarto de despejo* é autobiográfico, retrospectivo, como demonstra o próprio título remetendo ao diário *Quarto de despejo: diário de uma favelada* que levou Carolina do lixo a fama e depois as dificuldades de permanecer em outro *habitat*.

Nessa forma de trazer o passado ou de lirismo, pois como afirma Staiger (1997, p.171), “lirismo é passado (recordação)”, a autora emprega uma linguagem que em sua contenção poética mostra o destino do “poeta do lixo”, “dos pobres”: “Foi rosa despetalada...”. O poema *Quarto de Despejo* mostra a seus leitores um percurso doloroso de uma mulher negra e pobre pelo território das letras. A realização do sonho de ser escritora, entretanto, levou-a contraditoriamente à desilusão, ao desmascaramento do lado perverso da fama. Como se vê no poema a autora compreendia o processo que a levou de favelada a *best-seller* e depois ao “túmulo”.

O lirismo (“Pétalas de rosas, murchando, murchando”), o preciosismo de expressões (“campa silente e fria”), os versos livres, estrofação irregular, bem como as transgressões gramaticais e ortográficas não intencionais, “que não tornam sua literatura menos literária”, como diz Lajolo (1996, p.47), “estão indissolivelmente ligados em uma relação de interdependência na obra”.

Percebe-se que essa forma literária é uma redução estruturante do processo social. Por redução ou processo estruturante de uma obra literária, Antonio Candido entende o processo pelo qual “a realidade está transfigurada na obra literária como fatura da obra, como estrutura literária” (CANDIDO, 2002, p. 126).

Da imitação da linguagem literária romântica por meio do português “clássico”, da reprodução de outros discursos, por meio da sintaxe fraturada, resultado de dois anos de escolarização, enfim, dessa mistura nasce uma criação literária própria à Carolina. Como diz Lajolo (1996, p.57), surge uma “identidade textual selada pela infração involuntária da língua culta, e igualmente vincada por uma perspectiva ideológica”.

Sua criação literária tem a ver com a sua visão do que é a poesia, a literatura. A literatura só poderia ser diferente da linguagem corrente. Para a autora, a literatura é algo de superior, tanto de uma classe superior, “*a dos poetas fidalgos, de luvas brancas, o poeta de salão*”, quanto de algo tão refinado que não pode ser maculado pela linguagem cotidiana. Por isso sua obra poética, apesar de contemplar as quadrinhas, clichês, crítica política, tem uma tradição lírica requentada. Pois a literatura era, para Carolina, nobre, e como a autora era “poeta”, nada mais normal que os favelados não a pudessem compreender: procurava palavras “difíceis”. Na verdade, Carolina parece se sentir diferente e incompreendida em toda parte, como sugere o poema “Quarto de despejo” no qual o eu lírico resume sua situação ao se infiltrar na Literatura: “(...) Quantos espinhos em meu coração” (JESUS, 1996, 152).

Dessa forma, a linguagem fraturada de Carolina Maria de Jesus, em sua criação poética, não foi entendida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas, excluída do mundo econômico, de alcançar os códigos da cidade letrada.

### **Considerações Finais**

Segundo Cláudia Neiva de Matos (1994, p.15), “tardio e lento foi o processo de admissão da poesia popular na República das Letras”. É possível que ainda hoje, os círculos literários reservam-lhe um outro lugar. Lançam-lhe de passagem olhares polidamente

desconfiados, tratando de manter as devidas distâncias. E mesmo assim há quem ache sem cabimento a presença descredenciada de “Carolinas” nos salões ilustrados.

Carolina Maria de Jesus conheceu esse “salão ilustrado”, por isso como “poeta do lixo”, “dos pobres”, em outro *habitat*, percebeu seu fim: “fui enrugando, enrugando.../ Pétalas de rosa, murchando, murchando”; “a escritora favelada/ Foi rosa despetalada”, como está escrito no poema “Quarto de despejo”.

Verificou-se, neste trabalho, que Carolina de Jesus, ao tentar imitar algumas poesias, acabou por criar uma outra poesia. Uma vez que, a partir de sua leitura de poesia, construída segundo um modelo romântico (vale ressaltar que esta concepção romântica de poesia ainda impera no senso comum), Carolina Maria de Jesus trouxe no cerne de sua criação poética as marcas dos excluídos.

Contudo, segundo Lajolo (1996 p.42-43):

Negar estatuto de poesia aos textos de Carolina, não obstante as sobejas razões que para isso forneçam estéticas, teorias e críticas literárias, é vestir a carapuça que a autora põe à disposição de seus leitores quando, irônica, registra a divisão de trabalho instaurada na república das letras brancas e cultas. República solidificada com a argamassa fornecida pela crítica, pela teoria e estética literária:

*Eu disse: o meu sonho é escrever!*

*Responde o branco: ela é louca.*

*O que as negras devem fazer...*

*É ir pro tanque lavar roupa.*

Ainda, na mesma senda:

Estes poemas de Carolina constituem, assim, uma poesia forte, cheia de sotaques e extremamente oportuna por textualizarem uma cultura que quase nunca chega ao livro impresso, mas que, quando chega, como chegou esta de Carolina, assinala, em sua violência infratora, a exclusão dos pactos e protocolos da cultura, dos cidadãos e cidadãs também excluídos do mundo econômico. (Lajolo 1996, p. 44).

Ler Carolina é estar livre do preconceito, pois como diz Manuel Bandeira (1970, p.40), “a poesia reponta onde menos se espera”, até mesmo no *quarto de despejo*. De alguma maneira o Simulacro e a paráfrase romântica, também, assumem um estatuto poético próprio nas criações carolinianas, constituído menos pela estrutura formal que pela situação de leitura, já que o investigador literário não pode se esquecer que a literatura “não é apenas o que se escreve é também o que se pensa e o que se vive” (CARA, 1998, p. 57).

### Referências

ABREU, Casimiro de. As Primaveras. São Paulo: Livraria Editora Martins S/A co-edição Instituto Nacional do Livro, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. *Bénédiction*. In Libro Veritas. Disponível em <http://www.inlibroveritas.net>. Acesso em 10/10/2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 4ª ed. São Paulo: Ática. Série Princípios. 1998.

DANTAS, Audálio. Nossa Irmã Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia Pessoal*. Org. José Carlos Sebe Bom Meihy. Revisão: Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2005.

\_\_\_\_\_. *Meu estranho diário*. Org. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine. São Paulo: Editora Xamã, 1996.

LAJOLO, Marisa. “Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina”. In: *Antologia Pessoal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.



MATOS, Claudia Neiva. *A poesia popular na República das Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MORAES, Emanuel (org.). *Seleção em prosa e verso de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p.23-41.

NEIHY, J. C. Sebe Bom; LEVINE, Robert (org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

NEIHY, J. "O Inventário de uma Certa Poetisa". In: *Antologia Pessoal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ª ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.





# Rascunhos *CULTURAIS*

Textos ficcionais





## Na casa branca

Para Eliene e Doêmia

Achei você no meu jardim/Entristecido/ Coração partido/  
Bichinho arredo/ Peguei você pra mim/ Como a um bandido/  
Cheio de vícios/E fiz assim, fiz assim/ Reguei com tanta  
paciência/ Pudei as dores, as mágoas, doenças/ Que nem as  
folhas secas vão embora/ Eu trabalhei/ Fiz tudo, todo meu  
destino/ Eu dividi, ensinei de pouquinho/ Gostar de si, ter  
esperança e persistência/ Sempre/ A minha herança pra você/  
É uma flor com um sino, uma canção/ Um sonho, nem uma  
arma ou uma pedra/ Eu deixarei/ A minha herança pra você/  
É o amor capaz de fazê-lo tranqüilo/ Pleno, reconhecendo o  
mundo/O que há em si/ E hoje nos lembramos/ Sem nenhuma  
tristeza/ Dos foras que a vida nos deu/ Ela com certeza estava  
juntando/ Você e eu

(Vanessa da Mata, Uma herança: uma flor)

A minha diáspora começou há muito, que já nem me é recorrente à memória; meu veio ancestral ficou perdido em alguma parte de uma cidade nordestina. Recordo-me que, ao ver pela primeira vez a obra *Retirantes*, de Portinari, vi-me no colo de uma das mulheres representadas. Era minha mãe. Tampouco me lembro quando nos perdemos. A nossa estrada nunca mais se uniu depois que se bifurcou. Não sei se os nossos caminhos vão se encontrar algum dia. Hoje, tenho vestígios, restos, fragmentos, ficções de memória; as ficcionalizo, (re) invento, (re) construo na tentativa de lograr minha própria história, de me perpetuar como sujeito inserido.

Eu vim para uma cidade que não me pertencia, vivi o estranhamento; era o outro no interior do não-lugar, do interstício (dou esse nome porque eu não o reconhecia... eram minhas fronteiras culturais, idiossincráticas e sentimentais, que se alargavam para o além de...). O além ou a fronteira “é o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente”, o novo. Na esteira dessas palavras, deu-se minha nova vida, eu nascendo de novo. Talvez seja justamente por isso que meu sobrenome (árvore genealógica), data de nascimento também sejam representações ficcionais.

Havia uma dor latente no peito, disseram-me que era saudade, a ausência de... Mas como tal sentimento me invade se não tenho memórias que traduzem a falta que sinto? Eu anseio, na realidade, o que não vivenciei.

Nem tudo é anamnese, lembro-me de uma casa branca: sala espaçosa, beliches, quintal grande com grama e árvores... Brincávamos à tarde, depois da escola. Algumas senhoras nos chamavam para o banho e o jantar; faziam o papel de mães. Sabíamos que não eram, mas as aceitávamos como tal para preencher o nosso vazio rodeado de lembranças inventadas

Notava que às vezes a casa ficava cheia: rostos novos, olhares interrogativos, pensamentos postos em tantos lugares, resquícios de uma pequena vida esparsada; algumas tentavam um sorriso efêmero. Em outros momentos, a casa branca se esvaziava. O silêncio era sepulcral! As brincadeiras, os gritos, os cochichos noturnos, os risos abafados na hora do jantar, a disputa pelo melhor lugar na sala de televisão, cessavam. Era visível o sorriso no olhar dos que iam; também eu sorria a alegria dos meus “irmãos” para sufocar o choro antigo dentro de mim.

Sei que pareço angustiado e vitimado, ora por mim mesmo, ora pela vida. Mas sou eu, apenas eu, eu conheço e sempre soube de minha condição ficcional empreendida para construir minha memória. Eu a

construo com escombros, dejetos, entulhos, sobras de carinho, abraços e afeto. Não quero ser ingrato com o que me deram, apenas sinto que não me pertencia de todo. Sentia que não pertencia a ninguém, que meus pertencentes perderam-se. Sou um ser fragmentado pela ruptura, perda, ausência. As minhas ausências sempre tão presentes. Também tinha a impressão que de fato era feliz porque “a maior felicidade é quando a pessoa sabe porque é que é infeliz”, escreveu Dostoievski. A minha nostalgia, melancolia materializavam-se a tal ponto, que podia tocá-las com o dedo indicador.

Foi pesado demais para mim.

Voltando à casinha branca. À noite quando tudo era vazio, escutava o ruído do avião, meus pensamentos o seguiam. Eu elucubrava: onde estaria o início do meu ‘eu’, da minha história, da minha vida... Gostava de pensar que o avião poderia me levar a essas instâncias.

Foi nesta época de muita solidão (naquele tempo nem sabia o que era, apenas a sentia no peito) em que uma das mães aproximou-se de mim, com olhar meigo, e me disse: “Te trouxe uma coisa!” Senti uma alegria, passaram milhares de objetos por minha cabeça. Era um livro. Que frustração! Acho que percebeu, em mim, a decepção, mas não fez caso e me falou: “Sei que vai gostar”. Coloquei-o debaixo do travesseiro.

Em uma noite qualquer passou o avião de sempre, dissipando meus pensamentos costumeiros. Resolvi pegar o livro. Olhei a capa. O nome do autor me pareceu tão raro. Iniciei uma leitura à revelia. Aos poucos fui inteirando-me de um príncipe solitário que vivia num mundo pessoal, apenas seu... Quanta solidão! As noites passavam e eu seguia com a leitura... Eu lia acerca daquela vida alheia, mas para mim não era outra, senão a minha. Engraçado como pensamos estar lendo o outro, quando na realidade estamos lendo a nós mesmos.

Quando todos deixavam a casa branca ou nosso mundo próprio, tornava-me o príncipe solitário, senhor de um mundo só meu, soberano. Eu, outra vez, comigo.

No entanto, um eco de sobrevivência existia em mim. Ainda hoje não sei de onde provinha. Tenho uma possível explicação: Certa vez, minha professora levou a mim e aos outros alunos ao cinema, não me lembro o nome do filme; nunca mais consegui vê-lo, mas uma frase ficou gravada em minha memória: “Há um Deus especial para as crianças”. Que Deus era esse? Será que se eu dissesse que queria ter casa, mãe, pai, irmãos, Ele me ouviria? Quis dizer a Ele tudo, tudo... Fazer minhas queixas e reclamações, expor as injustiças sofridas, os meus dissabores.

Perguntei a uma das mães: “É verdade que existe um Deus só para as crianças?” Respondeu-me com uma mansidão no rosto: “Se existe um Deus separado para vocês, eu não sei. Mas sei que se você pedir, te dará porque ouve mais as crianças”.

Livro sob o travesseiro e orações para um Deus só meu, que me ouviria, me atenderia...

Continuei com a leitura, não foi apenas uma. A primeira foi linear; as outras, confesso, não tiveram sequência, lia páginas marcadas, passagens, frases isoladas (mas havia, para mim, muito sentido). O livro me entretinha mais do que poderia imaginar; a “mãe” tinha razão, ela sabia que eu iria gostar. Foi por intermédio da personagem-príncipe, que aprendi a (con) viver com a presença dos baobás, mas convinha a mim, não deixá-los grandes a ponto de sufocar meu pequeno mundo. Também foi com ele que passei a valorizar as coisas que antes me pareciam tão banais... Passei a ficar encantado com o ruído que os pássaros faziam nas árvores do quintal grande; passei a olhar o sol de manhãzinha pela janela do quarto, seus raios são encantadores; um beija-flor na flor; os desenhos de nuvens; a lua; um olhar...

A casa branca ficou por muito tempo vazia, era meu mundo particular. Também não havia visitas; eu era o príncipe, soberano-solitário de um mundo só meu. Que inquietação! Que desassossego! Tudo me era tão entediado. Meus dias eram horripilantemente, assustadoramente todos iguais.



Já não acreditava mais... havia aceitado minha condição de não-pertencer. Mas nunca deixei de falar com o meu Deus, o das crianças. O livro não saía mais debaixo do travesseiro, era meu melhor amigo, sempre fiel, nunca se incomodava quando eu queria conversar, mesmo nas noites de chuva em que perdia o sono...

Lembro-me que naquela época, tinha sonhos repetidos, recortados, sem seqüência nem enredo definidos. Nesses sonhos, sempre aparecia voando, brincava com as nuvens, voava em alta velocidade, ninguém me alcançava. Sentia-me tão leve, esquecia meu fardo, ele nem existia; *a insustentável leveza do meu ser* era substituída por matérias que não se podem mensurar, pesar... de tão leves, desapareciam. Ficava assim, esparsado nas nuvens brancas, formando uma atmosfera barroca, não pelo excesso ou exagero, mas por não saber o que era nuvem e o que era eu, imbricávamos, éramos apenas um.

Numa tarde costumeira, entediado pela rotina, uma das mães (acreditávamos que era a mais importante, a roupa dela era diferente das outras) sentou-se ao meu lado, no sofá da sala de televisão, e disse: "Você já está na casa há tanto tempo, faz parte de tudo aqui; nunca entendemos o porquê de sua permanência". Eu a ouvia sem grandes pretensões, e pensava: Estou aqui todo esse tempo porque não querem crianças crescidas. Os afetos que devo ter em alguma parte do meu ser nunca me foram solicitados... acho que nunca quiseram. "Ontem tivemos uma visita de um casal que soube por alguém de você", continuou dizendo. Souberam de minha existência na casinha branca; que na minha idade, as estatísticas são desfavoráveis; que posso ser visto como dono de um caráter invasivo, agressivo, nostálgico... "Eles querem falar com você, na realidade, gostariam de tê-lo como filho", falou-me. Eu já nem pensava mais nisso, já tinha internalizado o estar-fora, ou o estar naquele mundo só meu.

Depois das apresentações formais, continuei minha diáspora, já não me agredia os contornos que a vida dava ao redor de mim.

Tudo se centrava na tentativa de preencher nossos vazios. Nossos? Sim! Meu e do casal que propunha a representação do rito familiar.

Há muitos anos vivi essa história montada com tantos recortes, roubos, grilagem, cópias de histórias alheias, na tentativa de construir a minha. Sou constituído pelos sentimentos que permearam minha infância: a ausência, o vazio, o sulco, o estar-fora, o não-pertencer... A casa branca, meu mundo, onde era o príncipe foi substituída por outra. Da minha cadeira de balanço, vejo que me constituo no veio ancestral para outros.

Flávio Adriano Nantes Nunes

Escritor e professor assistente do curso de Letras da UFMS/CPCX