

JULIANA MIRANDA  
(ORG.)

---

# O QUE PODE A LITERATURA?

---

BORDÔ-GRENÁ



**O QUE PODE A LITERATURA?**

### ***Comissão Editorial***

Ma. Gislene Alves da Silva  
Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda  
Ma. Marcelise Lima de Assis  
Ma. Silvana Nascimento Lianda

### ***Conselho Editorial***

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)  
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)  
Dra. Áurea da Silva (UNEB)  
M. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)  
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)  
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)  
Dr. Washington Drummond (UNEB)

**Série Potencialidades, volume 1**

**Juliana Aparecida dos Santos Miranda  
Organizadora**

**O QUE PODE A LITERATURA?**



Alagoinhas  
2018

© 2018 by Editora Bordô-Grená

*Coordenação da Série Potencialidades: Gislene Alves da Silva*  
*Organização do volume I — O que pode a literatura?:*

Juliana Aparecida dos Santos Miranda

*Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva*

*Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená*

*Capa: Gislene Alves da Silva*

*Editora Bordô-Grená*

*E-mail: bordogrena@editorabordogrena.com*

*E-mail para orçamentos: orçamento@editorabordogrena.com*

*Sítio da Internet: <https://www.editorabordogrena.com>*

## FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

Q3 O que pode a literatura? [recurso eletrônico] / org. Juliana  
Aparecida dos Santos Miranda. - Alagoinhas : Bordô-Grená,  
2018.  
Dados eletrônicos (pdf). - (Potencialidades ; 1)  
  
ISBN 978-85-906599-0-7  
  
1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura comparada.  
3. Estudos literários. I. Miranda, Juliana Aparecida dos Santos.  
II. Título. III. Série.

CDD B869.09

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva  
responsabilidade dos autores.

Todo o direito dessa edição reservado à Editora Bordô-Grená.

## SUMÁRIO

Apresentação <i>Juliana Miranda</i>	9
A representação do negro na literatura infanto-juvenil e a valorização da cultura afro-brasileira <i>Fabiano Sales de Aguiar e Nair F. Gurgel do Amaral</i>	15
Arquivos do pobre e os diários de Carlinhos como atributos da “escrita de si” <i>Edivonha L. dos Santos</i>	33
Binarismos e literatura infantil <i>Marlos José Lima Machado</i>	45
Booktubers e a fabricação do personagem real na literatura contemporânea <i>Andréa Paula O. de Carvalho e José Carlos Félix</i>	61
Famigerado: aspectos da linguagem poética rosiana <i>João Paulo Santos Silva</i>	75
Heterologia e sujeito em Georges Bataille <i>Washington Luis Lima Drummond</i>	83
História e literatura: entre aproximações e distanciamentos <i>Izaías Euzebio Amâncio</i>	103
Literatura e o prazer de ler: despertando a humanização <i>Gisele Souza Gonçalves</i>	113
O trágico na obra <i>A fera na selva</i> , de Henry James <i>Adriana Claudia Martins e Suellen Cordovil da Silva</i>	125
Reflexões a partir das narrativas ballardianas <i>Jonathas Martins Nunes e José Carlos Félix</i>	141
Repressão e violência em <i>Dry September</i> , de William Faulkner <i>Karina Moraes Kurtz</i>	155

## APRESENTAÇÃO

Neste volume, da série Potencialidades, intitulado de *O que pode a literatura?* reunimos diversos autores para discutir os percursos da literatura e sua capacidade de transformação sócio-político-cultural. Para o grande filósofo Aristóteles, a potência consiste nas inúmeras possibilidades de ser, e é através desse conceito que este volume busca pensar a literatura a partir do movimento, do devir, da sua capacidade de tornar-se. Os estudos e as discussões que se fazem neste volume nos ajudam a refletir sobre as nossas vivências de hoje; vivências essas que podem se materializar de formas específicas e pessoais ou de formas generalizadas e sociais. Por isso, apostamos na potência da literatura como sendo o veículo que pode nos conduzir nesses percursos, ajudando-nos a ler o mundo de maneira mais crítica, sensível e empática.

O estudo que abre este nosso ciclo é de autoria de Fabiano Sales de Aguiar e Nair F. Gurgel de Amaral e chama-se *A representação do negro na literatura infanto-juvenil e a valorização da cultura afro-brasileira*. Neste capítulo, os autores buscam discutir e evidenciar a importância da literatura na construção identitária de crianças negras. Através de dois livros da literatura infanto-juvenil, *Menina bonita do laço de fita*, de Ana Maria Machado, e *O cabelo de Lelê*, de Valéria Belém, os autores realizaram pesquisas de campo com crianças do primeiro e segundo anos a fim de pôr em questão, problemáticas que se destacam na vida de crianças negras. O resultado foi um levantamento que apresenta a importância da literatura para a ressignificação de símbolos, bem como, a necessidade de espaços de representação e representatividade.

O capítulo seguinte, *Arquivos do pobre e os diários de Carlinhos como atributos da “escrita de si”*, de autoria de Edivonha Leite dos Santos, traz a literatura mediante o processo da escrita a partir de experiências próprias. Pelo viés da crítica cultural, a autora tece relações entre as narrativas e os arquivos de memória, que permitem a possibilidade da existência de um tempo passado que se faz no presente evidenciando a contemporaneidade que há no paradigma do movimento. Como ilustração, a autora nos apresenta o cronista Carlinhos de Oliveira, revelando como suas

narrativas, que permeiam à margem e a escrita de si, estabelecem diálogo com a teoria posta por Edil Silva Costa, quando esta discute as culturas populares através das narrativas e das memórias.

Consequente, Marlos José Lima Machado, em seu estudo intitulado *Binarismo e literatura infantil*, nos propõe repensar as estruturas de linguagens que se difundem por meio de binarismos construídos dentro de um sistema relativo de poder. Dentro disso, o recorte que se faz é o da literatura infantil, que, por muitas vezes, cuidou de legitimar e perpetuar os interesses de uma minoria dominante. Seu argumento transita pelo percurso da história da infância, elencando exemplos literários que confirmam sua premissa do binarismo e apoiando-se em estudos teóricos que evidenciam a importância de uma literatura capaz de contribuir para uma educação que crie sujeitos críticos, autônomos e tolerantes.

A seguir, Andréa Paula Oliveira de Carvalho e José Carlos Félix, na onda do avanço das mídias, sobretudo da internet, trazem um estudo sobre os booktubers, influenciadores digitais cujos conteúdos giram em torno dos livros. Sob o título *Booktubers e a fabricação do personagem real na literatura contemporânea*, os autores discutem os novos modos de consumo da literatura e as experiências provenientes disso. O estudo pretende examinar o fenômeno dos *Vlogs*, tendo como objeto de análise o canal *Ler Antes de Morrer*, da jornalista Isabella Lubrano, disponível na plataforma de acesso YouTube. A metodologia utilizada para o desenvolvimento deste estudo consiste na análise dos vídeos a fim de observar a maneira como as resenhas e críticas dos livros são transmitidas para os inscritos, bem como, refletir sobre a experiência do leitor diante da absorção desse conteúdo.

Em *Famigerado: aspectos da linguagem poética rosiana*, João Paulo Santos Silva analisa a linguagem poética exercida por Guimarães Rosa, em particular, no seu conto *Famigerado*. Sua análise se faz a partir, principalmente, da concepção teórica do filósofo alemão Martin Heidegger, que discute a linguagem refletindo sobre seu papel e sua relação com o conhecimento. Assim, o autor nos leva a conhecer o estilo da poética rosiana, guiando-nos

através da habilidade exercida por Guimarães Rosa em utilizar-se das mais diversas nuances linguísticas, sejam elas textuais ou orais, a fim de possibilitar uma prosa que suscite os elementos poéticos capazes de resignificar e recriar a língua. A autenticidade da escrita de Guimarães Rosa, diante à teoria heideggeriana, da língua enquanto técnica, evidencia que os traços poéticos da sua literatura resgatam seus movimentos e legitima sua potencialidade, uma vez que, nas palavras do próprio Guimarães Rosa “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”.

No próximo capítulo, *Heterologia e sujeito em Georges Bataille*, Washington Luis Lima Drummond se debruça sobre o estudo da obra de George Bataille, escritor francês que desafia seu tempo e seu contexto histórico, ao apresentar uma linguagem menos tradicional/acadêmica e mais criativa/livre. O autor descreve a escrita de Bataille como sendo uma composição que ficcionaliza as experiências vividas, levando a invenção a se relacionar intimamente com o biográfico, construindo assim os espaços de encenação. Essa encenação dos acontecimentos será pensada pelo autor através dos conceitos de heterologia e de sujeito, conceitos estes que caracterizaram as obras e a escrita de Bataille.

No capítulo seguinte, Isaias Euzébio Amâncio, em *História e literatura: entre aproximações e distanciamentos*, discute o ponto de interseção possível entre as disciplinas de história e literatura. Para esse fim, o autor reflete sobre seus campos de atuação, suas funções dentro de determinados contextos e a forma como ambas lidam com a questão da cientificidade. A escolha do autor é percorrer um caminho cronológico diacrônico para evidenciar os encontros e desencontros das disciplinas que ele visa estudar ao longo dos dois últimos séculos. O autor ainda propõe uma metodologia que divide esses momentos em três fases, fases essas que expõem o progresso da relação entre a literatura e a história, mostrando como, através do tempo, as duas disciplinas construíram um relacionamento estável e duradouro.

O próximo capítulo, intitulado *de Literatura e o prazer de ler: despertando a humanização*, é de autoria de Gisele Souza

Gonçalves. Nesse capítulo, acompanhamos a reflexão proposta pela autora sobre o exercício da leitura em tempos de mecanização generalizadas dos meios de entretenimento. Em um universo onde as pessoas, em especial os jovens, a cada dia mais, se conectam por meios de dispositivos digitais, qual espaço ainda é reservado para a ação da literatura? Para pensar sobre essa questão, a autora aponta caminhos que são capazes de promover a interação do jovem com a literatura, considerando que a família, a escola e outros ambientes sociais são espaços fundamentais para a construção de um leitor crítico e sensível. Por fim, para ilustrar seu pensamento, a autora analisa o poema *A morte do leiteiro*, de Carlos Drummond Andrade.

Adriana Claudia Martins e Suellen Cordovil da Silva, no capítulo seguinte, tratam a respeito da tragicidade na obra do escritor britânico Henry James. *O trágico na obra A fera na selva, de Henry James* é um estudo acerca dos conceitos de tragédia, drama e estética baseado na obra literária *A fera na selva* e na teoria de Aristóteles sobre a tragédia grega. A análise detalhada efetuada pelas autoras localiza e pontua os enlaces dramáticos na narrativa de Henry James, apresentando-nos um enredo que se constrói a partir de um viés psicológico e de um jogo de autorreconhecimento. A teoria de Aristóteles, sobre o dramático e o trágico, se comprova ao passo que a narrativa avança, sobretudo no desfecho: o acontecimento trágico, comum aos ocorridos nas histórias clássicas teatrais e literárias.

Em *Reflexões a partir das narrativas balladianas*, os autores Jonathas Martins Nunes e José Carlos Felix promovem um estudo intertextual entre literatura e cinema, explicitando os pontos em que ambas as artes convergem entre si. Nesse sentido, a adaptação cinematográfica do romance *Crash*, do escritor inglês James Ballard, é o centro da discussão realizada pelos autores. O estudo reflete sobre as problemáticas modernas e as questões do sujeito hodierno que é exposto aos processos intensos de informações, de produção de identidades e do estímulo ao consumo. Tais pontos são discutidos através do reconhecimento da crise da modernidade, representada pela decadência do indivíduo, e pelos efeitos psicológicos da lógica cultural do capitalismo tardio.

Encerrando este volume, a autora Karina Moraes Kurtz nos apresenta, em seu estudo intitulado *Repressão e violência em "Dry September", de William Faulkner*, uma análise do conto *Dry September*, do escritor norte-americano William Faulkner, focando nos aspectos que dizem respeito à segregação, ao preconceito racial, à violência, à discriminação de gênero e ao uso da linguagem como forma de repressão. Ao levantar esses temas, a autora busca não só contextualizá-los historicamente, a fim de evidenciar seus efeitos perante a sociedade do século XX, como também busca explicitar o modo como tais elementos ainda são marcantes e presentes em nossa sociedade atual, isto por meio de um exercício de descrição e comparação.

O convite está lançado. Que tenham uma boa e proveitosa leitura.

Juliana Miranda



# A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL E A VALORIZAÇÃO DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Fabiano Sales de Aguiar<sup>1</sup>  
Nair F. Gurgel do Amaral<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é discutir a importância da Literatura infantil na construção da identidade das crianças negras. O interesse em abordar a temática surgiu após o contato com o livro *Menina Bonita do Laço de Fita*, escrito por Ana Maria Machado (2005).

Sempre cultivamos o hábito de realizar leituras literárias no início da aula, com o intuito de despertar nos alunos o prazer pela leitura, uma “leitura deleite”, como nos acostumamos a chamar. Em uma sala de terceiro ano do ciclo de alfabetização, em um desses momentos, foi realizada a leitura da referida obra. Após a essa leitura, recebemos vários questionamentos referentes à história lida e, então, nos demos conta de que a literatura despertava nas crianças o interesse por temáticas específicas, no caso, a de cunho étnico-racial.

Entendemos que é no espaço da sala de aula que podem e devem ser desenvolvidos momentos de valorização da imagem do negro, que, há séculos, é estereotipada. Infelizmente, esse é um fato visto com frequência em nossa sociedade, em que o negro é representado por meio do estereótipo do escravo, faminto e doente. Tal representação discriminatória é comumente levada para dentro das salas de aulas, ocasionando a internalização do preconceito e da discriminação pelas crianças.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Educação do Programa Pós-graduação *Scripto Sensu* em Educação, mestrado acadêmico em Educação da Fundação Universidade Federal de Rondônia-UNIR. E-mail: filosofia1978@hotmail.com.

<sup>2</sup> Orientadora. Professora Doutora em Linguística da Universidade Federal de Rondônia — UNIR. E-mail: nairgurgel@uol.com.br.

Sendo assim, vemos na literatura infanto-juvenil uma forma de desconstruir essa imagem estereotipada que o negro tem em meio à sociedade, percebendo que, através de leituras que valorizam o negro, teríamos mais condições de apresentar às crianças uma realidade escondida e desvalorizada na sociedade, isto é, a riqueza que a cultura afro-brasileira pode trazer para essa faixa etária.

Desse modo, realizamos uma pesquisa na escola municipal da rede pública, Eduardo Valverde, do município de Nova Mamoré-Rondônia, onde fizemos a leitura das seguintes obras: *Menina bonita do laço de fita*, de Ana Maria Machado (2005), e *O cabelo de Lelê*, de Valéria Belém (2007). As obras foram selecionadas com o intuito de abordar, na sala de aula, a construção da autoidentificação positiva da criança negra, para fortalecer os debates em torno da discriminação que essas crianças sofrem na escola.

A pesquisa foi desenvolvida com base em oficinas de contação de histórias que retratam a temática étnico-racial realizadas em quatro turmas das classes de alfabetização que compreendem o primeiro e o segundo anos das séries iniciais. Nesse período, efetuamos as leituras das citadas obras e procuramos instigar o debate entre as crianças em torno das questões étnico-raciais e o respeito às diferenças.

A pesquisa foi feita por meio de uma abordagem qualitativa, em que se buscou analisar a contribuição das obras literárias e das reações e representações das crianças em relação às histórias.

## BREVE HISTÓRICO DO SURGIMENTO DA LITERATURA INFANTIL

Até a Idade Média, a criança não era vista como um cidadão provido de direitos; os pequenos eram tratados como uma extensão da vida adulta, ou seja, um adulto em miniatura. As crianças participavam de todos os acontecimentos da vida social como um adulto normal, e não existia um cuidado com aprendizagem e desenvolvimento psicológico das mesmas.

Ariés (1981) destaca que, no final da Idade Média, alguns fatores contribuíram para que as crianças fossem valorizadas em suas individualidades, entre eles, os acontecimentos históricos, políticos e sociais que a Europa passa no período que compreende os séculos XVI e XVII. O autor destaca que o espaço antes regido pela comunidade passa a receber interferência do Estado e, além disso, tem início um aumento considerável na difusão da campanha pela alfabetização. Outro fator importante foi a influência das novas formas religiosas que se instauravam nesse momento.

Com o advento da idade moderna, nota-se uma mudança tanto no cenário industrial como no familiar. Com o surgimento da burguesia, as famílias passam a ter uma atenção maior com relação à educação de seus filhos, que não era muito valorizada anteriormente, e as crianças por não receber o reparo que a idade exige.

Cunha (1999) destaca que a literatura dirigida às crianças passa e se preocupar com suas necessidades, entendendo que elas têm características próprias e, por esse motivo, deveriam receber uma educação diferenciada daquela dirigida aos adultos. Com o capitalismo, que institui a lógica do lucro, uma nova demanda social passa a ser atendida, pois famílias que dispunham de recursos passaram a investir na educação de seus filhos. Com suas atenções centradas nessas famílias, a literatura passa a produzir um acervo maior de livros que começam a atender o público infanto-juvenil.

Com essa mudança, passa-se a dirigir aos infantes uma atenção muito maior do que anteriormente. Desse modo, no século XVII, presencia-se uma produção em grande escala de livros que atendiam diretamente esse público. É nesse momento que a educação formal começa a compartilhar do mesmo pensamento e a estreitar seus laços com a literatura.

As primeiras obras direcionadas às crianças surgiram no século XVII pela necessidade de registrar no papel os contos que eram passados de forma oral de geração em geração. Cademartori (1994) relata que as histórias, carregadas de sátiras, eram produzidas por pensadores da época que lutavam contra a opressão do governo. Então, para poder criticar os governantes, criam personagens

infantis, com a intenção de esconder suas críticas, produzindo histórias fantasiosas de cunho satírico.

Pode-se afirmar que a história da literatura infantil inicia-se com as contribuições de Charles Perrault (1628-1703), escritor francês, autor de vários contos infantis, como A Bela Adormecida, O Gato de Botas, Chapeuzinho Vermelho, O Pequeno Polegar, entre outros. A literatura infantil recebeu, ainda, grande colaboração das obras dos Irmãos Grimm, Lewis Carrol, Bush e outros escritores que passaram a dar atenção ao mundo de fantasia e imaginação.

No início do século XIX, as obras cooperaram de forma significativa para a história da literatura infantil, entre as quais, temos as histórias para as crianças e a família, que ficaram conhecidas como os Contos de Grimm e traziam narrativas populares que se espalharam pelo mundo, como Branca de Neve e os Sete Anões, João e Maria, Os Músicos de Bremen, entre outras.

Os contos infantis tornaram-se imortais no mundo inteiro, fazendo parte do imaginário de crianças de muitas gerações. Além das obras já mencionadas, também houve a contribuição de Hans Christian Andersen (1835), que escreveu uma coleção de contos de fadas que colaborou significativamente para a literatura infantil, dentre os quais, pode-se destacar O Patinho Feio e O Soldadinho de Chumbo.

## HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTIL NO BRASIL

No Brasil, quando se fala em literatura infantil, a primeira figura que se vem à lembrança é Monteiro Lobato, pois as obras do escritor fizeram tanto sucesso que são lidas e lembradas ainda hoje, na atualidade. A contribuição de Monteiro para a literatura infantil foi tal que o dia 18 de abril é comemorado como o dia do livro, em homenagem ao dia de nascimento do autor.

Segundo Cunha (1999), o Brasil dependia de obras literárias que vinham da Europa, importando literatura infantil de Portugal. Por se tratar de uma colônia, o Brasil era completamente dependente

das produções que vinham de fora, seja da literatura infantil, seja de outras temáticas. Contudo, Monteiro Lobato, ao valorizar a cultura brasileira, abrindo espaço para o folclore do país, rompe com a tradição eurocêntrica que imperava em nosso território até o século XIX, em que a maior parte da produção destinada às crianças era oriunda da Europa. Coelho (2000) destaca que o escritor contribuiu para que a herança cultural do Brasil fosse destacada no cenário nacional, tornando-se o divisor de águas que separa o Brasil do passado e do presente.

No entanto, mesmo sendo considerado o precursor da literatura nacional infantil, Lobato recebeu duras críticas por seus personagens do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Algumas delas destacam que seus personagens são carregados de estereótipos: Dona Benta representa uma senhora (branca) que tem muita sabedoria e tia Nastácia (negra) é retratada como uma pessoa de fala errada e sem “conhecimento” sistematizado. Em seus estudos, Khéde (1990) salienta que os contos de fadas são sempre marcados por um único traço ou caricatura e é justamente a partir desses traços que vão surgindo os estereótipos.

Sendo assim, sabe-se que tais textos são marcados pela tradição que imperava na época e que consistia em evocar a beleza pautada nos padrões europeus. Apesar disso, as contribuições de Monteiro Lobato são inegáveis, visto que o escritor é responsável por divulgar o país, algo que nunca foi feito pelos brasileiros. Além desse fato, é preciso levar em conta e compreender que Lobato escrevia de acordo com o pensamento vigente na época, a visão eurocêntrica de valorização do branco em detrimento do negro. Ainda no início do século XIX, houve outros autores que contribuíram de forma significativa para a literatura infantil, tais quais Viriato Correia, Cecília Meireles, entre muitos outros escritores que passaram a produzir histórias infantis genuinamente brasileiras.

A literatura infantil que trata de nossa cultura fez e ainda faz muito sucesso entre os brasileiros e a cada ano vai ganhando mais espaço no cenário mundial, de modo que muitas produções passam a ter repercussão internacional. É possível destacar alguns desses

autores, com cujas leituras muitas crianças e adultos já tiveram a oportunidade de se deleitar. Entre ele, destacam-se Ana Maria Machado, Daniel Munduruku, Eva Furnari, Elias José, Maurício de Souza, Pedro Bandeira, Ricardo Azevedo, Ruth Rocha, Tatiana Belinky, Sylvia Orthof, Ziraldo e tantos outros.

## OS NEGROS NA LITERATURA INFANTIL

Com base nas pesquisas realizadas em estudos de autores que abordam a temática da presença do negro na literatura, foi possível perceber que os negros começaram a ser citados em algumas obras no período que compreende a década de 1920. Nessas poucas obras, os personagens negros sempre apareciam pelo estereótipo do escravo.

Sobre esse fato, Jovino (2006) afirma que as histórias não apresentavam um retrato positivo do negro nem de sua cultura, mas apenas reforçavam a imagem do negro estereotipado como escravo. Os personagens negros estavam sempre ligados, devido à cor de sua pele, à maldade, à sujeira, à tragédia e a tudo o que fosse caracterizado como inferior.

Em meados da década de 1970, percebe-se uma melhora, mesmo que de forma pouco expressiva, na representação do negro nas produções literárias, e sua imagem passa a ser vinculada não mais somente à figura do escravo, mas começam a aparecer personagens negras exercendo profissões de destaque.

Entre as décadas de 1970 e 1980, ocorrem mais avanços, com o aumento de publicações referentes à presença de negros nas obras literárias, que passam a ganhar mais espaço nas editoras. Porém, infelizmente, a temática das publicações destinadas ao público infantil não deixa “[...] de ser preconceituosa discriminatória e/ou racista” (SOUSA, 2005).

Nos anos subsequentes, com a obrigatoriedade de inserção da cultura africana em sala de aula, estabelecida pela Lei 10.639/03, nota-se certa evolução concernente à valorização da cultura afro

brasileira. A lei surgiu como meio de reparação da dívida do país com esse grupo étnico, que contribuiu para a formação de nossa cultura e economia, mas cujos membros foram, durante anos, massacrados.

Sendo assim, foi inserido, nas escolas, o estudo da História e Cultura Afro-Brasileira, forte aliado no combate ao preconceito racial na sala de aula, e a literatura infantil torna-se uma parceira no desenvolvimento do trabalho com a cultura afro-brasileira.

Ao longo da história, o negro ocupou apenas o lugar de servo no imaginário popular; por anos, foi inculcado nas mentes das crianças que o herói é o branco e o vilão, o negro. Na atualidade, porém, é possível notar uma melhora na imagem do negro em alguns livros dedicados às crianças, nos quais o negro é apresentado como participante de todo o enredo.

Jovino (2006) destaca que os brasileiros acostumaram-se às adaptações dos contos de fadas europeus como *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Joãozinho e Maria*, *Branca de Neve* e outros que apresentavam uma visão eurocêntrica de seus personagens. Nessas histórias, a imagem do negro era anulada ou, em muitos casos, tinha sua cultura depreciada. Sobre esse aspecto, Ribeiro (1996) reflete que, nas literaturas infantis, falta a imagem do modelo belo de negro e de sua cultura para que sejam construídos autoconceitos positivos nas crianças negras.

Atualmente, observam-se contos em que os negros, sendo ou não os protagonistas da história, são apresentados de maneira inovadora, rompendo com os estereótipos com que eram apresentados anteriormente. Entre esses livros, estão as obras analisadas nesta pesquisa, apresentando um novo lugar para o negro no contexto da literatura infantil.

Sabe-se que houve melhorias no que concerne à imagem e à história do negro na literatura infanto-juvenil, mas só será possível um avanço na luta contra o preconceito se as questões voltadas para a valorização da cultura negra não forem trabalhadas apenas no dia 20 de novembro, mas de modo incessante. A escola tem um papel

primordial no trabalho para que tal temática faça parte do cotidiano escolar e tem na literatura infantil uma forte aliada para que a cultura afro-brasileira seja abordada no dia a dia na escola.

Tem-se, portanto, na literatura infantil, uma grande oportunidade para que sejam trabalhadas questões sobre a história e a cultura dos negros. Tal proposta não se resume, no entanto, à leitura esporádica dos exemplares, mas sugere leituras seguidas da discussão de questões que vão além do acesso às obras literárias, questões que abarquem a formação dos professores para discutir a temática, o engajamento do corpo escolar e a conscientização da família.

Desse modo, é evidente que a literatura abre um excelente espaço para que as questões étnicas e raciais sejam trabalhadas na sala de aula, já que é necessário proporcionar às crianças negras oportunidades de acesso a obras em que elas se identifiquem com o enredo da história de forma positiva. Sousa (2005) alerta para o fato de que um indivíduo só pode se identificar como uma pessoa importante se a sociedade em que ele vive o tratar como tal, porém, o que se vê no cotidiano de muitas salas de aula é a valorização de histórias que apresentam o padrão europeu em seus enredos e com as quais as crianças negras não conseguem se identificar.

Sendo assim, enquanto educadores, temos um grande papel na promoção de momentos escolares em que o negro possa alcançar respeito e valorização de sua identidade. De acordo com Munanga (1988), essa promoção e a mudança só podem ser atingidas quando as pessoas se conscientizarem de que o negro apresenta características como as de qualquer pessoa, bem como possui qualidades e defeitos como todo ser humano.

## EXPERIÊNCIAS DE LEITURAS DOS LIVROS MENINA BONITA DO LAÇO DE FITA E O CABELO DE LELÊ

Iniciamos as atividades, em cada sala, com a leitura do primeiro conto, Menina Bonita do Laço de Fita, de Ana Maria Machado. Após a leitura e discussão do primeiro livro, fizemos, em

outro momento, a leitura da história O cabelo de Lelê, de Valéria Belém, seguindo a mesma estrutura de análise e interpretação usada com relação ao livro anterior; o diferencial foi que destacamos as seguintes questões: 1) Lelê gostava de seu cabelo?; 2) Por que o cabelo de Lelê era cheio de cachinhos? e 3) Qual o sentido dessa história?

As questões foram apresentadas de duas formas para todas as salas em que a pesquisa foi realizada: primeiramente, para todos os alunos após a leitura; em seguida, as interrogações foram feitas através de uma entrevista com quatro alunos, selecionados para compor a pesquisa. O recorte no número de participantes se fez necessário em razão de os pesquisados serem em número superior a duzentos alunos, o que dificultaria a realização da análise e a tabulação de dados.

Desse modo, selecionamos um aluno de cada série, tendo como critério para a escolha desses alunos o fato de serem negros. Escolhemos dois meninos e duas meninas com a finalidade de perceber a opinião dos alunos com relação à presença dos personagens negros nas histórias lidas. Os sujeitos da pesquisa são, pois, dois alunos do primeiro e dois do segundo ano do Ensino Fundamental, denominados A1 — aluno 1, A2 — aluno 2, A3 — aluno 3 e A4 — aluno 4, para que sejam preservadas suas identidades ao longo da pesquisa. Seguindo as orientações de Bardin (2011), optamos por fazer a análise de conteúdo das entrevistas a fim de descrever e interpretar o conteúdo presente nas falas dos alunos. Tal proposta de análise tem como objetivo a reinterpretação das mensagens para que possamos atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além da simples leitura inicial.

O contato inicial com os documentos (entrevistas) nos proporcionou a possibilidade de projetar hipóteses e possíveis explicações teóricas sobre os relatos. Em seguida, passamos para a exploração do material, em que foi feita uma leitura mais profunda das entrevistas, que contribuiu para a criação de três categorias “a posteriori”: Inferioridade, Herança Cultural e Pontos Positivos.

*Quadro 1* — Matriz de Referência, contendo fragmentos de respostas das entrevistas dos sujeitos da pesquisa com base nas categorias determinadas “a posteriori”.

Categoria “a posteriori”	Sujeitos da Pesquisa	Fragmentos das entrevistas sobre <i>Menina Bonita do laço de fita</i>	Fragmentos das entrevistas sobre <i>O Cabelo de Lelê</i>
Inferioridade	A1	Porque ela não gostava de ser preta.	Porque o cabelo dela era de palha e achava feio.
	A2	Ela achava a cor dela muito feia.	Porque era um cabelo de preto feio e muito grande.
	A3	Ela não gostava de ser preta.	Porque só negro tem cabelo feio e ela não gostava.
	A4	Porque riam da cor dela.	Porque ela queria um cabelo mais bonito.
Herança cultural	A1	Porque ele não tinha ninguém preto na família dele.	Ela tem uma família com pretos.
	A2	Para nascer preto tem que ter alguém na família preto.	Na casa dela o avo e a mãe são pretos.
	A3	Só ia ser preto se casar com uma coelha preta e ter filhotes.	Era cheio de cachinhos por causa da família dela que tinha pretos.
	A4	Porque não dá tomando café e só quando tem avo e mãe preto.	Ela nasceu assim por causa da mãe dela que é preta.
	A1	Fala que o preto é bonito.	Ensina que o cabelo dela é bonito do jeito que é.

Pontos positivos	A2	Fala que ela é bonita porque é pretinha.	Que todo cabelo é bonito.
	A3	Todo mundo é bonito do jeito que é.	Ensina que ela é preta com cabelo bonito.
	A4	Fala que ela é moça bonita porque é negra.	Fala que preto pode ter o cabelo bonito do jeito que é.

*Fonte:* Elaborado pelos pesquisadores, 2017.

Os fragmentos das respostas revelaram dados apresentados pelos alunos A1, A2, A3 e A4, que analisamos nas categorias a seguir.

### Inferioridade — Categoria 1

Nesta categoria, tratamos de pontos destacados pelos sujeitos da pesquisa A1, A2, A3 e A4 e considerados relevantes em suas reflexões (Quadro 1).

*Quadro 2* — Categoria “Inferioridade”, contendo fragmentos das respostas dos sujeitos da pesquisa A1, A2, A3 e A4

Categoria “a posteriori”	Sujeitos da Pesquisa	Fragmentos das entrevistas sobre <i>Menina Bonita</i>	Fragmentos das entrevistas sobre <i>O Cabelo de Lelê</i>
INFERIORIDADE	A1	Porque ela não gostava de ser preta.	Porque o cabelo dela era de palha e achava feio.
	A2	Ela achava a cor dela muito feia.	Porque era um cabelo de preto feio e muito grande
	A3	Ela não gostava de ser preta.	Porque só negro tem cabelo feio e ela não gostava.
	A4	Porque riam da cor dela.	Porque ela queria um cabelo mais bonito

*Fonte:* Elaborado pelos pesquisadores, 2017.

A análise dos fragmentos das entrevistas dos sujeitos da pesquisa, referente aos dois contos, demonstra que os alunos são capazes de verificar que a menina tinha vergonha de sua cor e, por esse motivo, inventava desculpas, por desconhecer a razão de ser

negra. Sendo assim, pode-se notar que, nas falas dos alunos, são encontradas respostas que apresentam certo complexo de inferioridade por ser negro: “[...] ela não gostava de ser preta”; “Ela achava a cor dela muito feia”; “O cabelo dela era de palha”; “Só negro tem cabelo feio”; “Ela queria um cabelo mais bonito”. Também foi possível observar que, em relação ao cabelo da menina Lelê, os alunos, mesmo sendo negros, escreveram palavras como *feio*, *de palha*, *cabelo de preto*, para se referir ao motivo de a menina não gostar de seus cabelos.

Certamente, muitas dessas imagens são reproduzidas pela sociedade (“riam da cor dela”), apresentando também às crianças tais sentimentos de inferioridade, muitas vezes estampados na literatura que lhes é direcionada. Sobre esse fato, Coelho (2000) destaca que os contos de fadas estão ligados aos eternos dilemas que a criança enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. Sendo assim, essas histórias levam a criança a se identificar com as personagens em busca de construir sua personalidade.

## Herança Cultural — Categoria 2

Nesta categoria, as respostas referentes a ambas as histórias destacam a questão da genealogia<sup>3</sup> como motivo de o coelho não conseguir ficar negro, bem como, para explicar a razão pela qual o cabelo da menina seria cheio de cachos. Observemos as respostas:

*Quadro 3* — Categoria “Herança Cultural”, contendo fragmentos das escritas dos sujeitos da pesquisa A1, A2, A3 e A4

Categoria “a posteriori”	Sujeitos da Pesquisa	Fragmentos das entrevistas sobre <i>Menina Bonita</i>	Fragmentos das entrevistas sobre <i>O Cabelo de Lelê</i>

<sup>3</sup> A genealogia é uma ciência auxiliar da história que estuda a origem, evolução e disseminação das famílias e respectivos sobrenomes ou apelidos. A definição mais abrangente é “estudo do parentesco”.

HERANÇA CULTURAL	A1	Porque ele não tinha ninguém preto na família dele.	Ela tem uma família com pretos.
	A2	Para nascer preto tem que ter alguém na família preto.	Na casa dela o avo e a mãe são pretos.
	A3	Só ia ser preto se casar com uma coelha preta e ter filhotes.	Era cheio de cachinhos por causa da família dela que tinha pretos.
	A4	Porque não dá tomando café e só quando tem avo e mãe preto.	Ela nasceu assim por causa da mãe dela que é preta.

Fonte: Elaborado pelos pesquisadores, 2017.

Os alunos afirmaram que a única forma de ser negro é nascer com a cor da pele preta. Frases como “[...] ele não tinha ninguém preto na família dele” ou “[...] ela tem uma família com pretos” demonstram o conhecimento das crianças, que reforça a questão utilizando as palavras *família*, *avô*, *avó*, *mãe*. Tais afirmações estão presentes no imaginário social corrente, em que as pessoas são classificadas de acordo com as chamadas raças ou com as características biológicas.

Com a presença da figura do negro na literatura infantil, tais classificações podem ser discutidas com as crianças em sala de aula, com o intuito de explicar-lhes que ser negro vai muito além da classificação biológica. Porém, tal fato apenas é possível se forem abordados mais contos que apresentem o negro de maneira não estereotipada e que realmente valorizem a cultura afrodescendente nas salas de aula.

Munanga (2004) destaca que, na atualidade, o conceito de raça não está mais ligado aos aspectos biológicos, contudo, infelizmente, esse pensamento ainda está enraizado nas mentes das pessoas. O autor esclarece que a dificuldade não está em destruir essas características mentais, mas em acabar com categorias que sustentam tais ideias.

Em nossa sociedade, o racismo é uma questão estrutural e uma forma de combater tais preconceitos é dar voz e vez aos negros nas publicações direcionadas ao público infantil, para que os pequenos cresçam com a ideia de que a negritude não está somente na cor da pele, mas também nas características físicas, tais como o cabelo crespo, o nariz achatado, os lábios grossos, entre outras. Assim, quando uma pessoa se reconhece como afro-brasileira, passa a valorizar sua cultura e divulgá-la, reconhecendo-se como um cidadão que contribui para a construção da identidade de seu país.

### Pontos positivos — Categoria 3

É possível constatar, a partir das respostas dos alunos, que os aspectos apontados pelos alunos como pontos positivos é a valorização da beleza da cor negra, como se vê no quadro a seguir.

Quadro 4 — Categoria “Pontos positivos”, contendo fragmentos das respostas dos sujeitos da pesquisa A1, A2, A3 e A4

Categoria “a posteriori”	Sujeitos da Pesquisa	Fragmentos das entrevistas sobre <i>Menina Bonita</i>	Fragmentos das entrevistas sobre <i>O Cabelo de Lelé</i>
PONTOS POSITIVOS	A1	Fala que o preto é bonito.	Ensina que o cabelo dela é bonito do jeito que é.
	A2	Fala que ela é bonita porque é pretinha.	Que todo cabelo é bonito.
	A3	Todo mundo é bonito do jeito que é.	Ensina que ela é preta com cabelo bonito.
	A4	Fala que ela é moça bonita porque é negra.	Fala que preto pode ter o cabelo bonito do jeito que é.

Fonte: Elaborado pelos pesquisadores, 2017.

Para as crianças, a beleza está em se sentir belo e não em ceder aos padrões impostos pela sociedade. Assim, frases como “o preto é bonito”; “ela é bonita porque é pretinha”; “o cabelo dela é bonito do jeito que é”; “ela é moça bonita porque é negra” são reflexões que revelam a identificação estabelecida pelos alunos negros com as

personagens, levando-os a aceitarem e gostarem de sua identidade, seja pelo tipo de cabelo, seja pela cor da pele, dos olhos etc.

Esse fato demonstra a importância dos contos que apresentam a imagem do negro, pois os alunos negros estão acostumados a ver, em sala de aula, leituras que destacam somente os brancos, atribuindo aos mesmos o único padrão de beleza possível. Como destaca Munanga (2004), tal atitude leva os negros a se reconhecerem como inferiores, por não apresentarem o padrão de beleza do branco.

A forma como os personagens são destacados nas obras vai de encontro ao que a sociedade está habituada a decretar como belo, pois, infelizmente, a imagem da beleza negra, muitas vezes, é relegada, sendo associada à feiura em não raras situações.

Sendo assim, nota-se, nas respostas relacionadas ao que compreenderam das leituras, que os alunos refletiram e se posicionaram contra os estereótipos que lhes são, diariamente, apresentados. Eles se identificam nas histórias, que representam importantes mecanismos de luta contra a opressão de padrões estipulados pela sociedade, já que a figura do negro é representada por meio de diversos pontos positivos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos livros *Menina Bonita do Laço de Fita* e *O Cabelo de Lelê* contribuiu de forma significativa para que fossem levadas para a sala de aula diferentes formas de representação do negro, de modo que os alunos negros tiveram a oportunidade de se reconhecerem, em algum momento, nas histórias relatadas nas obras. Além disso, as leituras, seguidas de debates, proporcionaram aos demais alunos a reflexão sobre o respeito às diferenças étnico-raciais.

A pesquisa possibilitou a percepção da extrema importância de cada vez mais as editoras especializadas em literatura infantil abrirem espaço para autores (as) negros (as), bem como obras que tenham o negro como personagem central, propiciando, assim a

construção, no imaginário infantil, de representações diferenciadas da pessoa negra.

Muitas obras direcionadas ao público infantil ainda transmitem a imagem do negro associada à superação ou à inclusão. Porém, a criança negra deseja histórias em que ela possa ser a princesa ou o herói, e não apenas alguém que venceu o preconceito. Assim, é inegável a necessidade do surgimento de novas histórias, em que o negro seja apresentado como herói, no ambiente da sala de aula, de modo a facilitar que as crianças construam uma imagem positiva dessa figura.

Dessa maneira, as atividades de contação de histórias possibilitaram que cada aluno tivesse o direito de expor sua opinião, dando-nos a autorização de afirmar que a literatura infantil pode suscitar nas crianças um olhar crítico com relação ao espaço ocupado pelos cidadãos afro-brasileiros em nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BELÉM, V. *O cabelo de Lelê*. Ilustr: Adriana Mendonça. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

CADEMARTORI, L. *O que é literatura infantil?* 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, N. N. *Literatura infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

CUNHA, M. A. A. *Literatura Infantil: teoria e prática*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1999.

JOVINOI, da S. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: SOUZA, F.; LIMA, M. N. (Org.). *Literatura afro-brasileira*. Brasília: Fundação Palmares, 2006.

KHÉDE, S. Personagens da literatura infanto-juvenil. São Paulo: Ática, 1990.

MACHADO, A. M. *Menina bonita do laço de fita*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Cadernos Penesb (Programa de Educação Sobre o Negro na Sociedade brasileira), UFF, Rio de Janeiro, n. 5, p. 15-34, 2004.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, R. A ação educacional na construção de um novo imaginário infantil sobre a África. In: MUNANGA, K. (Org.). *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo: Edusp, 1996.

SOUZA, W. de. O negro na literatura brasileira. *Revista de Literatura, História e Memória*, UNIOESTE, Cascavel, n. 1, p. 47-57, 2005.



# ARQUIVOS DO POBRE E OS DIÁRIOS DE CARLINHOS COMO ATRIBUTOS DA “ESCRITA DE SI”

Edivonha Leite dos Santos <sup>1</sup>

“O registro em nosso arquivo público propicia a sobrevivência da memória cultural de hoje, de outro tempo e lugares. São suportes que auxiliam e ampliam a memória humana”.

(Edil Silva Costa)

## PRESSUPOSTOS INTRODUTÓRIOS

A Crítica Cultural enseja pesquisas que emulam, inclusive, em aparentes paradoxos, o pensar a transdisciplinaridade, o colocar em cena a situação de adjacência entre o arquivo rudimentar de um e do outro, aqui sinalizados em uma possibilitação entre a crônica/diário e a memória criada em aspectos rudimentares. A condição de pobreza material é item para a construção de uma narrativa de si, que no “arquivo do pobre” funciona como instrumento eficiente de sedimentação da memória de um povo e do seu lugar. Do outro lado, emparelha-se perspectiva análoga, o cronista/escritor em terras alhures tem, através da escrita, no manuseio do seu arquivo memorialista, o elemento que possibilita um recorte, a retomada, o registro etc., isto dentro de um universo em que quem o redige se encontra em frangalhos, apunhalado por dores obscenas que o converte num cristão de hora, um dos traços marcante dos seus registros.

Então, ao considerar as narrativas citadas como meios pelos quais a memória e o arquivo se impõem, tem-se nessas as linhas e

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (Campus II – Alagoinhas).

noções para estabelecimento do sujeito, um que se apega ao folhetim, fotografia, cartão-postal, trecho de jornal, folhinha de vários anos passados etc., como ambiente para a categorização de uma face, a fisionomia de um tempo e de seus acontecidos, o sinal registrado que permite o retorno e o realce da memória, dos seus interditos, que ao serem retomados, imergem na cena da face exibindo o olhar que recorda e anima-se em um tempo distante, mas que no agora se faz presente e peculiarmente floreador de ânimos e sentidos, que faz o olhar da senhora chover, e esse pode ser de tristeza, de afeto, de alegria... sinais claros de uma vida, a existência metamorfoseada pelo transcorrer dos anos e dos seus fundos nevoadores de lembranças e temperanças. No outro, a marca do dia, o correr das horas contemplado pela face retesada de dor, de angústia mediante a exposição prolongada nos tempos de solidão e dolorimento, já que seu corpo jaz, ao sabor de espasmos, exames prolongados e doridos, de gosto de chás e comidas regradas, do paladar da temperatura fria e nublada, mesmo na cidade luz.

## DESENVOLVIMENTO

O estranhamento é um dos olhares possíveis ao pesquisador. É encontrar-se num terro arredio, cinza, sem forma aparente e que leva a refletir por horas, dias e dias sobre quais caminhos percorrer, sobre como se deve caminhar/escrever, quais modos são pertinentes e quais não são. Trilhar por veredas desconhecidas é tecer um olhar de angústia e atordoamento, mas também são lugares do porvir, do anseio fincado na possibilidade do que virá. Claro, isso não reduz, ao contrário, no divergir há uma substância que amacia e instiga a criação de um olhar que se quer, não só produzir, mas e também desvirtuar a lógica, sair do ensimesmamento para alargar o âmbito do fazer, do pensar além do mesmo. Assim, mediante estas noções é que se faz, *a priori*, o terreno que visa tecer relações (i) lógicas para buscar, através desses atritos, fazer reluzir uma compreensão alargadora de sentidos.

Segundo Oscar Wilde, o natural é uma dose muito difícil de se manter. Essa acepção fortuita enseja questionamentos inerentes ao

trabalho em questão, já que a relação aqui intuída pretende, dentro dos meandros escolhidos, ovacionar o encontro entre os arquivos tratados por Costa (2015) e os outros de Oliveira (2005) como materiais que intuem nas suas idiossincrasias uma modulação sobre o sujeito e os escritos/arrumações que dizem sobre si e sua formulação. Então, a citação, introdução deste parágrafo, faz menção ao que foi/é posto como efeito peremptório da condição humana, mas que ao ser escrutinado faz-se dentro de outras perspectivas, já que o sujeito em voga é entendido circunstancialmente, ou seja, para apreendê-lo, na fratura/exposição, é preciso encará-lo como mediado por circunstâncias históricas, que impingem noções amplas e difusas a respeito da sua constituição.

Tais intuições buscam apregoar requisitos de analogia, já que “Existe mais aproximação do que afastamento” (expressão vociferada em um dos encontros que colocou em pauta a “Tradição oral e cultura popular”) e, nisto, objetiva-se dizer, por meio da relação proposta, que é possível fincar outro olhar mediante a aspiração, o concatenador em voga, este, aqui, adotado como premissa para o escrever a si mediante os estratos escolhidos. Desse modo, no detalhe de um se observa a escrita como artefato que através dos recortes, papeis, fotografias e afins apregoam o inscrever-se na seleção dos artefatos. São minudências que fazem parte de um tempo, o registro que vigora a afirmação de uma data, um ano, um recorte da memória de um povo e na sua afirmação estampada nas lapinhas, nas paredes de casa. É sobre permitir que o sujeito se inscreva pela coisa, pelo item, pela imagem/caractere, isto como elemento de um afirmativo do si. Em consequência disso, tem-se a escrita de si, mediação de Foucault, quando esse se permite ilustrar por meio do artefato, aquele que remonta um tempo e seus signos atravessadores.

Outro fator existente é da circunscrição vista por Drummond e Sampaio (2014).

A memória, nome para uma série de mitos, documentos, monumentos etc. (“tal obra pertence à memória popular”, “à memória nacional”), usado para homenagear (“em memória

do meu avô”), ou em relação a certa capacidade (“Giorgio tem péssima memória”), etc., etc. A substancialização da palavra ocorre sempre por uma homogenização, que aproxima coisas diversas: o arquivo (da ordem do documento) com lembrança (o que sucede ao vivo), ou obras distintas, com suas lutas e experimentos, então tomadas como ícones de um povo. [...] como forma de resistência, de conservação ou resgate de alguma identidade (DRUMMOND; SAMPAIO, 2014, p. 162).

Assim, nesse lugar, as iniciativas prescindem outros *modus vivendis*, ao saber da exposição historiográfica como campo em que há atuação, uma penumbra, o vislumbre que imprime e encoraja a inscrição. Fazer-se nas telas de uma casa, fazer-se na cena que sinaliza uma incógnita, pautar-se em aparição, uma encenação, um cenário posto como lumiar, numa forma peculiar e idiossincrática, mas que por si, impõem-se como meandros de invenção da narrativa. Pode-se mencionar os efeitos como sinais do atrito, da pauta que regula e exprime dizeres para além das substantivações imaginadas, isso por se arrolar na ordem do não dito, do não considerado, pois o enfoque está no porvir, um significante não rotulado e que afirma uma experiência e sua autoridade dramatizada.

O texto “O narrador” de Benjamin (1985) dá margem a um conjunto de interpretações que aproximam experiência e memória, sob os desígnios de perda, rememoração, identidade e substancialismo. Há de fato uma dubiedade entre a nostalgia do sujeito que narra sua experiência e as novas possibilidades de narração e circulação inauguradas pelo romance e seguida pela imprensa diária (DRUMMOND; SAMPAIO, 2014, p. 165).

Ademais, o arquivo e a memória no conjunto das crônicas são a contiguidade no que tange ao aprimoramento do olhar acerca da inscrição de que fala Foucault. Aqui, o arquivo/memória, tidos como espécies de um tempo passado, que já passou, associam-se ao imediato da crônica, ao narrar o registro de um sujeito que ao dizer de si diz também sobre o indivíduo em um tempo, dentro de um

paradigma de *status* e movimentação. Jason Tércio, organizador das publicações de Carlinhos Oliveira, cita na introdução feita com o título de “Um brasileiro singular numa cidade plural” o seguinte:

O que ele escreveu em 27 anos de carreira o qualifica como o melhor cronista da sociedade brasileira “moderna”, isto é, o que foi datilografado, rascunhado, ou mesmo, manuscrito revela um sujeito idiossincrático que “opinou com veemência sobre os dramas da conjuntura e os vícios da nossa estrutura social.

O que tornou visível o arquétipo de uma figura, assim como muitas outras, desbundavam seu tempo, demandavam sobre o existir em momento de profanações à liberdade da figura humana no solo brasileiro, obsecrava nos seus ímpetos o jazir dos seus, na medida em que falava de si e do seu tempo ao abordar as vilezas da solidão, dos abusos e expurgos. As narrativas feitas deixam escapar, nas entrelinhas e além, como (com) viver à margem do sistema vigente, é na feitura do si que o sujeito diz sobre o seu meio, seus anseios e desilusões, sobre o quão tênue é a linha entre a ânsia e o vômito. Fala sobre a escrita como meio de depuro e de concretude da sua dor, das engrenagens do seu corpo e de como o ruir da matéria, pâncreas adoecido, fazia dissolver o homem, já que sob os dissabores dos espasmos corporais este se reduzia a uma figura suplicante.

Quarta-feira — Parto doloroso de duas pequenas crônicas. Doeram-se até desmaiar. Acordei às cinco da manhã, “quebrei o jejum”, com a humilhação de um supositório e, depois de martelar cerca de cinco horas na máquina, reunindo o que me restava de energia — e era a débil energia de um esqueleto revestido de pele — apanhei o táxi e fui entregar essas bizarras narrativas de viagem na companhia de aviação (OLIVEIRA, 2005, p. 177).

Michel de Certeau, historiador francês do século XX, expressa, em um dos seus escritos, acerca dos “excessos do etnográfico” o fato de que terão escapes de elementos essenciais na palavra registrada, isto enseja uma espécie de posicionamento

reflexivo no que tange à interpretação das entrelinhas compostas de saberes dispostos a um olhar mais atento. A proposta aqui em voga toma a palavra e o artefato, obtidos na perspectiva do documento, como modo de operação da memória, o espaço para efetivação do traço individual, que se quer coletivo, mas que ao ser sinalizado no íntimo peculiar expõe em seus vestígios e rastros a emancipação do eu mediante esta inscrição. Seja o artefato, caixa com fotografias, recortes de jornais e revistas, o calendário de anos passados, o bilhete, o diário, a crônica, a anotação em pedaço de papel qualquer, uma espécie de reunião das *intrincadas conexões dos diversos domínios do saber* de Jerusa Pires Ferreira “em Oralidade, Mídia, Culturas Populares”, ou a própria voz mediada nesses dizeres silenciosos, existe a pungência afirmativa de existências, estas que se querem no movimento do singular, seja na palavra ou nos artefatos guardados como caracteres taxativos de um tempo e da existência de seus atores.

Pensar a relação proposta para este lugar requer deslocar-se das máximas corriqueiras, isso se faz enquanto força constituinte que mediante o processo da aproximação como energia do heterogêneo do início do século XX, empreendido pelos estudos bataillianos, pressupõe o encontro com a perspectiva do improvável. Quando Costa (2015), na introdução do seu trabalho sobre “arquivo do pobre”, empreende uma narrativa de deslumbramento acerca do que se apresentara em uma das suas leituras, tem-se aqui a contingência.

Uma jovem pesquisadora de Piracicaba, ao entrevistar moradores de sua cidade do interior de São Paulo, se deparou com lembranças guardadas em uma caixa de sapatos. Eram fotos e postais da Rua do Porto. Encantou-se com tão rico acervo, registros de um passado daquela cidade que a caixa de memórias tornou-se seu objeto de pesquisa. Partiu daí para pensar nas formas de arquivamentos das pessoas de classes populares e lembrei-me de minha própria experiência de pesquisadora (COSTA, 2015, p. 1).

Destarte, estes afastamentos são considerados com o objetivo de fortalecimento do aproximativo, mesmo que os elementos em

questão estejam postos pela égide do discurso e análise substancial como díspares. O afastamento, neste sentido, tem importância ínfima, já que o pressuposto intencional se refere à similitude. Então, avizinhar tais pressupostos é colocar em pauta a ótica da “escrita de si” como reluz dessa contiguidade propositura.

Ao se referir a esta aproximação, prima-se pela conotação que alude à cultura conforme a abordagem registrada por Ferreira: “é um processo móvel que vai criando transformações e, apesar das especificidades, vai alterando fronteiras. Há processos contínuos de deslocação de funções, de desterritorializações, e de ocupação dos novos territórios” (FERREIRA, 2003, s/p). Dado que, considerar tal prisma constitui o *modus operandi* para a arregimentação do diálogo aproximativo entre os “arquivos do pobre” e os escritos de Oliveira (2005) em estado de autoexílio e definhamento de seu corpo via doença, uma condição que remete ao rudimentar desse processo, ambos como efeitos da existência em condições de limitação.

Portanto, mesmo que a ideia esteja fadada a sucumbir ao olhar ensimesmado como justificativa da afirmação enquanto viés discrepante entre os elementos embebidos na tarefa da relação, a invenção da “memória curta” feita por Carlinhos através dos seus diários, ou seja, uma memória próxima do imediato, pois ele tem apenas o tempo das retomadas ao final do dia, mesmo assim, este recorre ao registro como precedente da sua memória, e tal fato não é peremptório para a negação da possibilidade, já que em “Arquivos do pobre” a memória possui uma espessura, uma sequencialidade específica também. Fato este que relata a pesquisadora ao se deparar com tamanha riqueza e potencialidade, isto presente em um saco plástico empoeirado, palavras da própria autora, contendo folhetos de poesia popular, a maioria em edições de capas coloridas da Editora Luzeiro. Assim, a memória do memorialista e a do cronista são espécies de memorialismos, de registros, uma espessura discreta, mas que não escamoteia o conjunto do seu arquivo. Um, formado pelas crônicas/diários, (que formam vários outros arquivos) e o outro sendo um arquivo feito que

[...] o desejo de conservação do passado, ou melhor, de recortes do passado. Não do objeto em si, mas da memória que o objeto carrega. Esse passado, muitas vezes traduzido em objetos, quinquilharias, mas também em imagens, manuscritos e impressos é parte do sujeito e revela sua história. Desejo de preservação de uma memória, de uma época, fragmentos de vida dessas pessoas que, por pertencerem a classes populares e com poucos recursos materiais, encontram formas às vezes peculiares de manutenção (COSTA, 2015, p. 2).

Seja o livro publicado, *a posteriori*, por Jason Tércio na condição de pesquisador, como apanhado de um arquivo fincado na seleção das crônicas de um determinado período (e que ele usou para configurar uma outra espécie de documento). Nesse momento, reconstrói-se esse arquivo a partir de determinados caracteres que se está utilizando, isto na questão do corpo, a questão do sofrimento, da dor... comprimindo, deste modo, um desenho do texto como documento. Ou, então, a publicação de Edil Silva Costa para falar da memória do pobre, dentro de outra espessura, ou seja, discorrer acerca do arquivo construído a partir de determinados elementos que são marcadores de outro olhar, uma definição do olhar pesquisador como ato arteiro também, já que nessa versão as condições materiais precárias são detalhes do acervo, que mesmo não sofisticado, busca guardar nos objetos a lembrança, condição para manter a memória viva dos sujeitos, mesmo com o efeito do tempo, mantém, assim, o arquivo, em sacos, caixas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A releitura da imagem do *flâneur* passa pela invenção. E essa, nesta proposta, institui o escritor como corpo ausente, a escrita, assim, é tomada como performance, uma instalação. José Carlos Oliveira, ou, simplesmente, Carlinhos Oliveira, a partir da obra Flanando em Paris, pela dor, sofrimento, ausência/deslocamento, através do discurso direto, expõe um corpo inalienável, mesmo que a

fissura, doença, o retalhe e o exponha na possibilidade do mórbido, um corpo que cai/tomba, literalmente.

Edil Silva Costa, com o trabalho de abordagem do *Arquivo do pobre* como atributo para a reflexão da cena com os objetos guardados em condições precárias, acena para outra perspectiva da “escrita de si”, já que o anunciado se apresenta como probabilidade para emancipação do olhar outro, o espio da crítica na cultura, a instabilidade vista através do contexto de arquivamento rudimentar como caractere biográfico de sujeitos. E isso dentro da noção da Crítica Cultural, uma materialização de modo pungente da versão do “Arquivo do pobre” aqui interpretado como condição análoga à experiência do *flâneur*, caracterizando-se nesse o experimento que destoa, já que o autor não se coloca como turista, mas um forasteiro que observa a cena de um país que não lhe é familiar, ao mesmo tempo, dentro da perspectiva do adoecimento, o corpo que afirma nos dizeres está em processo de fencimento, adoecido, o exilado pensado como uma experiência pobre.

Por fim, o anseio aqui posto teve a pretensão de estabelecer o diálogo sobre o aproveitamento das discussões e/ou abordagens empreendidas na disciplina de *Tradição oral e cultura popular*, fato que estimulou o pensar numa versão que problematiza fronteiras entre o popular e as práticas tidas como hegemônicas. Para tanto, a epígrafe de William Burroughs, literato estadunidense dos séculos XX e XXI: “O que quero fazer é aprender a ver mais o que está lá fora, olhar para fora, atingir tanto quanto possível uma completa percepção do que nos cerca. [...]. Eu aponto na outra direção: para fora” (MARTINS, 2011, 17), ressoa como ênfase na construção de um olhar outro neste trânsito.

## REFERÊNCIAS

- CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si; doença e vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal*. São Paulo, Paulus, 2012.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSTA, Edil Silva; SANTOS, Osmar Moreira. Arquivos do pobre: considerações sobre culturas populares, memórias e narrativas. In: Osmar Moreira dos Santos. (Org.). *Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil*. 1ª ed. Salvador: EDUNEB, 2015.

DRUMMOND, Washington; SAMPAIO, Alan. Genealogia e historiografia: dissolução do sujeito, elisão da memória. In: *Redobra* - UFBA, n. 13, Ano 5, 2014.

DURÃO, Fábio Akcelrud. 2008. *Sobre a relevância dos estudos literários hoje. Linguagem* (São Paulo), v.2, p. 2., ISSN/ISBN: 19836988. Disponível em: <[http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao02/02e\\_fad.php](http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao02/02e_fad.php)>.

FERREIRA, Jerusa Pires. Oralidade, mídia, culturas populares, agosto de 2003. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/2050\\_EM+PAUTACULTURA+GLOBAL](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/2050_EM+PAUTACULTURA+GLOBAL)

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografia do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes. 2000.

BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África. I; metodologia e pré-história da África*. São Paulo: UNESCO, 1982.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Ari. *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa*. Salvador: Pinaúna Editora, 2016.

MARTINS, Floriano. *O livro invisível de William Burroughs*. Fortaleza-CE: Coleção de Areia, 2011.

MINGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008.

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário selvagem*. Organização, apresentação e notas Jason Tércio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

OLIVEIRA, José Carlos. *Um novo animal na floresta*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, T (Eds.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo, séculos XVI-XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.



# **BINARISMO E LITERATURA INFANTIL**

Marlos José Lima Machado<sup>1</sup>

## **INTRODUÇÃO**

Os binarismos presentes na literatura infantil tanto podem auxiliar o sujeito na assimilação da cultura produzida pelo homem quanto domesticá-lo no intuito de torná-lo dócil e produtivo. Mesmo que algumas obras tentem apresentar problemas sociais visando construir na criança valores básicos sociais, morais, éticos, não é difícil perceber ideologias — que impedem que a dominação e a exploração sejam percebidas pelos dominados e explorados — apresentadas direta ou indiretamente nas obras infantis que visam garantir a perpetuação e a legitimação de poderes de uma minoria dominante que compreendem a importância de controlar o que se dá a sentir desde a mais tenra infância. A ideia sobre infância influenciou e influencia a forma como os produtos são produzidos para este grupo. Partindo do pressuposto que não existem linguagens livres de ideologia, a literatura infantil não pode ser ignorada enquanto um potencial instrumento para a domesticação dos sujeitos.

O local onde a criança tem um maior contato com a literatura infantil é na escola e é o professor o seu principal intermediador, porém ambos são produtos de um sistema que determina o que pode e o que não pode ser compartilhado. A educação formal, que tanto forma a criança quanto o professor, funciona como um instrumento de controle social que junto com a literatura infantil tornam-se importantes aliados para a domesticação do indivíduo. Propor fugas ou o próprio combate a ideologias dominantes devem ser uma constante nos discursos de quem é contra a todo e qualquer tipo de dominação, e uma destas possibilidades pode ser conduzida a partir

---

<sup>1</sup> PMP/PMLS/UNISUL/MELISMA. marlosjlmachado@gmail.com,  
Doutorando em Ciências da Linguagem,  
<http://lattes.cnpq.br/3483146302273688>.

da literatura infantil quando passamos a questionar nas suas entrelinhas os discursos da classe dominante presentes no texto infantil, enfim quando propomos ao leitor a possibilidade de ir além do texto.

Este texto pretende discutir os binarismos presentes no texto infantil como uma forma utilizada pela classe dominante de legitimação e perpetuação do seu poder. Para tanto discutiremos estes binarismos dialogando com estudiosos (as) que tratam de questões como poder, literatura infantil e ideologia, ideia de infância, linguagem, discurso, direcionando nossas discussões para a necessidade da valorização da literatura infantil e da responsabilidade que os agentes que fazem parte ou acompanham o desenvolvimento das crianças têm, para a formação de indivíduos críticos, autônomos, independentes, tolerantes.

## BINARISMOS E LITERATURA INFANTIL

A literatura destinada ao público infantil é normalmente construída com binarismos: bem e mal — *Chapeuzinho Vermelho* (lobo), bonito e feio — *Branca de Neve* (bruxa), justo e injusto — *A pequena vendedora de fósforo* (pai), senhor e escravo — *Caçadas de Pedrinho* (Tia Anastácia), homem e mulher — *O gato que gostava de cenoura*, “partindo do princípio de que esses binarismos são valores em si, essenciais, naturais”. Apesar de alguns discordarem da necessidade destes binarismos em textos destinados a este público, a defesa destes binarismos na literatura infantil parte do princípio de que são importantes para a formação pessoal e social da criança, pois promovem um melhor, ou mais fácil entendimento dos valores básicos fundamentais da conduta humana ou do convívio humano através da identificação com o herói.

Lembra a psicanálise que a criança é levada a se identificar com o herói bom e belo, não devido à sua bondade ou beleza, mas por sentir nele a própria personificação de seus problemas infantis: seu inconsciente desejo de bondade e de beleza e, principalmente, sua necessidade de segurança e

proteção. Identificada com os heróis e as heroínas do mundo maravilhoso, a criança é levada, inconscientemente, a resolver a sua própria situação — superando o medo que a inibe e ajudando-a a enfrentar os perigos e as ameaças que sente à sua volta e assim, gradativamente, poder alcançar o equilíbrio adulto (COELHO, 2000, p. 55).

Percebe-se que a importância dada ao binarismo para o desenvolvimento da criança, parte do princípio de que ao se identificar com o belo/herói, enfim com o personagem salvador, o protagonista, ou o lado binário desejado, pode ajudá-la, inconscientemente, a resolver problemas pessoais e aos poucos ir ganhando um equilíbrio durante o seu desenvolvimento até a fase adulta.

Sendo assim, no mundo ficcional infantil estes binarismos acabam sendo bem marcados, pois visam ajudar a criança a compreender melhor o que é, por exemplo, o bem e o mau, já que na vida real isso pode levá-la a confundir-se, pois até seus parentes mais próximos podem apresentar comportamentos considerados bons, como também, ruins, e a criança por não ter a personalidade bem constituída, não tem maturidade suficiente para assimilar estas e outras ambiguidades como também a capacidade de selecioná-las no sentido de contribuir para a construção de sua personalidade, ou melhor, de uma personalidade mais próxima do desejado enquanto ser social.

É certo que a partir dos binarismos no campo ficcional infantil, na forma como são apresentados, torna-se fácil para o leitor percebê-los. Mas se existe o belo e o herói existem seus contrários e quem são, ou o que são estes contrários? Qual conceito de belo normalmente é apresentado nestas obras? Quem são os heróis? E ainda, quais são os perigos e quem ou o que ameaçam as crianças? Muitas são as obras infantis que além de apresentar estes binarismos objetivamente, como tema principal, visando desenvolver ou despertar nas crianças comportamentos considerados essenciais para o convívio social, também podem apresentar nas suas entrelinhas e em uma mesma história outros tipos de binarismos, enfim visões

dualistas hierarquizadas, que instituem normatividades e reforçam as relações de poder entre classes, etnias no seu inconsciente — isso sem falar que tais binarismos podem levar a uma postura fascista, e ainda naturalizar o individualismo capitalista — impondo essas relações de modo sutil a partir das várias linguagens presentes em obras infantis que visam garantir sua perpetuação e legitimação.

É através da linguagem que se cria e mantém os binarismos. Nenhuma linguagem é inocente, e é a linguagem posta em ação, enfim no discurso, que isso se dá: “[...] uma mesma obra literária pode dar lugar, simultaneamente, a tipos de discursos bem distintos” (FOUCAULT, 1999, p. 24). E a literatura infantil não está livre desta condição, pois literatura é linguagem; é discurso. Os contos de fadas são um exemplo visível desta condição.

É certo também, que o conto de fadas, talvez o gênero que mais faz sucesso com o público infantil, contribui e vem contribuindo com o amadurecimento emocional das crianças. Muitos são os autores e campos científicos que apresentam estudos que comprovam sua contribuição para este desenvolvimento da criança, porém, sem querer tirar o mérito dos contos de fadas e nem de quem os defendem, existe o outro lado da história. Os contos de fadas também contribuíram, e ainda contribuem, para perpetuar e legitimar posições, poderes. “Os contos de fadas também foram grandemente utilizados como uma tentativa de controle social” (FACCO, 2009, p. 211). Controle sobre a sexualidade, sobre quem pode ter o poder, quem pode falar, o que é verdade, entre tantas outras questões que constroem no sensível legitimações do que está estabelecido por uma ordem dominante, patriarcal, burguesa. Estas, entre tantas outras, são algumas das questões que podem ser percebidas nas histórias destinadas a este público.

A mulher dos contos de fadas tradicionais, por exemplo, normalmente é apresentada como submissa ao homem. “As qualidades exigidas à mulher são: beleza, modéstia, pureza, obediência, recato... e total submissão ao homem [...] imagem da mulher que o século XX herdou. [...] É enfatizada a ambiguidade da natureza feminina” (COELHO, 2000, p. 180). E ela determina tanto a

posição da mulher na sociedade quanto a do homem. A literatura mesmo que combata certas ideologias dominantes não deixa de ser um veículo para outras ideologias. Logo, tanto é possível encontrar em obras infantis uma ideologia desejada por uma coletividade, como também ideologias que por vezes são desejadas por uma minoria dominante.

A literatura infantil, e não só ela, normalmente colocou, e ainda coloca, com exceções, uma das ideologias mais predominantes no mundo: a do *homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão europeu-heterossexual* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 45) como padrão. É muito fácil encontrarmos textos infantis, inclusive atuais, com estas características. Esta herança veio junto com os primeiros textos/obras contadas/escritas para crianças, pois como a criança era entendida como um adulto em miniatura estas eram adaptações ou minimizações de textos que eram destinados ao público adulto, textos estes que apresentavam, nas suas entrelinhas, ideologias dominantes.

No livro *Política* (Livro Quarto. Capítulo XV § 5. p. 152), Aristóteles já apresentava certa preocupação em selecionar quais histórias deveriam ser contadas para as crianças. O ato de selecionar já é em si um ato político ideológico, pois “Qualquer um que se interesse em como as ideias — políticas no sentido mais amplo e importante — são nutridas e crescem em uma sociedade não pode se dar ao luxo de negligenciar o que as crianças leem” (HUNT apud EAGLETON, 2010, p. 207). Se o mundo adulto estava inserido nessas ideologias institucionalizadas a literatura infantil não poderia fugir desta perspectiva.

Como já se tornou clássico afirmar, é Rousseau “[...] quem ‘inventa o conceito de criança [...] o qual irá influenciar toda a pedagogia moderna e permitir o desenvolvimento de uma mitologia da infância ‘pura’, a salvar da contaminação dos adultos” (FERRETI, 2004, p. 23). Os textos escritos especificamente para o público infantil começam a surgir a partir do século XVII, porém, é só na segunda metade do século XVIII que a ideia de infância, como a

concebemos hoje, surge. Dessa forma, pode-se afirmar que os textos lidos, ou melhor, escolhidos e escritos para o público infantil, antes deste período, eram os mesmos textos dos adultos. Como em uma maioria adulta é uma minoria que comanda, para manter estas posições hierárquicas a maioria dos textos eram normalmente escolhidos visando perpetuar, através dos discursos, esta relação de submissão e domínio entre esta *dupla humanidade*.

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1999, p. 9).

Desse modo, utiliza-se nos textos o discurso de uma minoria dominante como verdades para a domesticação dos corpos, da mente, partindo do princípio de que quanto mais cedo o indivíduo for envolvido nestes discursos que impõe normas, regras, padrões, mais fácil será manipulá-lo, e nada melhor do que iniciar na infância e com a literatura destinada a este público para que estes processos de domesticação aconteçam de forma processual, sem conflitos e “artisticamente”.

Portanto, a literatura enquanto arte, sempre contribuiu para a construção da sociedade e do indivíduo direta ou indiretamente. “[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2000, p. 29). Nesta citação fica claro que a arte exerce também uma função social para criar através dos sentidos nossa visão de mundo a partir de representações simbólicas, tradições, mitos, conceitos normativos e ideológicos. Deste modo, a literatura infantil, enquanto arte, também produz ideologias, pois uma narrativa sempre é construída a partir da visão de alguém que vive em um determinado ambiente, em uma

determinada cultura tornando-se praticamente impossível que suas convicções não se façam presentes em um texto literário.

Posto isto, pensando na função básica da literatura infantil que é o de despertar o interesse pela leitura de forma prazerosa faz também deste momento uma forma de apresentar sutilmente o lugar de cada um na sociedade comprometendo-se com uma possível dominação da criança, pois se sabe que em breve esta será um adulto. “E, até hoje, a literatura infantil permanece como uma colônia da pedagogia, o que lhe causa grandes prejuízos: não é aceita como arte, por ter uma finalidade pragmática; e a presença do objetivo didático faz com que ela participe de uma atividade comprometida com a dominação da criança” (ZILBERMAN, 2003, p. 16). O problema aqui é que essa função básica livrou os livros infantis de um olhar crítico, cuidadoso. Esta função acabou tirando o olhar de pais, professores, responsáveis pelas crianças, em verificar do que realmente trata o texto ou de quais ideologias são apresentadas neste. Se o livro é bem colorido, se os textos são curtos, se a criança fica quietinha no seu cantinho sem incomodar o adulto quando está manuseando o livro, e supõe-se que este comportamento está transformando-a em uma criança leitora, isto é o que importa. Então se uma obra infantil tem funções práticas que visam melhorar a fluência na leitura e desenvolver o gosto pela leitura não carece de ser investigada.

É claro que a literatura destinada ao público infantil é muito recente, principalmente se pensarmos nela a partir da sua reinvenção após o surgimento do conceito de infância no século XVIII e dos avanços das ciências, principalmente da psicologia no início do século XX. É fato também que houve mudança significativa nos temas abordados, porém, estes avanços não foram suficientes para libertar completamente a literatura infantil de seu caráter pedagogizante e principalmente de ir além de interesses ideológicos dominantes, e ainda, como ela é muitas vezes “[...] vista pelo adulto como algo *pueril* (nivelada ao brinqueado), ou *útil* (nivelada à aprendizagem ou meio para manter a criança entretida e quieta)” (COELHO, 2000, p. 30), seus mediadores acabam “empurrando”, sem perceber, textos infantis com discursos domesticadores que

contribuem para a perpetuação da dominação de uma minoria. “[...] grande parte da ideologia presente nos livros para criança e em torno deles está oculta — e na verdade mascarada como o oposto do que realmente é” (HUNT, 2010, p. 207).

Nesse contexto, a função da literatura infantil tanto como instrumento pedagogizante, que além de apresentar modelos de comportamentos dos quais as crianças devem se apoderar para assimilar hábitos que contribuam para um desenvolvimento particular, saudável, até higiênicos, entre outros considerados básicos e essenciais, quanto valor artístico, vem reforçando valores sociais determinados que legitimam poderes normatizando as relações entre os que podem mandar e os que devem obedecer. “A literatura infantil, [...] é outro dos instrumentos que têm servido à multiplicação da norma em vigor. Transmitindo, em geral, um ensinamento conforme a visão adulta de mundo, ela se compromete com padrões que estão em desacordo com os interesses do jovem” (ZILBERMAN, 2003, p. 23). Além da imbecilização da criança, que pode ser percebida na forma como muitas obras de literatura infantil são produzidas e que partem do princípio de que as crianças não são capazes de compreender textos mais complexos, a classe dominante não abre mão de controlar o que as crianças podem ler e ouvir.

Em se tratando de literatura infantil brasileira, todas as obras compradas para serem distribuídas nas escolas públicas são selecionadas por uma minoria que representam a classe dominante. Alguém poderia dizer que hoje em dia não está mais assim, pois já encontramos textos que tratam de: religiões diversas, do afrodescendente, do especial, do pobre. Sim, é verdade, mas existe por trás disto todo um histórico de luta de grupos marginalizados, que organizados politicamente conseguiram inserir suas obras nestas seleções, isso sem comentar que muitas dessas representações não fazem justiça aos seus representados, pois se assim o fizesse plenamente correria o risco de ficar de fora.

Essas obras chegam até às escolas devido às pressões de grupos marginalizados e seus simpatizantes que se mobilizam nacionalmente através de seminários, congressos, movimentos

sociais, estudos e pesquisas, para que estas, que dão voz a quem está à margem, sejam colocadas nas listas de compras do Ministério da Educação e possam ser distribuídas e talvez lidas nas escolas. Entretanto, sempre quando outro grupo marginalizado perceber a necessidade de inserir suas temáticas devido ao aumento da violência, da intolerância, contra os mesmos, como as obras de temática homoafetiva que vêm lutando para que possam ser distribuídas ou lidas nas escolas, deverá seguir a mesma trajetória, normalmente de luta, dos que já conseguiram entrar na seleção.

Visto assim, parece que o texto infantil não tem muito com o que contribuir para lutar contra as ideologias dominantes já que os discursos presentes e a sua função básica estão completamente comprometidas com o poder. Mas, qual é o texto, enfim as linguagens que não estejam? Afinal “[...] a língua, como desempenho da linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, p. 14). Porém, a necessidade de apresentarmos outras “verdades” possibilita pensar sobre o todo e talvez propormos algo mais próximo da alteridade.

O que queremos aqui discutir é que não existe linguagem ou linguagens livres de ideologias. Precisamos refletir criticamente sobre estas ideologias presentes nos textos infantis compreendendo quais destas reforçam binarismos que colocam a burguesia, ou uma minoria dominante como o bom, o belo, o normal, e que são disponibilizadas principalmente nas escolas públicas e que “formam” a maioria do povo. Talvez alguém diga: *então é trocar gato por lebre!* Não, de forma alguma. Parafraseando Boaventura de Souza Santos (2008, p. 60), a ideia é pensarmos em algo mais prudente que possibilite uma vida decente para todos. Portanto, precisa-se que haja certo cuidado quando diante do texto infantil estivermos, pois assim como a linguagem nos obriga a dizer ela também é uma forma de resistência. Precisamos saber do que realmente trata o texto e de como faremos para que a criança leitora em formação também seja gradativamente orientada para que num futuro próximo tenha um olhar crítico diante de um texto.

Concordando com Debus, Domingues e Juliano (2010, p. 15) “[...] é na escola que a maioria das crianças brasileiras tem contato com a literatura infantil, faz-se necessário pensar o quanto o professor torna-se responsável por fazer desse um encontro prazeroso e criativo” Todos sabemos que o local principal é a escola e que cabe ao professor apresentá-las. Porém, ambos normalmente atuam como instrumentos ideologizantes. Chegamos então a um ponto importante da nossa discussão; onde e como a literatura infantil chega e se relaciona com a maioria das crianças?

A escola é o principal espaço que proporciona o contato da criança com a literatura infantil, entretanto, “[...] a escola participa do processo de manipulação da criança, conduzindo-a ao respeito da norma vigente, que é também a da classe dominante, a burguesia” (ZILBERMAN, 2003, p. 23). O professor também não foge dessa manipulação, pois sabe-se que muitos são os professores que além de não terem competência leitora, má formação, apresentam um nível mínimo de criticidade, enfim da mesma forma que manipulam são manipulados. “Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 1999, p. 44).

Em relação à escola, apesar de acreditar que ela pode e deve buscar saídas para fugir das ideologias que as manipulam, cabe aos docentes, que têm a responsabilidade maior, fazer emergencialmente a diferença no processo de construção de leitores críticos. Segundo Debus, Domingues e Juliano (2010):

[...] não basta disponibilizar a obra ao leitor, é preciso seduzi-lo para a leitura. É preciso levar ao leitor perceber os significados do texto, e que este é, como bem definiu Barthes, um material que vai se moldando na leitura feita [...] Para tanto, não basta uma leitura ingênua, ou superficial. [...] é preciso [...] que o professor conheça, perceba e realce o valor estético da literatura (p. 18).

Mas como se pode seduzir o leitor se os docentes não são seduzidos pela literatura? Como seduzir os docentes em formação se

os docentes formadores não são seduzidos pela literatura? Como seduzir os docentes em geral se os cursos de formação não conseguem, ou não acham necessário, tanto contratar professores com afinidades em literatura infantil quanto investir nos seus currículos formas para desenvolver um gosto pela literatura, e em particular, a infantil?

Muitos propõem a formação continuada como solução para resolver o problema do professor não leitor, mas se esta formação for ministrada pelos mesmos docentes que ministraram as disciplinas nos cursos de graduação que formam professores, não creio que resolva o problema. Na atualidade é difícil encontrar professores da educação básica que não tenham, além da graduação, pelo menos uma especialização. Estes passaram no mínimo quatro anos “estudando” para tornarem-se professores. A maioria dos municípios junto com o Ministério da Educação vem oferecendo gratuitamente, já há algumas décadas, cursos de capacitação, formação continuada, palestras, encontros pedagógicos, cursos de graduação para os que não tinham formação pedagógica e até para uma segunda graduação em universidades Federais e Estaduais, por todo o país. E a constatação é sempre negativa. “Os documentos elaborados surgem de uma constatação: de um modo geral, os professores hoje não têm competência leitora, e para mudar essa realidade há que se investir na formação continuada dos docentes” (DEBUS; DOMINGUES; JULIANO, 2010, p. 17), voltamos para a formação continuada dos professores.

Acredito que na maior parte do país há sim um investimento na formação continuada dos professores e geralmente são ministradas e pensadas metodológica e conteudisticamente por professores doutores e pós-doutores das universidades públicas do país. Finalmente o que estão realmente discutindo nessas formações? Como é a didática, a metodologia utilizada e seus fins, e principalmente, como estão discutindo as questões de como o mundo é partilhado? Penso que esta formação deva-se iniciar urgentemente nos docentes que ministram as disciplinas dos cursos de Pedagogia e Licenciaturas conscientizando-os do seu papel enquanto agente formador e da necessidade de tornarem-se leitores por um bem

coletivo, e paralelamente, reformular criticamente os currículos destes cursos e da educação básica em geral. Percebe-se que o problema é bem amplo e complexo, e diante desta situação a literatura infantil, a literatura em geral, a formação de leitores, vai indo mal obrigado.

Estes dois últimos parágrafos surgem como um desabafo sobre uma realidade simplificada que tanto os agentes formadores quanto os formandos conhecem muito bem, mas que está longe de ser pelo menos amenizada, pois no que nos é revelado, infelizmente, acreditamos sem questionar. O nosso conhecimento inteligível (mente) depende do conhecimento sensível (corpo), e é no sensível que o poder dominante age intensamente e sem trégua. Diante do conhecimento sensível alguns conhecimentos podem ser visíveis outros não, já que é a partir do sensível que se define o que uns e outros tomam parte na partilha. Por conseguinte, uma grande parte dos docentes não percebe que esta é mais uma forma de dominá-los e a outra parte, devido a sua situação mais confortável, mesmo sabendo, preferem deixar tudo como está.

Os binarismos, ou a visão dualista hierarquizada, são essenciais para que haja a dominação e é na linguagem que eles se estabelecem. Atentar-se aos binarismos é uma das formas de refletir sobre a linguagem constituída tanto de discursos que legitimam a fala de classes dominantes quanto discursos que apresentam uma fala revolucionária. Porém, isso não quer dizer que um seja melhor do que o outro, pois ambos têm como objetivo principal o poder. Enquanto um quer manter o poder o outro pretende conquistá-lo. A esperança está na criação de um novo paradigma. Um que seja melhor do que o atual, que valorize a vida, a diferença, e para que isto possa acontecer precisamos pensar que a substituição de um poder por outro deva ser uma prática comum nas sociedades, pois deixam aberta a estas novas experiências, novas ideias, novos conhecimentos, pensando na possibilidade de acertar, um dia, senão no todo, talvez em partes, e quem sabe ir melhorando nossas vidas social, econômica, cultural, politicamente.

Nas sociedades atuais, a divisão mais simples da linguagem diz respeito à sua relação com o Poder. Há linguagens que se enunciam, se desenvolvem, se marcam sob a luz (ou a sombra) do Poder, dos seus múltiplos aparelhos estatais, institucionais, ideológicos; [...] E, no outro lado, linguagens que se elaboram, se buscam, se armam fora do Poder e/ou contra ela (BARTHES, 2004, p. 135).

Consequentemente, o sujeito deveria ser educado para perceber os vários discursos presentes na sociedade e posicionar-se sobre estes, e possivelmente discuti-los com o outro. Penso que quem poderia desempenhar melhor este papel, já na infância, seria o professor. “[...] é preciso que o aluno seja exposto a uma ‘leitura atenta, reflexiva, aquela que põe em estado de perda’ [...] Assim sendo, é preciso antes de tudo, que o professor conheça, perceba e realce o valor estético da literatura” (DEBUS; DOMINGUES; JULIANO, 2010, p. 19). Entendendo que a maioria da população brasileira não passa da educação básica, fica claro que a educação básica, mais especificamente os docentes da educação básica, principalmente aqueles com uma sensibilidade menos atingida pelo poder dominante, precisam valorizar a literatura ensinando seus discentes a perceber e questionar as ideologias predominantes no texto. Se não ensinarmos aos nossos discentes “[...] a questionar nossas convicções básicas [...] ficaremos trancados em uma ilusão a-histórica de que o passado, o presente e o futuro foram, são e continuarão a ser tal como entendemos nossa existência atual” (SHANNON apud HUNT, 2010, p. 205), e não só os discentes, todos que estejam próximos também devem ser envolvidos nesta empreitada de humanização do sujeito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com crianças e literatura infantil vai além do aprender a ler e a desenvolver o gosto pela leitura. Este discurso simplista que tenta dar ao texto infantil funções que nos afastam de um olhar crítico diante dele, nos revela que lá, no texto infantil, há algo, e melhor, podemos fazer algo. Pensar no binário presente no

texto infantil não é pensar binariamente como uma constatação, mas refletir de como estes binarismos refletem na vida social e interferem na forma como vemos o mundo. A criança é, e não só ela, bombardeada ininterruptamente pelas diversas linguagens que ditam o padrão, a norma, domesticando-a sem dar a ela a oportunidade de ver além do que ela tem de direito na partilha. Os binarismos reforçam o racismo, a intolerância, a discriminação, porque sem estes o poder não tem forças para se manter no seu *status quo*.

A literatura não irá falar por si só. Precisamos que os professores se libertem desses *hábitos estéticos* para se livrar da dominação e pensar além das linguagens, além do texto. Para isto, é preciso desconfiar de tudo do que é dito. Para nós enquanto sujeito, enquanto sociedade, este processo será um pouco lento, mas cientes disto, podemos fazer com que as crianças que estão iniciando no mundo da linguagem possam chegar à fase adulta com este pensamento já construído ou melhor estruturado.

E é através da literatura, enfim das artes em geral, por possibilitar que nos afastemos da “verdade instaurada”, que podemos pensar no mundo do sensível fora dele. Pensar fora dele nos coloca cada vez mais politicamente dentro dele. E a literatura infantil é uma das artes mais utilizadas nas escolas para inserir a criança no mundo do sensível, cabendo aos professores a responsabilidade de inseri-los de forma tal que possibilite a torná-los autônomos, críticos, responsáveis, questionadores das ideologias, dos binarismos, enfim nos aproximar de um mundo mais justo de se viver.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BARTHES, Roland. A guerra das linguagens. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. 14 ed. São Paulo: Cultrix. s/d.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- DEBUS, Eliane; DOMINGUES, Chirley & Dilma Juliano (Orgs.). Reflexões sobre a literatura infantil e juvenil: ampliando as fronteiras pelo debate. In: *Literatura infantil e juvenil: leituras, análises e reflexões*. Palhoça: Ed. Unisul, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: 34, v. 2, 1995.
- FACCO, Lúcia. *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infanto-juvenil*. São Paulo: Summus, 2009.
- FERRETI, Maria Cecília Galletti. *O infantil: Lacan e a modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5 ed. Trad. Paulo Alcoforado. São Paulo: Loyola, 1999.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.



# BOOKTUBERS E A FABRICAÇÃO DO PERSONAGEM REAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Andréa Paula Oliveira de Carvalho<sup>1</sup>  
José Carlos Félix<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

O conceito que este trabalho aborda sobre o *Vlog* é aquele cuja junção se dá através da abreviação *vídeo + blog*, pois o gênero se constitui num tipo de *blog* em que os conteúdos predominantes são os vídeos (Disponível em: [www.significados.com.br/vlog/](http://www.significados.com.br/vlog/) acessado em: 17/10/2016). Os *Vlogs* de literatura são produzidos por pessoas que falam de livros e temas literários no *YouTube* e publicam semanalmente seus conteúdos em seus canais uma ou duas vezes por semana. A divulgação e a utilização desse espaço na web têm se tornado algo tão considerável, que as empresas já investem nos canais do *YouTube* para promoção dos seus produtos, devido à tamanha proporção que hoje alcançam os chamados influenciadores digitais, as pessoas, personagens ou grupos que se tornam famosas por alcançar um público alto de seguidores em suas redes, sejam elas no *YouTube* ou em sites de relacionamento.

Também chamados de *booktubers*, esse fenômeno no jeito de falar de assuntos literários muda a fisionomia do mercado editorial e releva novos valores à crítica literária, que em tempos de crise se percebe em um novo horizonte de possibilidades que apesar de incertas incrementam o mundo e o saber literário. Resta entender agora o que se tem acrescido e quais as principais críticas a se fazer a

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB) —, linha de pesquisa I-Literatura e modos de produção de vida, endereço eletrônico-andrea\_paula17@hotmail.com.

<sup>2</sup> Professor Dr. do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural; Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB) —, linha de pesquisa I-Literatura e modos de produção de vida.

essas novas posturas diante desse cenário de produção crítica industrial.

Esses canais, que se proliferam no *YouTube*, têm a tendência como a metáfora de consumo e isso quer dizer que o leitor não é simplesmente aquele que lê livros, mas aquele que mergulha em uma rede de distribuição de diretrizes veiculados pela moda. Esse recurso tem como parâmetro a imagem desses novos apresentadores que extrapolam o mero comércio simbólico dos livros, fazendo elevar o mercado editorial e sua complexa rede de distribuição.

Assim, para entender melhor a dinâmica que envolve o trabalho da Isabella Lubrano em seu canal *Ler antes de Morrer*, objeto de pesquisa aqui em questão, faz-se necessária uma abordagem direta entre as tecnologias digitais e a literatura contemporânea. As principais características de interpelação são a construção do que é chamado aqui nesse capítulo de apelo, experiência e dilemas, conceitos que envolvem a crítica em *Vlog* e seus recursos técnicos. Dessa maneira, toda aparelhagem acaba sendo absorvida pelo mercado consumidor tornando-se parte integrante das novas gerações, que agora podem criar seus próprios sistemas de "fabricação de estrelas", não mais baseados em mitos inatingíveis, mas em seres performaticamente reais, ou seja, mais próximo da realidade do nosso cotidiano.

## ISABELLA LUBRANO: A FABRICAÇÃO DO PERSONAGEM REAL

Os novos aparelhos técnicos ajudam a pôr a vida em cena, esse movimento de constituição de si nos permite a tensão entre a vida real e ficcionalizada. Na crítica literária em *Vlog* feita pela Isabella Lubrano, jornalista de formação e hoje *youtuber* famosa com mais 150 mil leitores, percebe-se a construção de uma vida cotidiana de leitura estetizada cada vez mais a procura de uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada. Segundo Paula Sibilía (2008, p. 22), a busca pelo real, ou pelo menos por algo que pareça real, é uma manifestação do desejo que se tem pela veracidade e assim, na

cultura contemporânea, acrescenta-se o interesse por consumir a intimidade alheia. Estamos imersos em um mundo onde o que faz sucesso são os *reality-shows* e o espetáculo da realidade, principalmente, porque tudo vende mais se for real, mesmo sabendo ser uma constituição da própria dramatização dessa realidade.

Não é de se estranhar que alguns estudiosos digam que essa é a era da performance, por perceber que a construção de si como personagem real é um elo entre corpo e subjetividade marcado pela tecnologia digital. A internet permite a circulação de diferentes sistemas de mídia e a participação ativa dos consumidores, é por isso que canais como o da Isabella fazem tanto sucesso, pois unem entretenimento e venda.

E dessa maneira, estamos diante da cultura da convergência, que permite a colisão entre velhas e novas culturas em que produtor interage com consumidor de maneiras imprescindíveis. Segundo Henry Jenkins (2009, p. 29).

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplas mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer arte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, p. 29).

E assim, é importante salientar, como Jenkins (2009) argumenta ao longo do livro, que a convergência se dá por meio cultural e está nas mentes dos consumidores e suas redes sociais, não nas máquinas, e por isso é baseada no desejo do consumidor de obter quando e onde a mídia que quiserem.

Por se tratar de uma rede de compartilhamento que precisa atingir uma grande quantidade de consumidores ávidos por conteúdos específicos, a rede de *Vlogs* precisa convencer e se apropriar daquele consumidor que é fiel, ou seja, se dedicar aos os fãs e não mais ao consumidor desligado e desavisado que entra e sai das redes sem nenhum compromisso. Para consolidar, é preciso criar uma linha de montagem em que o fã/consumidor se sinta

privilegiado de alguma maneira, dessa forma, são criadas as redes de padrinho e madrinha do canal que contribuem financeiramente, além de poderem escolher os livros para leituras, participam de sorteios específicos de livros e objetos. Dessa maneira, as narrativas produzidas pela Lubrano estão regidas pelo poder do mundo capitalista e suas renovações. Hoje, através da lógica da livre concorrência, profissionais de todas as áreas procuram dar o melhor de si, abrindo seus canais no *YouTube*, difundindo seu trabalho. Os profissionais, de alguma maneira, têm que encontrar o seu "diferencial" na sua produção, seja ele qual for, do mais ou menos especializado. Ao encontrar o que eles chamam de "diferencial", eles trabalham segundo a lógica de mercado, encontram nos diversos aparatos tecnológicos aparelhos que simulem a técnica televisiva, apostando não só nos instrumentos, mas também na teatralização, igualmente a um apresentador de TV, ou mesmo atuando como ator, mostrando que tudo vale para alcançar o mercado e ser um profissional autônomo independente.

A principal lógica emerge da fabricação do personagem real de si mesmo, esse que vai transformar a vida íntima em uma "produção de intimidade" (2016). Sabe-se que o homem busca desde a Antiguidade compreender os jogos que estão envolvidos sua constituição. Hoje, a sua projeção encontra-se no que a estudiosa Paula Sibilia (2016) tem chamado de *Show do eu*, buscando entender o fenômeno contemporâneo de exibição da intimidade ou de "produção de intimidade" produzido nos sites, como novas formas de expressão e comunicação que se proliferam nas redes. Em seu livro *O Show do Eu*, Paula Sibila (2016) traz um questionamento que entrelaça as questões e inquietações desse trabalho sobre as formas de produção literária nos eventos e feiras e sobre a exibição do *eu*-autor enquanto autoridade. Ela se pergunta: *selfies*, *blogs*, perfis pessoais e vídeos caseiros devem ser considerados vídeos ou obras?

Sibilia afirma não haver respostas fáceis e apesar da aproximação com o gênero autobiográfico, categoria que engloba cartas, diários e álbuns, por exemplo, a definição é um pouco ambígua, pois não há nada inerente entre forma e conteúdo das obras que nos forneçam uma pretensa diferenciação entre as ficções.

Mas embora persista alguma distinção entre uma narrativa de ficção e as outras, há aquelas que querem dar conta da realidade e essas práticas se inserem em um regime peculiar, pois partem de outras necessidades. Os artifícios de retóricas estiveram anos a fio de treinamentos dos leitores e espectadores, "superando, inclusive, outra complicação: os abalos sofridos pela confiança numa identidade fixa e estável do *eu* que (se) narra" (SIBILIA, 2016, p. 56). As obras autobiográficas têm estabelecido um "pacto de leitura" entre os autores e o *seu* público, tendo em vista, a crença de que se pode considerar as identidades do autor, do narrador e do protagonista da história como se eles fossem uno. O leitor, ou em sentido mais amplo o espectador, acredita estar diante de uma obra autobiográfica, pois une no mesmo relato esses três elementos, mas é uma definição pouco sólida, porém funcional, e são utilizadas para identificar modalidades discursivas. A internet parece enquadrar esse tipo perspectiva pois:

O *eu* que fala e se mostra incansavelmente nas telas da rede costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. Além disso, e pelo menos em certa medida, não deixa de ser uma ficção; pois, apesar de sua contundente auto-evidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como "o mais insubstituíveis dos seres" e "o mais real, em aparência, das realidades" (SIBILIA, 2016, p. 57).

E é exatamente nesse ponto que está envolvida a crítica literária em *Vlog* feita pela Isabella Lubrano. Uma crítica que é mais uma evidência de um *eu*-imagético de estilos de leitura, que produz resultados dentro de um clichê esperado e que nada tem a ver com o inesperado, o desafiador. O que mostra não são os caminhos de leitura, pois isso é algo evidenciado no texto escrito, onde o autor pode reconstruir para o leitor, em "câmera lenta", como percorreu e quais caminhos de leitura foram feitos para chegar naquelas partes específicas do texto. A crítica em *Vlog* mostra um resultado de um *eu*-leitor asfíxiado.

## O VLOG E O SEU MODELO DE CRÍTICA

Embora o ato de pegar uma câmera e filmar a si mesmo com o intuito de contar a rotina da vida ou qualquer outro fato de interesse do *vlogger* (aquele que faz *Vlogs*) não seja tão inovador como pensamos, tendo existido indícios de “*vloggers* de vanguarda”, desde os anos 1976, quando Sam Klemke fazia vídeos em que era retratado seu amadurecimento pessoal a cada ano que passava, por exemplo, foi nessa revolução tecnológica que os *booktubers* e *vloggers* ganharam espaço e ascenderam a um status de comunicação um pouco mais privilegiado no meio tecnológico, sendo mais uma forma de comunicação “de massa”. A diferença entre *Vlog* e *booktuber* é que o segundo se trata de um espaço específico de quem trabalha com livros literários e tudo que tiver relacionado à literatura e gosto.

A Isabela Lubrano é jornalista midiática e é um dos exemplos de *booktubers* na internet. Todos os vídeos são contabilizados como, por exemplo, *Dom Casmurro, de Machado de Assis (#54)*, nota-se no final do nome de cada livro a inscrição *hashtag* e o número da quantidade de livros que ela já conseguiu ler até o momento, mas por que isso? Esse fato se deve às primeiras ideias para criação do canal, que realizaram-se a partir de um questionamento da criadora ao passar em frente a uma livraria e ver um nome de um livro *1001 livros para ler antes de morrer* e pensou: será que é possível alguém ler essa quantidade de livros? Foi nessa expectativa que o canal foi idealizado a fim de tentar ler o maior número de livros possíveis e compartilhar essa experiência com os internautas; o nome do canal passou a ser *Ler antes de morrer* e a cada semana a idealizadora lê e critica um livro.

Figura 1: página do *YouTube* com vídeo: (FUVEST) *Iracema*, de José de Alencar (#72).



Fonte: cópia de tela do canal do *YouTube* Ler antes de Morrer. Disponível em: < <http://www.youtube.com.br/>> Acessado em março de 2017.

Dito isso, os *vlogs* de literatura vão para além do ambiente escolar, mas muitas vezes se impregnam dos discursos dos mesmos. A foto abaixo é uma captura de tela retirada de um dos vídeos de análise de obras literárias, em específico é o *Iracema do José de Alencar*.

Como podemos observar, Isabella usa a velha noção de índio estereotipada que o ensino escolar usou e ainda usa para representar a cultura indígena no Brasil. Com uma visão extremamente limitada sobre o livro e sobre a história da multiculturalidade que existem no país, ela vai comentando o livro de forma impressionista e com referenciais de escolas literárias que marcam aquele ensino estruturalista conservador. Mas essa é noção de apelo que está em foco aqui, que não se liga exatamente à qualidade de crítica que é feita ao livro. O Apelo é produzido pelos cortes de filmagens, pela web participativa, compilada pela cultura de convergência, pela performance e teatralização. Esse é apenas um recorte de um vídeo

de quase 12 minutos, mas podemos perceber a tentativa de estabelecer essas três características de suplica que o vlogueiro cria para atrair seus espectadores e fortalecer suas estratégias de prolongar a participação dos seus usuários no canal. Ela mostra várias edições diferentes é aí onde entram as livrarias e editores que patrocinam o canal, afinal o importante não é adquirir o livro na biblioteca, muito menos no domínio público, mas sim comprá-los para movimentar o mercado editorial e tudo que envolve a venda de livros.

Há toda uma dinâmica para a composição fílmica do vídeo, até as partes que parecem aleatórias são ensaiadas anteriormente. A montagem revela a expressividade possível através câmera, os movimentos fora e dentro do campo, mas sem abrir mão da continuidade. Apesar de não ter um procedimento rígido de decupagem, todo repertório é elaborado pensando cuidadosamente na sedimentação e evolução de um roteiro específico da história, ou seja, com início, meio e fim. Os procedimentos que incluem música de abertura, incremento de textos e até vídeos extras, têm toda uma narrativa que precisa ser contada de forma coerente, extraindo o máximo de rendimento dos efeitos da montagem para ao mesmo tempo torná-la invisível. Segundo Ismail Xavier (1977),

Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade em termos da 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 capturá-la (XAVIER, 1977, p. 25).

Esses são os jogos e estratégias utilizados por ela para reter o espectador, fazendo de todos os enquadramentos o mais natural possível. O que tornou os vlogueiros bastantes populares no mundo foi sua aparição como mero aprendizes e pessoas comuns que usam e aprendem de forma bem artesanal ao utilizarem aparelhos tecnológicos. Contudo, a febre se dá de forma tão rápida que todos acabaram migrando de alguma forma para o site do *YouTube* e com

os anos eles acabam aprimorando os equipamentos e os envolvidos especializam sua produção.

Na crítica em *Vlog*, nota-se que os discursos autorreferentes de leitura da vida e de mundo, são conjugados a partir da experiência de leitura, que vão aos poucos ganhando forma e conteúdo, que ganham sentido e consistência entorno do *eu*, mas não de qualquer *eu*, e sim do *eu* leitor assíduo. Mas as formas de poder vêm na maneira como se conduz essa leitura. Tem que ser rápida e pontual, não pode sair dos padrões de gosto estético nem tão pouco podem se revelar no negativo.

O segundo vídeo analisado, e esse trago a descrição de forma bem simplória apenas explorando aspectos específicos do que nos interessa aqui, é da obra *Sagarana* de Guimarães Rosa, publicado no *YouTube* no dia 27 de maio de 2016, como o título *Sagarana, de Guimarães Rosa* (#77). O recolhimento de parte da transcrição do vídeo foi daquilo que ela chamou de leitura do livro, segue abaixo:

Figura 2: página do *youTube* com vídeo: *Sagarana*, de Guimarães Rosa (#77).



Fonte: cópia de tela do canal do *YouTube* Ler antes de Morrer. Disponível em: < <http://www.youtube.com.br/>>Acessado em março de 2017.

01— Primeiro aspecto, restrito a referenciarão sobre período e escola literária:

[...]você deve saber que este é um livro que se encaixa na terceira fase do modernismo brasileiro, também conhecido como geração de 1945. É a mesma geração da Clarice, do João Cabral, do Suassuna, da Lígia Fagundes Telles, enfim, "só gente fraca", né?! Mas o João Guimarães Rosa era um escritor tão completo, tão brilhante, tão diferenciado, que às vezes *eu* penso nele como Machado de Assis, um escritor que em si mesmo já tem toda uma escola literária só pra ele[...].

02— Segundo aspecto, restrito a proclamação da autoridade do escritor:

[...] *Nasceu* exatamente no centro do estado de Minas Gerais, numa cidade chamada de Cordisburgo— Minas Gerais [...] aos sete anos. Antes dos dez ele já tinha começado a aprender outros idiomas, aliás, falar em Guimarães é necessariamente falar em idiomas porque esse homem era um poliglota na fase adulta. Ele falava tantos idiomas que... *eu* vou ler porque é impossível saber de cabeça: ele falava fluentemente o inglês, francês alemão, espanhol, italiano, esperanto e russo. E ele estudava a gramática profundamente, embora não falasse fluentemente as línguas: sueco, holandês, latim[...].

O que importa aqui é verificar a prática de leitura e procurar entender o quanto perde a Isabella e *seus* seguidores ao produzir esse tipo de crítica que passa muito aquém da leitura de um texto. A crítica baseada na parte biografia é raquítica e miserável, pois tem uma animação metodológica muito precisa, tornando a leitura uma fórmula, que é o mesmo que castrar o corpo, o impossibilitando a produção de um improvisado, do modo súbito, o relaxado, inesperado e violação, aspectos que tem uma constante ocorrência e que são negados ao leitor. Ao descolar-se desses "procedimentos" os indivíduos podem notar no prazer do texto uma revelação da escrita subjacente e, conseqüentemente, os leitores poderão encontrar uma

outra coisa. Mas ainda, o universo escolar continua a propagar esse tipo de leitura e tem sido a coisa mais dramática da relação dos indivíduos com o viver o saber.

Falar em *booktuber* é estabelecer uma relação direta com a expressão cultura participativa, logo pensar nos modelos de crítica literária mais antigos através desse novo instrumento, é pôr em xeque as noções mais antigas sobre a passividade dos leitores, que hoje além de leitores são espectadores dos meios de comunicação.

Nessa perspectiva, as redes criam a chamada inteligência coletiva, que segundo Lévy (2003, p. 28) é "uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências". Nota-se que esse tipo de crítica surge, pois, o trabalho colaborativo está presente no contexto da ciência da informação, logo, atravessa essas modificações pragmáticas.

O conteúdo do vlogueiro é um meio de expandir e recriar novas narrativas. Eles são a própria mediação entre o público e o produtor. Essa mediação é baseada na chamada "economia afetiva" que convertem as marcas naquilo de que Jenkins (2009), afirma ser de *lovemarks*, transformando o consumidor em ser ativo e emocionalmente dependente das redes.

Portanto, ao falar de livros, a Isabella Lubrano tem que tomar alguns cuidados para não obter uma participação exagerada e não torná-la (interferência), pois causaria, um poder excessivo demais sobre os produtos. Os modelos de leitura adquirem uma experiência que fortalece mutuamente o consumidor e o produtor, criando uma relação mais próxima e gratificante entre os envolvidos. Assim, o *Vlog* tem por fundamento não dar *spoiler*, ou seja, não dar informações sobre o clímax do livro. E isso revela que a experiência de leitura é resultado de um produto e não do processo. Dito isto, podemos dizer que o *Vlog* é só uma forma artificial de propagandear o livro, não tocando em questões que a crítica tradicional, com maior desenvolvimento crítico, tenta fugir ou se afastar: da leitura impressionista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No *Vlog* não há hipótese de leitura o que o diferenciaria completamente da crítica especializada. Portanto, os dilemas que se encontram nesse tipo de crítica ficam restritos ao caráter não especializado, a violência da rapidez e suas variáveis. Dessa forma, esses influenciadores digitais têm uma insegurança propícia de quem tem muito por escolher como referência dentro da perspectiva de gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Esse fato tem como causa o processo de globalização. O mundo compartilha hábitos e conhecimento com uma facilidade em que a tecnologia opera com maior rapidez, agilidade e praticidade, diluindo as fronteiras mais rígidas. Essa realidade tecnocientífica revela um parâmetro em que a literatura é apenas mais uma das diversas artes em potencial manipulada por uma rede de distribuição que tem como princípio a violência da velocidade, "essa é atualmente, talvez a mais silenciosa e invisível e, por isso, a mais implacável" (TRIVINHO, 2007, p. 89). Essa imposição do tempo marca a leitura da Isabella e aprisiona algo que poderia ser bem mais elaborado, mas o comércio que gira em torno desse sistema é mais uma das renovações capitalistas na forma de lidar com o conhecimento e entretenimento.

Assim, o símbolo, o sensível, o prazer hedonista criado pelo encantamento das marcas, provocado pela experiência sinestésica, pelo design, pela beleza, pela aura de completude é revelador de um consumidor que procura, precipuamente, um encantamento estético diante de um emaranhado de conteúdos.

Não dá para pensar no funcionamento desse gênero como algo apenas mercadológico. Mas, se não é esse exatamente o foco de muitos *youtubers*, é nessa lógica ao menos que estão imbricados os vídeos, já que sua função final é se inscrever no canal para ganhar descontos em determinados produtos patrocinadores dos canais. O fato é que a internet é um grande potencializador do mercado.

Ao aumentar a transparência do mercado, ao facilitar as transações diretas entre fornecedores e consumidores, o ciberespaço, certamente, acompanha e favorece uma evolução

"liberal" na economia da informação e do conhecimento e até mesmo, provavelmente, no funcionamento geral da economia (LÉVY, 1999, p. 232).

## REFERÊNCIAS

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Suzana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, P. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009

LUBRANO, ISABELLA. (FUVEST) Sagarana, de Guimarães Rosa (#77). *Canal ler antes de morrer*. 27 mai de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DPhSVw3qQws>> Acessado em: 22 de mar 2017.

LUBRANO, ISABELLA. (FUNVEST) Iracema, de José de Alencar. *Canal ler antes de morrer*. 6 out de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nIKHeDjHg44>> Acessado em: 22 de mar 2017.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*. Coord. César Benjamin. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TRIVINHO, Eugênio. Entrevista concedida a Márcio Tonetti. *Revista Adventista*. 3 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.revistaadventista.com.br/blog/2015/02/03/a-ditadura-da-velocidade/>> Acesso em 4 de mar. 2018.

TRIVINHO, Eugênio. *A Dromocracia cibercultural: lógica da vida humana na civilização mediática avançada*. São Paulo: Paulus, 2007.

*Significado de Vlog*. Disponível em: <[www.significados.com.br/vlog/](http://www.significados.com.br/vlog/)> Acesso em 17 de out. 2016.



# **FAMIGERADO: ASPECTOS DA LINGUAGEM POÉTICA ROSIANA**

João Paulo Santos Silva<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Quem se propõe a estudar Guimarães Rosa (1908-1967), assim como Machado de Assis (1839-1908), incorre no sério risco de repetir o que já foi dito, pensar o que já foi pensado. Essa constatação parte do pressuposto que esses autores já foram exaustivamente estudados tanto pela crítica quanto pela academia. Todavia, um grande equívoco reside nessa constatação: achar que, por serem muito analisados, os textos literários estariam esgotados de possibilidades de interpretação.

Se fosse assim, a literatura teria apenas limitadas variáveis significativas, mas não uma vasta gama. Logo, o desafio que se impõe ao pesquisador é encontrar novas possibilidades de leituras comportadas pelos textos literários e que dialoguem, de certa forma, com aquilo já apontado por outros estudiosos, seja pela crítica, seja pela academia.

Por conseguinte, a linguagem regionalista e universalista de Rosa, calcada na recriação da língua pela via oralizada, tem sido amplamente discutida tanto pela crítica quanto pela academia. O que se pretende apontar aqui é a presença de nuances poéticas enquanto elementos constitutivos da prosa inovadora rosiana. Assim, a peculiar linguagem com a qual Rosa empreendeu sua prosa regionalista chama a atenção desde seu aparecimento — com *Sagarana* (1946) — dividindo opiniões e redimensionando o regionalismo para um caráter universalista. As inversões de sintaxe,

---

<sup>1</sup> É mestre em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0264423563719114>.

os neologismos e arcaísmos deram um tratamento poético à prosa, reforçando o caráter de estranhamento do leitor ante essa literatura e operando na dissolução dos gêneros poema e prosa. Nesse sentido, Coutinho (2013, p. 39) aponta:

Os experimentos linguísticos e estruturais iniciados em *Sagarana* são também amplamente desenvolvidos em *Corpo de Baile*, e um dos aspectos mais explorados aqui é a fusão de elementos tradicionalmente considerados incompatíveis, como os que caracterizam a prosa em oposição à poesia ou que distinguem um gênero literário de outro. Esse tipo de compartimentação nunca foi aceito pelo autor, que o via como uma grande limitação. Sua prosa, ao contrário, acha-se repleta de traços considerados próprios da poesia, como a onomatopeia, a aliteração, a rima e o ritmo, e esses recursos são empregados com tanta frequência (vide a novela ‘Uma Estória de Amor’) que, na terceira edição de *Corpo de Baile*, o autor chega a definir suas narrativas como poemas (COUTINHO, 2013, p. 39).

Com efeito, a delimitação dos gêneros literários é atacada por Rosa para suscitar uma perspectiva autêntica da arte literária que ficaria alargada de possibilidades outras. A materialização dessa pretensão se dá pela fusão da poesia com a prosa, sendo que esta, mesmo localizada na tradição regionalista brasileira, confere novo fôlego à ficção modernista. O que se percebe é a crítica de Rosa redirecionando os percursos literários pela visão poética de mundo.

Embora tenha escrito apenas uma antologia de poemas —, *Magma*, publicada postumamente em 1997, mas premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1936 —, o escritor mineiro experimentava sua técnica poética que seria aprofundada e mesclada magistralmente com sua ficção. A partir de *Sagarana* (1946) e, sobretudo, com *Grande sertão: veredas* (1956), Rosa inaugurou seu percurso na maturidade literária, sendo esta última uma obra-prima com a qual o autor se firma no panorama literário nacional, atraindo mais leitores e críticos. Por isso que os experimentalismos

linguísticos e os recursos poéticos fazem parte da concepção artística da sua literatura na busca do autêntico e ao mesmo tempo universal.

## LÍNGUA: A TÉCNICA E A TRADIÇÃO EM *FAMIGERADO*

A proposta rosiana de revitalizar o idioma recuperando sua capacidade de significar pode ser relacionada às discussões de Martin Heidegger sobre o papel da língua e sua relação com o conhecimento. Para o filósofo, a língua usada no dia-a-dia estaria desgastada, viciada no automatismo da comunicação, ou seja, a *língua técnica*. Caberia à poesia resgatar a língua desse caráter tecnicizante, devolvendo-lhe sua riqueza de sentidos. Pensar a língua é, pois, filosofar, refletir como a humanidade se deixa alienar pela própria língua.

Nessa esteira, à literatura caberia a reflexão sobre a própria língua, o que Rosa parece discutir na sua ficção, que se mescla com a poesia. Quando o escritor mineiro surge no cenário literário nacional na vertente regionalista, esta parecia já estar esgotada. A geração de 1930, imbuída do espírito marxista, já havia levado à exaustão a análise neorrealista das desigualdades sociais brasileiras e trazido a lume perspectivas de um Brasil marginalizado. A grande sacada, contudo, de Rosa, foi tentar dar voz aos próprios sertanejos para, a partir daí, discutir a sua realidade.

É por isso que emergirá nas narrativas rosianas uma literatura de nuanças orais e ricas em recriações linguísticas que, ao lado de elementos poéticos, suscitará uma obra ímpar e revigorante para o regionalismo brasileiro. Quando revisita os conceitos de *língua*, *técnica* e *tradição*, Heidegger (1995) observa a experiência numa tentativa de se escapar do engano e, na conseqüente, visão reducionista da língua:

Ora é precisamente esta concepção corrente da língua que se vê não somente avivada pelo fato da dominação da técnica moderna, mas reforçada e levada exclusivamente ao extremo.

Ela reduz-se à proposição: a língua é informação (HEIDEGGER, 1995, p. 33).

É contra esse aspecto técnico da língua que Rosa recria a linguagem para dar-lhe o caráter de organismo vivo e para refletir a cosmovisão do homem sertanejo e também universal. O escritor mineiro parece exteriorizar o pensamento heideggeriano: “... uma meditação sobre o perigo que ameaça a língua, quer dizer, a relação do homem com a língua” (HEIDEGGER, 1995, p. 41). A preocupação de G. Rosa com a recuperação do valor da linguagem é central: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (ROSA, 1995, p. 45).

Assim, falar sobre G. Rosa é falar sobre uma visão poética da língua e do mundo na sua forma mais sofisticada e rica de realizações. A visão poética na práxis prosaica da vida sertaneja denota a impossibilidade da dissidência entre vida e poesia, vida e arte. Assinala Bosi (2007, p. 430, grifos do autor):

Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações: *mas ela o é em um grau eminente de intensidade* se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além de referente semântico, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado (BOSI, 2007, p. 430).

Ao localizar Rosa entre os grandes autores da prosa moderna, Bosi (2007) observa a importância dada às palavras, mesmo em se tratando de ficção, para a consecução de uma literatura mais poética, o que foi perseguido com afinco nas narrativas rosianas. O fazer poético é entendido como cosmovisão e *locus* de realização do ser na sua busca por atribuir sentidos ao mundo e tido como forma por excelência no exercício da autenticidade pela linguagem para fazer frente ao automatismo da língua.

Destarte, caberia à poesia resgatar a língua desse caráter tecnicizante, devolvendo-lhe sua riqueza de sentidos. Pensar a língua é, pois, filosofar, refletir como a humanidade se deixa alienar pela

própria língua. Ao fazê-lo, Rosa retoma a proposta filosófica heideggeriana de afirmar a autenticidade do ser pela poesia. Esta, dessa forma, figura como estrutural dentro da ficção rosiana. Seus contos, novelas e romance mesclam poesia e prosa conferindo a esta última o *status* de prosa poética.

Esse trabalho estético com a linguagem pode ser ilustrado pelo conto *Famigerado*, de *Primeiras Estórias* (1962). Tem-se uma estória que se desenvolve em torno do significado da palavra “famigerado”. O início da narrativa é marcado pelo uso de recursos poéticos:

Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro *rente, frente* à minha porta, *equiparado*, exato; e, *embolados*, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse — o oh-homem-oh — com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem *arreado, ferrado, suado*. E concebi grande dúvida. Nenhum se apeava. Os outros, *tristes três*, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada (ROSA, 2017, p. 371, grifos nossos).

No excerto, observa-se uma situação estranha ao narrador-personagem que o deixa sobressaltado. Um aglomerado de cavaleiros, alguns aparentemente amedrontados, se encontra à porta do médico sertanejo. Os recursos poéticos saltam aos olhos do leitor: há repetições sonoras (assonâncias e aliterações): “rente-frente”, para demonstrar a proximidade do cavaleiro à casa da personagem; “equiparado-embolados”, para reforçar a distinção entre os cavaleiros, já que um aparentava valentia e os outros, medo; “outros-tristes-três”, para destacar, pela repetição do *tr*, a situação de receio em que estavam; o cavalo do principal “bem arreado-ferrado-suado”, para denotar uma caracterização que o diferencia dos outros. Finalmente, o “oh-homem-oh”, espécie de locução interjetiva de espanto, evoca uma musicalidade que se assemelha a “o melhor”, como que para evidenciar sua diferença ante os demais.

No entanto, o momento mais relevante no conto é quando Damázio, o famoso assassino, pergunta à personagem, que também é narrador, a respeito do significado de “famigerado”: “— ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-megerado... falmisgeraldo... familhasgerado...?*’” (ROSA, 2017, p. 372, grifos do autor). Nesse trecho, há exploração dos significantes — sons — e, por consequência, dos significados. Damázio recebera a alcunha de famigerado de um “moço do Governo” e, contudo, ficara preocupado por não saber o que significava.

Por isso que o cavaleiro procura o médico, que se pressupõe ter conhecimento, a fim de descobrir se tinha sido ofendido ou não. Com medo, o doutor sertanejo acaba por revelar apenas parte do significado — “É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...” (ROSA, 2017, p. 372) — em detrimento de “má fama”, sentido mais usual. O que se percebe é uma interessante inversão de posições das personagens como resultado do conhecimento da língua que coloca o narrador-personagem em situação de superioridade.

Percebe-se que a poesia se acha enraizada na prosa rosiana, recriando a narrativa e suscitando uma produção literária original e moderna. A poesia como realização por excelência do ser é a perspectiva defendida por Martin Heidegger e quando confrontada com a literatura de Rosa, parece ter sido ilustrada por este.

Ora, Rosa busca incessantemente a afirmação da linguagem como ponto fulcral de existência e de realização do indivíduo. Este, sertanejo, espelha preocupações metafísicas e, com efeito, reverbera o universalismo humano no desejo de encontrar sentidos e razões para a vida.

Por fim, percebe-se que esses recursos engrandecem a narrativa ao alargar as possibilidades de interpretação da prosa. Para além do âmbito da musicalidade, os elementos líricos aduzem ao conto a concepção poética pretendida pelo autor mineiro para a arte das palavras. A situação retratada transita das frases e períodos para as palavras na medida em que a narrativa se introjeta nos vocábulos e a poesia se introduz na prosa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Guimarães Rosa representou um marco do regionalismo brasileiro, posto que o redimensionou para um caráter universal. Nesse tocante, é notória a avaliação feita por Candido (1991) quando, se referindo à ficção rosiana, a denomina de “suprarregional”, isto é, trata-se de um regionalismo transcendental. Se no plano das ideias houve uma confluência do regional com o filosófico, no plano da linguagem a recriação linguística como esforço de revitalização da linguagem, entendida como criação constante, parece ter sido levada ao extremo.

Consequentemente, há no conto o uso de diversos recursos que procuram recriar o paradigma do significante com impactos diretos nos possíveis significados. Arcaísmos, onomatopeias, aglutinações, inversões sintáticas, truncamentos rítmicos são alguns dos inúmeros meios que se valem o escritor para potencializar uma língua que, a princípio, foi tirada do seio da vida sertaneja simples.

Na narrativa em questão, a palavra “famigerado” é o motivo de confusão e a própria apresentação da palavra dá a ver uma perspectiva poética que perpassa o conto: emerge o domínio da linguagem como meio de afirmação perante o outro. Apropriar-se da língua é, pois, apropriar-se daqueles que não têm poder sobre ela.

Em suma, Rosa foi um arguto pesquisador de línguas e procurou desenvolver uma linguagem própria na sua obra. Uma vez que a literatura em si já é um meio de se potencializar a língua, recuperando seus sentidos mais vívidos, a ficção rosiana eleva o nível desse exercício de fuga da linguagem do cotidiano e de recriação poética do mundo. A linguagem, reavivada pela poesia e vocalizada pela oralidade da cultura sertaneja, encontra o ser, devolvendo-lhe a possibilidade de não apenas se expressar, como também de ser protagonista da sua realidade.

O constante estranhamento trabalhado por Rosa, através dos elementos poéticos, quer, portanto, reforçar a importância da ruptura do automatismo ao qual o ser humano se submeteu e subjugou a própria língua. Essa leitura de cunho mais filosofante escancara o

projeto literário rosiano e demonstra sua vinculação entre filosofia-poesia-prosa.

## REFERÊNCIAS

- ATAÍDE, Tristão. O Transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 142-143.
- BOSI, Alfredo. *João Guimarães Rosa*. In: *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 428-434.
- BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- CANDIDO, Antonio. O Homem dos Aessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 294-309.
- COUTINHO, Eduardo. F. *Grande Sertão*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca Textos Fundamentais)
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha Explica)
- HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Passagens, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa, volume I e II*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 113-141.

# HETEROLOGIA E SUJEITO EM GEORGES BATAILLE

Washington Luis Lima Drummond<sup>1</sup>

A “ENCENAÇÃO DOS ACONTECIMENTOS” E A “CENA DO  
SUJEITO”

J’écris pour effacer mon nom.

G. Bataille

A obra de Georges Bataille desafia, em seu tempo, as descrições marcadas pelos limites disciplinares e definições canônicas. Além disso, recusa a linguagem acadêmica, aproximando a escrita da tradição literária criativa, sobretudo francesa. Enfrentando um período histórico de incertezas e convulsões, o escritor francês elaborou uma análise crítica dos acontecimentos contemporâneos — desenvolvendo também uma problematização do sujeito — que, apesar de dialogar com os mais importantes autores do período, apresenta um intenso esforço de singularização, tanto na forma, quanto na produção conceitual.

Para a análise das relações entre acontecimento, sujeito e escrita, tomamos como ponto de partida o ensaio “Sujeito à deriva” da crítica literária Eneida Maria de Souza, que através da utilização de metáforas teatrais, como *cena*, *encenação* e *dramaticidade*, descreve as transformações nas concepções do sujeito em tempos pós-estruturalistas. O uso dos conceitos de “cena” e “encenação”, enquanto estratégia de análise, potencializa as pesquisas historiográficas e abre perspectivas instigantes para a crítica cultural,

---

<sup>1</sup> Pós-doutor em Estudos Literários pelo Programa Pós-Lit da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor adjunto da Universidade do Estado da Bahia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da mesma instituição. <http://lattes.cnpq.br/3022561170266403>.

na medida em que “dramatiza” o sujeito e a história (acontecimentos), nega a hierarquização dos gêneros (seja ensaística ou ficcional) e aproxima problematizações da teoria literária ao campo disciplinar da história. Segundo a pesquisadora Eneida Maria de Souza (2015, p. 111), “a intenção de tornar menos rígida [...] a barreira entre ficção e a vida, ou entre teoria e a ficção não pretende naturalizar diferenças” antes procura destacar o “grau de encenação e dramaticidade que constrói o cenário textual da obra assim como da existência”. A escrita de Georges Bataille — que esteve sempre ligada ao artifício de apagar rastros biográficos, ficcionalizar experiências vividas, teorizar radicalmente os acontecimentos históricos, criar um lamina tênue entre biografia e criação — encontra aqui os termos para a sua abordagem, sem perder a riqueza de seus procedimentos.

Nos textos bataillianos a “encenação dos acontecimentos” e a “cena do sujeito” serão analisadas através do conceito de heterologia, por meio do qual o autor exercitou sua escrita criativa disseminada em ensaios e diários confessionais, mescla de produção teórica, manual místico, literatura e ciência social. Em todos eles encontra-se o labor do ficcionista ou antes, dos poetas visionários. O crítico francês Alain Arnaud (1987, p. 6) escreveu sobre Bataille: “não conhece progressão nem demonstração numa escrita encantatória, de litania [...] com o trabalho de enunciação levando vantagem sobre a coerência ou o ordenamento dos enunciados”. Embaralhando os limites estabelecidos entre os gêneros (ensaístico, confessional, teórico) e investindo na contaminação poética — ao tempo que escreveu romances, novelas e poemas — Bataille assumiu uma posição solitária e heroica, característica do modernismo.

Embora seja difícil uma separação rígida entre produção teórica e literária, elencamos os artigos *La valeur d’usage de D. A. F. de Sade*, *La structure psychologique du fascisme* e o diário *Le Coupable*, escritos por Bataille, entre os anos de 1920 e 1940, sob o impacto das duas guerras mundiais e a ascensão do fascismo italiano e alemão. O primeiro dos textos, apesar de dedicado a literatura do Marquês de Sade, ultrapassa a crítica literária e lança os primeiros dados para a teorização da sociedade capitalista do início do século

passado; o segundo texto pode ser classificado como uma análise sociológica das relações entre ideologias políticas e a agressiva perspectiva do sistema produtivo, sendo um aprofundamento dos conceitos de homogeneização/heterogeneidade e apropriação/excreção (já utilizados no artigo sobre Sade); por último, um diário pessoal, ou quase isso, entre a criação literária e um livro confessional de contornos místicos.

Um dos mais importantes escritores do século XX, Georges Bataille, embora bastante citado e comentado, teve seu “*jeu de la pensée*” obscurecido pelo crescente rigor epistemológico estruturalista e pós-estruturalista. Seu isolamento, apesar dos belos textos de Foucault e Derrida dedicados a ele ainda no início de suas carreiras, parece coadunar com seus esforços teóricos-literários na criação de uma pseudociência, de uma busca agônica pelo não-saber. O sociólogo francês Jean Baudrillard (1999), o mais radical intérprete do pensamento batailliano — pelo qual rompeu com as teorias marxistas, freudianas e estruturalistas para assumir a sua “parte maldita” — declarou em uma entrevista: “Quem crê e fala da parte maldita, entretanto, deve fazer parte dela. É o meu caso”. Não temos dúvida que essa pode ser uma ótima definição para Georges Bataille.

## HETEROLOGIA: SADISMO, APROPRIAÇÃO E EXCREÇÃO.

l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle  
représentation homogène du monde.

G. Bataille

A guerra de 1914 foi saudada nas principais capitais europeias. Políticos, artistas, militares, indivíduos das massas urbanas, saíram as ruas e manifestaram de alguma maneira a necessidade da violência como resolução rápida dos problemas herdados do século passado, desde a redistribuição do mundo neocolonial até o escoamento das mercadorias industrializadas e a formação de um novo mapa geopolítico. Imaginavam ainda uma guerra aristocrática e cortês: foram a cavalo para o *front*, usaram roupas coloridas e facilmente

identificáveis, celebraram o primeiro natal nas trincheiras trocando “presentes” entre os beligerantes. Em breve, a fantasia bélica seria destronada por uma distopia técnica que se abatera sobre o *no man’s land*: a guerra das trincheiras, lenta e mortífera; a metralhadora inclemente e solitária que evitava o corpo-a-corpo e potencializava o poder de fogo do franco-atirador; os tanques, os primeiros bombardeios aéreos e por fim, a temida, indistinta e cruel guerra de gás. A primeira “guerra total” moderna promoveu uma chacina indiscriminada que impactou os sobreviventes — além das marcas nos próprios corpos, esses homens, ou o que restou deles, trouxeram do *front* um silêncio enigmático sobre o qual Benjamin escreveu algumas belas páginas.

O Surrealismo dominou o pós-guerra, aglutinando diversos intelectuais e artistas saídos dos escombros da guerra e do dadaísmo. Como programa de ação, defendiam a revolta contra o racionalismo associado ao desenvolvimento técnico, a ironia que desdenhava das ideologias políticas tradicionais e a revitalização da utopia estética. Sob a tutela do escritor André Breton, os surrealistas reinventaram as práticas artísticas, criaram uma genealogia literária própria e evocaram os malditos como seus antecedentes, entre eles, o divino Marquês de Sade. Evocado como um dos primeiros a explorar o lado humano sombrio, de perfil provocador e perseguido pelos poderosos da época, o Marquês de Sade correspondia a uma imagem do surrealista *avant la lettre*. Isto gerou uma intensa e agressiva polêmica, no seio do movimento, entre Breton e Bataille, suscitada de um lado, pelo uso apenas literário dos textos do Marquês e mesmo por uma sublimação esteticista (Breton); do outro, pelo apego aos contornos perversos, negros e “baixos” das descrições e personagens sadeanos (Bataille).

Ao responder aos ataques de Breton expostos no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929), Bataille, numa carta endereçada aos seus amigos da revista *Documents*, intitulada *O Valor de Uso de D. A. F. de Sade*, elaborou seus primeiros ensaios acerca do conceito de heterologia, desenvolvendo importantes conceitos que seriam aplicados na “encenação dos acontecimentos” entre os anos 30 e 40 e retomados em suas últimas obras.

Para Bataille, o autor de *Justine* passa para o lado de fora do literário ao exprimir, mesmo que de maneira horrenda e inadmissível, a irrupção das formas excremenciais, corroborando para uma visão do humano medida por sua abrangência animal e cósmica. A obra do Marquês sobrevive em meio as lutas sociais que conduzem a Revolução Francesa em pleno apogeu das idéias iluministas. O sol negro da perspectiva sadeana conjuga escárnio e discernimento ao interpelar a autonomização do indivíduo moderno (e o ideal emancipatório da humanidade) com suas figuras grotescas e movidas pelas forças infames da “natureza”. O delírio literário de Sade, ultrapassando a descrição iluminista do humano, aponta para uma “natureza” forjada e ameaçada por forças imperiosas que Bataille lê como os processos primários de *apropriação* e *excreção*. A moral robespierréana sucumbe aos impulsos mínimos e incontroláveis descritos nos textos sadeanos — escandalosos e perversos não são os atos descritos, mas a impossibilidade do personagem sadeano de evitá-los. Depois de anos trancafiado, o Marquês de Sade foi transferido ao Hospício de Charenton, alguns dias antes do 14 de julho de 1789, na tomada da Bastilha, evitando assim que os revolucionários o libertassem, o que aliás aconteceu aos prisioneiros comuns. O escritor só teve sua liberdade autorizada quase um ano depois, para retornar definitivamente para o Hospício de Charenton em 1803, onde morreu em 1814.

Recusando o valor-de-uso surrealista, Bataille identifica em Sade a enunciação polarizada de dois impulsos, a *apropriação* e a *excreção*, os quais explicariam o funcionamento da vida orgânica e da vida social, inclusive, a divisão dos fatos sociais entre religiosos e profanos. Enquanto as instituições jurídicas, políticas e econômicas se encarregariam das atividades profanas, determinando uma sociedade homogênea, o desenvolvimento da organização religiosa seria uma via para os impulsos excremenciais (heterogêneos) mesmo que sob uma forma permitida.

A *excreção* pronuncia-se num conjunto de atividades, inclusive aquelas ligadas a vida sexual (esperma, matérias fecais, urina, menstruação) e também religiosa (cadáveres, tabus, sacrifícios), passando a ser pensada enquanto imersa num processo

violento de expulsão. Bataille se utiliza do conceito de *corps étranger* para criar uma identidade para todas essas atividades excremenciais definidas enquanto forças heterogêneas, sejam biológicas, teóricas ou no campo das práticas; já a *apropriação* pronuncia-se a partir de sua forma mais simples, a alimentação, a qual demanda o comunal (participação, assimilação e identificação) e de uma maneira geral se espalha para outras atividades da organização social (as cidades, a produção, a conduta sexual, o sujeito etc) exigindo a mensuração, a racionalização e o equilíbrio. Em síntese a apropriação promove a *homogeneização* da vida social, enquanto a *excreção* a heterogeneidade. Entretanto, esse jogo continua no atrito com os “corpos estranhos”, no vai-e-vem da assimilação e excreção:

O processo de apropriação se caracteriza assim por uma homogeneização (equilíbrio estático) do autor da apropriação e dos objetos como resultado final enquanto que a excreção se apresenta como o resultado de uma heterogeneidade e pode se desenvolver no sentido de uma heterogeneidade cada vez maior (BATAILLE, 1987, p. 61-60).

A constituição da vida social descrita nesses termos (apropriação/homogeneização — excreção/heterogeneidade) se expressa na poesia, no conhecimento e na vida prática, submetidos aos estudos heterológicos que a essa época Bataille compreendia como a ciência do que é “*tout autre*”. Em uma nota Bataille arrisca outros nomes para sua pseudociência: *agiologia* (pois indicaria o termo *ágio* análogo ao termo *sacer*); e, talvez de maneira mais precisa, escatologia. O termo heterologia passa a ser definido como economia dos resíduos abjetos, não assimiláveis, que investem contra as composições homogêneas. A decomposição das formas instaura a heterogeneidade no espaço do consumo e utilitarismo burguês, negando a funcionalidade do sistema produtivo, o acúmulo de bens e as práticas socialmente aceitas, sejam estéticas ou eróticas. Os imperativos burgueses, como a preservação e o cuidado de si, são ameaçados pela extenuação completa através da transgressão do

erotismo e da estética que propiciam o aparecimento do “tout autre” (DRUMMOND, 2015).

Entretanto, a heterologia não deveria ser a ciência das coisas heterogêneas, já que o heterogêneo se coloca imediatamente fora dos conhecimentos científicos, aliás, esses só seriam aplicáveis aos elementos oriundos dos processos de homogeneização-apropriação. Assim,

antes de tudo, a heterologia se opõe a qualquer representação homogênea do mundo e a qualquer sistema filosófico. Tais representações tem sempre por fim privar tanto quanto seja possível o universo onde vivemos de toda fonte de excitação e de desenvolver uma espécie humana servil e apta unicamente a fabricação, ao consumo racional e a conservação dos produtos (BATAILLE, 1987, p. 62-63).

A vida social, entretanto, como pensada por Bataille, não estando imune a sua “parte maldita”, produz incessante e desordenadamente seus próprios restos, suas formas heterogêneas, incluso aí a “cena do sujeito”, restando à heterologia “retomar inconsciente e resolutamente este processo terminal que, até aqui, era olhado como o do pensamento humano” (BATAILLE, 1987, p. 63).

No plano político, a “encenação dos acontecimentos” batailliana permite colocar as formas heterológicas como aquelas que minam a ordem estabelecida. O conjunto de suas práticas heterológicas, por vezes classificado como antissocial, investe contra uma sociedade estagnada (no estado de apropriação) tendo como objetivo a destituição da estrutura social em favor de uma revolução social (estado de excreção). As massas, aí, liberariam “forças de uma violência que restara durante muito tempo contida”, formas não absorvíveis, inúteis para a reapropriação produtiva.

A análise batailliana do pensamento sadearo lhe permite compreender a especialização da produção e consumo de mercadorias, sob a égide de um estado forte, empreendida pelas sociedades entre as duas guerras mundiais. Convergindo para a segurança dos comportamentos em formas constantes, repetitivas e

ordenadas — derivadas da equivalência de todas as mercadorias sob o signo do capital — a vida social, no seu bojo, rejeitava tudo que a ameaçasse. O conhecimento desenvolvido numa aplicação direta na rede produtiva, as regras do convívio burguês e seu imperialismo sobre as rotinas cotidianas, marcadamente utilitárias, tratavam de barrar a sua *parte maldita*, a saber, os fenômenos impuros e heterogêneos que por sua vez, no confronto com as forças homogeneizadoras da vida e dos indivíduos, geravam as formas singulares, informes e heterológicas (DRUMMOND, 2015).

Em 1933, no artigo *La structure psychologique du fascisme*, Bataille retoma de uma maneira direta a sua “encenação dos acontecimentos” e com base em sua teoria dos processos de homogeneização e heterogeneidade responde teoricamente ao triunfo dos fascistas na Itália e a ascensão dos nazistas ao poder na Alemanha. A sociedade homogênea passa a ser definida pela “comensurabilidade dos elementos e a consciência dessa comensurabilidade” baseada na produção ordenada e racionalizada, cabendo ao dinheiro o papel fundamental de equalizar e equivaler todas as coisas. A sociedade do útil e da planificação, em que todo elemento inútil deve ser excluído, exige que

cada homem [...] vale segundo aquilo que ele produz, o que quer dizer que ele cessa de ter uma existência para si: sendo apenas uma função, ordenado no interior de limites mesuráveis da produção coletiva que constitui uma existência para algo diferente de si (BATAILLE, 1987, p. 340-341).

Na civilização industrial o produtor se diferencia do possuidor dos meios de produção: pois se este fundamenta a homogeneidade social, o trabalhador, despossuído dos instrumentos de produção, e excluído da riqueza produzida, se torna “um estrangeiro, um homem de uma outra natureza, de uma natureza irredutível, insubmissa” (BATAILLE, 1987, p. 341). Essa estranheza — “corpo estranho” — mobiliza as formas heterogêneas e ameaça permanentemente o mundo da homogeneidade burguesa, pois

a homogeneização social é uma forma precária, a mercê da violência e mesmo de toda dissensão interna. Ela se forma espontaneamente no jogo da organização produtiva, mas ela deve estar sempre protegida contra os diversos elementos inquietos que não se aproveitam da produção [...] ou simplesmente não podem suportar os freios que a homogeneidade opõe à agitação (BATAILLE, 1987, p. 340-341).

A realidade homogênea é aquela das formas abstratas, identificadas, previsíveis; já a realidade heterogênea está do lado “da força e do choque” e cobre toda uma gama que ultrapassa a dimensão classista. Como um “corpo estranho” — oscilando entre o excremental e o sagrado — o heterogêneo expande-se para “a violência, a desmesura, o delírio, a loucura”, produzindo-se na medida em que sacrificialmente rompe as leis da homogeneidade social (que o rejeita como resto!). Todos os esforços bélicos, inclusive a imensa chacina das duas guerras mundiais, estão enquadradas nessa explosão violenta e sacrificial: a despesa inútil e o gasto excremental de vidas humanas.

Esse “corpo estrangeiro” é o sujeito da “soberania”, de inspiração sadéana, que num tempo convulso submete homens e circunstâncias aos seus desígnios, pois “na medida em que ele se refere a sua natureza, a sua qualidade pessoal, como justificativa de sua autoridade, ele designa essa natureza como *tout autre*, sem se dar conta racionalmente” (BATAILLE, 1987, p. 351).

Se esses dois importantes textos na extensa obra de Georges Bataille correspondem ao seu esforço de caracterizar a “encenação dos acontecimentos” das décadas de 20 e 30, em seu convulso “diário” abordou a “cena do sujeito”, não sem levar em conta os importantes conceitos que desenvolveu inspirados na excreção, sacrifício e soberania.

## O SUJEITO: FENDAS, EXCESSOS E EXTASES

L'existence de cette façon ferme le cercle, mais elle ne l'a pu sans y inclure la nuit d'où elle ne sort que pour y rentrer.

G. Bataille

No dia 5 de setembro de 1939, dois dias depois da declaração de guerra, Bataille começa a escrever *Le Coupable*. O que dizer desse livro fascinante que abriga o diário dos humores espirituais, a autobiografia dos santos videntes, a coleção de aforismos filosóficos, o epistolário de um ensandecido? Segundo a pesquisadora Livia Drummond

Talvez, por seu caráter essencialmente fragmentário, descontínuo, híbrido e marginal, exista certa dificuldade em dar conta do conjunto da obra batailliana. Muitas vezes é difícil nomear um dos seus escritos literários ao referir-se a ele, ora pela própria complexidade das abordagens neles contidos, ora pela indiscernibilidade dos gêneros, ora devido à elaboração de uma linguagem que mais se aproxima do informe (DRUMMOND, 2014, p. 36).

A escrita batailliana seria uma paródia dos diversos gêneros? Ou estaríamos no campo de uma farsa, de um engodo friamente planejado que englobaria tanto a “encenação dos acontecimentos” quanto a “cena do sujeito”? Assim, Bataille escreve na primeira parte do livro, intitulada A Noite:

A data em que eu começo a escrever (5 de setembro de 1939) não é uma coincidência. Começo em razão dos acontecimentos, mas não para falar sobre eles. Escrevi essas notas incapaz de outra coisa. De agora em diante, é preciso me deixar ir ao encontro dos movimentos de liberdade, de capricho. De repente, é chegado o momento de falar sem rodeios (BATAILLE, 1998, p. 23).

Um jogo aqui é proposto entre os acontecimentos e o sujeito: o que não aparece (a guerra e seu horror) está presente e assombra todo o escrito; o que está presente (o sujeito e sua escrita confessional) é

uma ausência, pois as figuras que o perseguem, o declinam (a fenda, o excesso, o êxtase). Sobre esse, um outro jogo de maiores proporções e submetido aos surtos heterológicos: se a guerra deriva do processo de homogeneização pela apropriação da violência (heterogêneo) e sua entrada no campo do permitido (o ato de matar outro homem), por sua vez, o sujeito no *Le Coupable* é pura fissura (heterogêneo) que afronta a identidade e o nome (homogêneo).

Em outro trecho do *A Noite*, o autor retoma o problema

Eu não falarei da guerra, mas da experiência mística. Não sou indiferente a guerra. Daria meu sangue, minhas fadigas [...] estes momentos de selvageria a que chegamos com a proximidade da morte [...]. Este mundo, um planeta e o céu estrelado são para mim uma tumba (onde não sei se sufoco, se choro ou se me transformo em uma espécie de sol ininteligível). Uma guerra não pode iluminar uma noite tão perfeita (BATAILLE, 1998, p. 25).

Bataille não tem dúvidas quanto ao fascínio que os fascistas liberam com seu discurso bélico, como leitor de Sade, intui que as formas de violência são impulsos que instam a *apropriação* do interdito no seio do social, e a guerra é o assassinato consentido. A mesma violência corre todo o livro, alimenta o desespero da demolição das formas identitárias, do homem razoável, das medidas e do reconhecimento. Sob os limites da identidade algo se abre, se perde mesmo sem ainda tomar forma, pura excreção: então o que escapa pela fenda? Ou será apenas a fenda? Após terminar o livro, Bataille escreveu uma pequena e livre introdução na qual registra

Eu escrevi no início da primeira edição do *Coupable* essas palavras, que, no seu conjunto, respondia a impressão que eu tinha de habitar — nós estávamos em 1942 — um mundo onde estou na situação de um estrangeiro (BATAILLE, 1998, p. 11).

Estrangeiro ao mundo, estranho ao humano, estranho a si: o “corpo estranho” é lançado num jogo de morte ao tempo que é

subsumido no trabalho. De um lado, jogo da linguagem e do impossível, o jogo das práticas sob o risco da absorção e classificação; do outro lado, o trabalho e o ritmo produtivo, oriundo da planificação social e da exigência das medidas, do entendimento, do institucional. Mas nada se equilibra, tudo é sem simetria, aqui a dialética hegeliana não tem termo, algo decepciona, pois o *corps etranger* é *tout autre*. Ainda na introdução, Bataille alerta que

A junção do trabalho com o jogo deixa em último lugar uma vantagem ao trabalho. Enfim, o aporte do trabalho ao jogo cede lugar ao trabalho. O jogo teve então o seu lugar reduzido ao inevitável. (BATAILLE, 1998, p. 14).

Ou ainda

Evidentemente, na medida em que o que me causa medo, neste mundo, não é limitado pela razão, eu devo tremer. [...] Mas, humanamente, o jogo que, por definição permanece aberto, está, a longo prazo, condenado a perda (BATAILLE, 1998, p. 13).

A inevitabilidade da perda no jogo com o mundo e a identidade. Mais precisamente com os limites destes (por isso a evocação do ilimitado e do impossível):

Um tipo de obscuridade alucinante me faz lentamente perder a cabeça, comunicando uma torsão de todo ser voltado ao impossível. Em direção a não se sabe qual explosão quente, florido, mortal ... por onde eu escapo à ilusão de relações sólidas entre o eu e o mundo (BATAILLE, 1998, p. 25).

Assumir sua parte maldita é se abandonar ao que não conhece limites, nem opera enquanto racionalização das estratégias, mas tem a força do que é excretado: “me parece que tenho um caranguejo na cabeça, um caranguejo, um sapo, um horror que a todo preço deveria vomitar” (BATAILLE, 1998, p. 29). A instabilidade poderia ser evitada se estivéssemos no campo do razoável, do ponderável. Da escuta do eu que nos forma, do conjunto das ideias e regras que se

apossam da identidade e fundamentam a vida burguesa na alcova (o amor, a esposa, os filhos, as posses) ou no *front* (o cuidado, a perseverança, a morte organizada, o sacrifício institucional). À utilidade da vida burguesa e do belicismo na preservação da ordem dos acontecimentos e do sujeito, o texto batailliano quer contrapor a despesa inútil, o desmascaramento da ilusão das substâncias das coisas. O “culpado” ainda tentar unir as forças que lhe restam para recompor o que é resto e ruína: “eu quis [...] tomar a mim mesmo. Sentado na beira da cama, em frente da janela e da noite, eu me exercitei para me transformar ferozmente num campo de combate” (BATAILLE, 1998, p. 30).

O culpado não rejeita a pequena guerra enquanto a grande guerra lhe aflige e convulsa. Esse “místico sem deus”, blasfemo, lê os videntes e santos católicos, irmanado com o desespero das visões e do horror. Um mundo lá fora desaba em sangue, aço, dor e o que retém é a “visão desolada do ininteligível”. Entretanto, rejeita as respostas fáceis que lhe poderiam acalmar a alma e ordenar os pensamentos:

isto que chamamos de *substância* é apenas um estado de equilíbrio provisório ente a irradiação (a perda) e a acumulação da força. Jamais a *estabilidade* excede esse equilíbrio relativo, pouco durável [...] A vida se liga ela mesma a esses estados de equilíbrio, mas o equilíbrio relativo significa somente que ele é possível;” (BATAILLE, 1998, p. 30).

Dois campos de batalha que provocam o desmoronamento do mundo e do sujeito, em ambos o horror da queda, em ambos a *substância* não passa de uma quimera tediosa. No “culpado” tudo escapa, transborda, excede em loucura e santidade. A literatura — essa litania de ascese, exploratória — o expõe ao desnudado, ao *informe*. A escrita que se desdobra em encantamento se aproxima da malignidade que desafia as interdições — cúmplice do erotismo, da morte, do extermínio. Tudo lhe é exterior e excreção, como o choro, o riso, o sêmen. Longe está toda tentativa funesta de aparar as

arestas, apaziguar as formas, dar solidez a um universo que só merece o riso violento:

O que pertence ao universo aparece assim com uma natureza diferente da substância, a substância sendo apenas a qualidade precária a qual a aparência se liga aos seres particulares. O universo não é mais redutível a essa preguiçosa noção de substância a não ser por meio de gargalhadas [...] nada de mais risível: reduzir ‘o que é’ — caso queira, o universo — a um análogo do objeto útil (BATAILLE, 1998, p. 30).

O que resta, em luta, não se reconhece num nome ou substância, em algo que permaneça e que não esteja constantemente em fuga na precariedade de sua forma. O conceito de substância cede lugar ao de *informe*, ao “sentimento de uma presença irreduzível a qualquer noção que seja, um tipo de silêncio de relâmpago que introduz o êxtase” (BATAILLE, 1998, p. 33).

Na revista *Documents*, Bataille publicou um artigo sobre o *informe*, depois incorporado ao seu *Le dictionnaire critique*. O informe foi concebido em contiguidade com o heterológico, para que as singularidades não sejam encapsuladas pelo pensamento e arrastada para o homogêneo. O informe é o aparecimento do insólito que não só surpreende como assusta, provoca horror, o *tout autre* nunca antes experimentado ou pensado. Paródia as utopias rasgando-lhes a gramática. Não pode ser medida de nada, irreduzível, torna-se signo das formas singulares, excrescências derrisórias do mesmo. Como a heterologia, o informe constitui heterotopias: espaços sem mapas ou cartografias (DRUMMOND, 2013).

Para o escritor do *Le Coupable* a “encenação dos acontecimentos” — quando o horror da guerra conduz a Europa ao desconhecimento de sua própria história — é correlata do estranhamento do “*soi-même*”. “A guerra eclodiu, eu me tornei incapaz de esperar; exatamente: de esperar uma liberação que é para mim esse livro. A desordem é a condição desse livro. (BATAILLE, 1998, p. 47) O caos da destruição do mapa europeu, de suas fronteiras mais civilizatórias que geográficas, provocada pela

ascensão nazifascista, coloca um problema traumático nunca digerido pelo pensamento europeu. As obras de Benjamin, Adorno e Bataille — marcadas pela difusão dos escritos de Freud — acusam esse desconforto através dos temas escolhidos como a modernidade e a destruição da experiência; a indústria cultural e o declínio do indivíduo; o sujeito e os processos excrementais, respectivamente. No conjunto, postularam um profundo estranhamento com as transformações culturais vividas pelo Ocidente na primeira metade do século XX. O apagamento do mapa sugere o lugar impossível (heterotópico). O surrealismo dos anos 1920, também municiado pelos textos freudianos, tornou-se a expressão estética desse sentimento.

Nas páginas do *Le Coupable* a “inquietante estranheza” surrealista já não tem mais nada de maravilhoso, transmuta-se em agonia, angústia próxima do êxtase obscuro e fúnebre. O “estrangeiro” batailliano, com um mal disfarçado constrangimento, confessa

Eu me tornei fuga imensa fora de mim, como se minha vida se dissipasse em rios lentos, em meio a tinta do céu. Assim, eu não sou mais eu mesmo [...] uma presença sem limites, semelhante a uma perda de mim mesmo: o que não é mais nem eu nem outro (BATAILLE, 1998, p. 33).

A condição *informe* do sujeito é fruto da violência sacrificial. É dito, de diversas maneiras, no *Le Coupable* que “É preciso, no entanto, *sacrificar* a substância” (BATAILLE, 1998, p. 40, grifo do autor). Relegado ao religioso, o sacrifício opera o desaparecimento, a destruição simbólica pelo assassinato da vítima. Ao trazer o ato de escrever para dentro de sua *suma ateológica*, Bataille imola a substância que daria consistência ao sujeito, em sua maneira de consagrar o medo do vazio: “eu tenho medo escrevendo estas últimas palavras, medo do silêncio vazio que eu sou” (BATAILLE, 1998, p. 36).

Na novela *História do Olho*, pequeno breviário sobre a constituição do sujeito moderno, a “cena do sujeito” é um *mise en*

*abîme*, deslocamentos e intervenções que concorrem para mascarar aquele que escreve, produzindo lugares de fala labirínticos. O que, à primeira vista, poderia ser apenas um jogo literário — tendo o autor como protagonista — estende-se por toda a sua multifacetada obra com uma postulação precisa: o sujeito transita, por processos sacrificiais, entre o longo e penoso processo de individuação até ao seu apagamento provocado em situações limites (a literatura, o erotismo). O autor não passa de avatar do sujeito em dissolução (DRUMMOND, 2015, p. 209). Ele é o aberto e se permite confessar: “[...] no instante em que escrevo, que o ‘fundo do mundo’ se abre em minha frente [...] o que me aparece é que onde o conhecimento procurou o ser, encontrou o inacabado” (BATAILLE, 1998, p. 43).

A literatura é o lugar da perda, visa o fora. Não como representação, mas dissipação de uma prática, exercício da “cena do sujeito” em perda, em fendas, em total desabrigo. Pela escrita a vidência do vazio é encantatória, e ela mesma é expurgada violentamente, como um jato forte, que rompe os limites do gênero, que se esgarça ainda mais até o impossível. O excesso está distante do hedonismo — que é a avaliação sistemática das possibilidades do gozo e sua gestão — e ao lado da excreção que possui a violência da morte. Por sua vez, os limites da morte já não são os limites do sujeito, a descontinuidade que a finitude assinala ao sujeito, aponta, ao mesmo tempo, para a continuidade da matéria, da volta ao inumano.

Bataille associa a literatura ao erotismo e ambos ao mal. Não são esses processos de expulsão, de desafio aos interditos (quando marcam posição frente ao “escrever bem” e ao sexo)? A literatura e o erotismo estão ligados ao mal que impulsiona a transgressão dos limites e as proibições elementares (seja do estado em relação à morte, ou do sujeito em relação às normas sexuais). A serviço do mal, a literatura torna-se o campo de batalha da destituição do sujeito e dos acontecimentos.

Em uma entrevista, Bataille com a serenidade de um padre, diz que

A meu entender se a literatura se afasta do mal ela se torna tediosa. [...] a literatura esta implicada na angústia e a angústia se funda sempre em algo que vai mal, sobre alguma coisa que terminará [...] coloca o leitor diante de uma perspectiva desagradável, ante essa tensão (BATAILLE, 1958).

A entrevista está chegando ao fim e a câmera foca os olhos do escritor que, passivamente, afirma a culpabilidade de todo escritor que recusa a literatura entediante, anódina. Para ele, a literatura é irmã do mal e o escritor ao insistir nessa irmandade assume a dupla culpa de transgredir os cânones literários e da fuga do mundo produtivo. Ao fim, a voz de Bataille (1958) repercute como um anátema para os escritores malditos: “Eu creio nessa culpabilidade profunda”.

## REFERÊNCIAS

ARNAUD, A.; EXCOFFON-LAFARGE, G. *Bataille*. Paris : Seuil, 1978.

BATAILLE, Georges. *Le Coupable*. Paris: Gallimard, 2006.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes, tome . 1/2*. Presentation de Michel Foucault. Paris: NRF - Gallimard, 1987.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Editions Minit, 2004.

BATAILLE, Georges. *Le dictionnaire critique*. Paris: L'Ecarlate, 1993.

BATAILLE, Georges. Histoire de L'Oeil. In: *Oeuvres Complètes, tome. 1* . Paris: Editions Gallimard, 1970.

DRUMMOND, Livia L.O.S. *Imapasses da autoria: erotismo, morte e assinatura em Georges Bataille*. - 2014. 113 f.

DRUMMOND, Washington L.L. Sacrifício das formas: da estética ao sujeito. In: *Revista Ideação*, n. 31, Jan./Jun. 2015. Disponível em: <<https://cbb57529-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/marcelovmb/arquivos/SACRIF%C3%8>

DCIO%20DAS%20FORMAS.pdf?attachauth=ANoY7coWZrr5ST\_ppkgR2DdzKXqzb7oRXJmiej5XtBxBbooH->

DRUMMOND, Washington L.L. As cenas do sujeito e da narrativa. In: *Memória, Narração, História*. v. IV DRUMMOND, W; JACQUES, P.B.; BRITTO, F.D. (Org.). *Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015. v. 4.

FOUCAULT, Michel. Préface à la transgression. In: *Critique n 195-196 : Hommage a Georges Bataille, août-septembre 1963*. Paris: Éditions de Minuit, p. 753.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

RELLA, Franco. *Georges Bataille, filósofo*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: UFSC, 2010.

SARTRE, Jean Paul. *Critiques Littéraires: situations*, I. Paris: Gallimard, 2005.

SOUZA, Eneida Maria. *Tempo de Pós-Crítica. Ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

## PUBLICAÇÃO ONLINE

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal* (INA 1958). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=LeuffpGI8uE>>

BAUDRILLARD, Jean. O elogio radical da parte maldita. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 10, junho 1999, semestral. Disponível em < [file:///C:/Users/Windows%20Downloads/3025-10398-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Windows%20Downloads/3025-10398-1-PB%20(1).pdf)>

DRUMMOND, Washington. A escrita literária: heterologia, despesa e os dispositivos estatais. In: Congresso Internacional de ABRALIC, 2013, Campina Grande. ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL, 2013. v.01. Disponível em: [http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo\\_Comunicacao\\_oral\\_idinscrito\\_953\\_fe4d2e13ef16cc7712825a01f024b38a.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_953_fe4d2e13ef16cc7712825a01f024b38a.pdf)>





# HISTÓRIA E LITERATURA: ENTRE APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Izaias Euzébio Amâncio<sup>1</sup>

Neste capítulo procurarei traçar brevemente o histórico da relação entre História e Literatura que, a meu ver, podem ser divididas em três fases, num percurso nem sempre fácil entre as duas disciplinas, desde que elas buscaram adquirir um status científico. Para explicar esta relação, de forma mais didática, utilizo-me da metáfora de um namoro entre um rapaz — a História — (jovem por ser uma ciência em permanente construção) e uma donzela — a Literatura (jovem mesmo, porque seu estatuto científico não tem mais do que duzentos anos). Esta relação tem sido, ao longo dos últimos dois séculos, de aproximações e distanciamentos.

Literatura, tal como uma jovem donzela, flertou com a História desde os seus primórdios, mas não recebeu desde o princípio o acinte de seu pretendente. A partir do fim século XVIII e por todo o século XIX, a História é coroada com seu estatuto científico. A disciplina ganha tal status, aperfeiçoa seus métodos e se torna uma disciplina indispensável tanto do ponto de vista do conhecimento, como uma área fundamental a todas as demais disciplinas, sendo um pilar fundamental no conhecimento. A Literatura, então, mesmo sendo útil à História, era relegada a segundo plano, servindo apenas como fonte secundária de pesquisa, ou tão somente como um gênero a mais a ser analisado e pesquisado. Como ciência (assim pensava o Positivismo, que se expandiu na França no período e se espalhou pelo Ocidente), a História prescindia de certas regras e métodos rígidos próprios de investigação e pesquisa. E, suas fontes eram quase que exclusivamente documentos, atas públicas, entre outros, de origens oficiais. Nesta perspectiva, os textos literários e outras

---

<sup>1</sup> Graduado e Mestre em História; Doutorando em Estudos de Linguagens (PPGEL) pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Email: prizaiaseuzebio@gmail.com. Link para Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4383661T5>

fontes artísticas não eram documentos considerados fidedignos para comprovar a verdade histórica (FERREIRA, 2009, p. 63). A História era tida por ciência, o verossímil, o concreto e o real e a literatura por ficção, vinculada ao imaginário. “Ou seja, com um passado reconstruído perfeitamente e de forma fidedigna, sem espaço para a imaginação ou a subjetividade do historiador” (GRECCO, 2014, p. 40). A Literatura englobava apenas os contos, as fábulas, os romances, músicas e poesias, por exemplo, ficaram para segundo plano, não sendo objetos dignos de pesquisas para uma disciplina eminentemente científica. Não faz muito tempo que existia a palavra “estória” significando um conto fictício, não verdadeiro, não dotado de credibilidade e, como tal, não histórico.

Segundo Pesavento, no século XIX cabia à Literatura ser “o sorriso da sociedade”, enquanto a História “se valia da Literatura como um recurso ilustrativo de uma afirmação sobre o passado, para a confirmação de um fato ou ideia (PESAVENTO, 2006, p. 2). A pretendente (Literatura) não estava interessando ao namorado (História), que agora era muito influente e, porque não dizer, cobiçado por outras pretendentes.

No início do século XX a história da teoria e da escrita da História passa por outra grande mudança. Especialmente, após o surgimento da *Escola dos Annales* na França, a História amplia seus campos de pesquisa, alarga suas fontes e se volta para outras disciplinas sociais, na busca pelo conhecimento e, entra no que chamei de segunda fase do namoro com a Literatura. Ela não é mais desprezada como fonte de pesquisa e o flerte entre os dois namorados aumenta a cada dia mais. Agora, a História considera todo tipo literário como importante fonte de pesquisa e abandona, aos poucos, a busca pela verdade do que ocorreu e, o próprio Marc Bloch (considerado por muitos como pai da História Nova) dizia aos historiadores: “Estudem os problemas e não os períodos” (BLOCH, 2002). A chamada História-Problema entrava na disciplina, que se voltava para estudos econômicos e sociais. A chamada primeira geração dos *Annales* deu importância a todo e qualquer estudo, rompendo com a História Positivista que dominou a disciplina por todo o século anterior.

A segunda geração dos *Annales*, comandada por Fernand Braudel, que viveu seu apogeu nos anos 1950 até fins dos anos 1960, preferiu enxergar a História pelas lentes estruturais (sem entrar aqui a fundo no que se convencionou chamar estruturalismo nas ciências humanas no período), onde os objetos estudados preferencialmente tinham de ter sentido estrutural, o que Braudel chamava de “longa duração”, ou seja, períodos maiores e temas que formassem grandes estruturas. Ele chegou a mencionar que “o tempo curto é a mais caprichosa, a mais enganosa das durações” (Braudel, 1992, p. 46), ou seja, o tempo do homem, do recorte temporal breve, da biografia, das histórias isoladas. Até esse período, a Literatura de aproxima mais da História, mais ainda não é sua amada preferida, como se verá a partir de então.

Nos anos 1960, novos tempos se aproximam, especialmente no mundo Ocidental, o que iria impactar as ciências humanas como um todo. Em maio de 1968, acontecem grandes protestos de jovens e estudantes, que tomam as ruas da França e se espalham para outros países, exigindo dos governos mudanças de postura, em relação a diversos grupos, até então considerados marginalizados. Começa-se a luta por igualdade de direitos de classes, gênero, luta por liberdade de cunho intelectual, sexual, luta contra o racismo, entre tantas reivindicações. Foram tão grandes os protestos que pode-se dizer que o mundo nunca mais foi o mesmo. As ciências humanas, e seus pensadores intelectuais, se viram na necessidade de dar explicações a estes novos fenômenos sociais que ocorriam no mundo. Na fronteira deste encontro entre História e Literatura, vou mencionar brevemente aqui, apenas três intelectuais fundamentais: Michel Foucault, Michel de Certeau e Hayden White.

O filósofo Michel Foucault, que transita ainda hoje com suas ideias, por todas as ciências humanas, introduziu seus métodos nada convencionais, que chamou de *Genealógicos* (desde o princípio) e *Arqueológicos* (cavar mais fundo), para perceber uma espécie de História geral: a de que por trás de toda ação humana estão os discursos. Sua busca estava em perceber como os discursos nos construíram desde que nos conhecemos como humanos. Foram os discursos familiares, religiosos, médicos, políticos, etc., que nos

formaram como pessoa, formaram as instituições e o tecido social. Para ele, o conceito central do discurso está na linguagem, nos enunciados.

Roger Chartier (1999) menciona a importância da contribuição de Foucault para a teoria histórica e lembra que os estudos que se desenvolveram nas últimas décadas incorporaram e até ultrapassaram a proposta foucaultiana, para os quais a história precisaria se ocupar com a descontinuidade, a ruptura e o caos, que são o nosso destino.

O historiador Michel de Certeau, conceituado teórico da História, especialmente por trabalhar a questão da escrita da História, também desenvolveu seus conceitos no período. Para ele a História é uma operação, que parte de um lugar social (que financia a pesquisa), que é uma prática (pesquisas em arquivos), culminando com uma escrita. Todo trabalho histórico tem como fim uma escrita, ou seja, ele é do campo da linguagem e, neste aspecto, compartilha com a Literatura, o fato de ser uma narrativa. Assim, assevera De Certeau: “Por esta razão, entendo como História esta prática (uma disciplina), o seu resultado (o discurso) 8ª relação de ambos sob a forma de uma produção” (2010, p. 32). Tomando emprestado o título de um texto de Paul Veyne intitulado “Foucault revoluciona a História”, eu diria que todos os pensadores das décadas de 1960/1970 foram, em conjunto, que revolucionaram a História! Ou melhor, revolucionaram as ciências humanas e as sociais em geral, que passaram a procurar novas respostas para os novos fenômenos sociais que emergiram nesse período, e que serviram de base para a sociedade atual, multifacetária, híbrida e super conectada, através dos meios de comunicação.

Assim, chegamos ao terceiro período do namoro entre História e Literatura, e que segundo Ankersmit, é o período em que ainda vivemos e que exerce grande domínio na teoria e escrita da História:

Era esta, mais ou menos, a situação na teoria da História quando Hayden White publicou, em 1973, seu imensamente bem-sucedido livro *Meta-História: a imaginação histórica da Europa no século XIX*, e, por meio dele, fez a História entrar

em uma terceira fase na qual ainda permanecemos.  
(ANKERSMIT, 2012, p. 20)

Esta terceira fase, na qual ainda permanecemos, a História flertou definitivamente com a Literatura. Como bem mencionou Ankersmit, o insight para o despertar desta paixão foram os intensos debates a respeito da teoria contida na obra *Meta-História*. Foi um livro que causou grande impacto e influência na teoria e escrita da História. Gabrielle M. Spiegel publicou em 2013 um artigo, na ocasião das comemorações do 40º aniversário da publicação de *Meta-História*, onde ressaltou a importância da obra:

Seria difícil imaginar um único trabalho que trata da teoria e da filosofia da escrita da história que tenha tido um impacto maior na nossa compreensão da historiografia nos últimos 40 anos do que a *Meta-história* de Hayden White, ou que tenha gerado uma discussão mais constante (SPIEGEL, 2013, p. 492).

White, em seus escritos, destaca que é impossível escrever qualquer livro sem o uso da linguagem, e é impossível também falar sobre o passado histórico sem o uso de linguagem figurada. Para ele, o discurso é capaz de moldar pensamentos e textos do historiador. E que os historiadores e romancistas têm em comum é que eles podem escolher entre vários modos de linguagem figurativa. Ao conceber a História como um discurso que utiliza a máscara da narrativa realista, ele aproximou a história do discurso ficcional.

O livro *Meta-História* é, portanto, uma investigação que se propõe a determinação de leis que regem os fatos históricos e o lugar destes, numa visão explicativa de mundo. E a teoria que ele agora tentava demonstrar era a de que a ciência permanece cativa ao modo linguístico no qual procura apreender o contorno dos objetos que povoam seu campo de compreensão. White afirma, em *Meta-História*, que não há premissas teóricas infalíveis para dizer que um modo é realista e que, por isso, estamos presos a uma escolha entre estratégias interpretativas opostas na reflexão sobre história em geral. Assim, nossas escolhas se basearão em elementos estéticos ou morais

ou epistemológicos. E que, ao escolher estudar os intelectuais clássicos do pensamento histórico europeu, pondera que eles representam possibilidades de prefiguração tropológica do campo histórico contidas na linguagem poética geral. E que ao desenvolver esse trabalho apresentou uma teoria sobre “trabalho histórico como ele é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 1995, p. 127). Para White, as histórias, que combinam certa quantidade de dados, conceitos teóricos são acompanhados de uma estrutura narrativa sobre os tempos passados. Eles também comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e linguístico em sua natureza. Esse paradigma funciona como um elemento “meta-histórico” mais abrangente do que as fontes de arquivo. Na busca desses elementos submersos no texto histórico, ele procurou demonstrar que há uma tipologia de estilos historiográficos que aparecem na superfície do texto utilizado pelo historiador para dar às suas narrativas o aspecto de uma explicação. E esta estrutura é de possível identificação, uma vez que ficam na superfície do texto.

Para ele, os historiadores usam três tipos de estratégias de “impressão explicativa”, que chamou de explicação *formal*, explicação por *elaboração de enredo* e explicação por *implicação ideológica*. Dentro de cada uma dessas diferentes estratégias ele identificou quatro possíveis modos de articulação pelas quais o historiador pode alcançar uma impressão explicativa de tipo específico. Para os argumentos há os modos de *formismo*, do *organicismo*, do *mecanismo* e do *contextualismo*; para as elaborações de enredos há os arquétipos da estória romanesca, da comédia, da tragédia, da sátira; e para implicação ideológica há as táticas do *anarquismo*, do *conservantismo*, do *radicalismo* e do *liberalismo*.

Uma combinação específica de modos constitui no que chamou de “estilo” historiográfico de determinado historiador ou filósofo da linguagem. A fim de relacionar esses diferentes estilos, White confessa que segue uma interpretação que remonta a Aristóteles e, mais recentemente, foi desenvolvido por Vico, pelos linguistas modernos e pelos teóricos da literatura, e que deu a esses tipos de prefiguração os nomes de quatro tropos da linguagem

poética: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia (Idem, p. 128). E o modo tropológico dominante que seu protocolo linguístico compõe a base meta-histórica de todo trabalho histórico. E afirma que um de seus intuitos é estabelecer esses elementos poéticos presentes da historiografia e na filosofia da história em qualquer época que tenham sido postos em prática, uma vez que se diz que a história é uma mescla entre ciência e arte. Abaixo, segue um quadro, com a tropologia de White resumida.

Modos ou tropos da linguagem poética: Metáfora, metonímia, Sinédoque, Ironia
Modos de elaboração de enredo: Romanesco, Trágico, Cômico, Satírico
Modos de argumentação: Formista, Mecanicista, Organicista, Contextualista
Modo de implicação ideológica: Anarquista, radical. Consevador, Liberal

Segundo a Teoria da Obra Histórica de Hayden White, um relato histórico se desdobra em diversos níveis: epistemológicos, estéticos e morais. Além dos conceitos teóricos de explicação, cada historiador também utiliza estratégias explicativas que criam um determinado estilo historiográfico. Por sua vez, estas estratégias foram chamadas por White de explicação por elaboração de enredo, explicação por argumentação e explicação por implicação ideológica.

O texto produzido por um historiador terá determinado tipo de enredo, argumentação e implicação ideológica dependendo da maneira pela qual ele responde às questões como: "O que aconteceu depois?" "Como isso aconteceu?" "Por que as coisas aconteceram desse modo e não daquele?" "Em que deu no final tudo isso?" "Que significa tudo isso?" "Qual a finalidade disso tudo?" Segundo White, essas perguntas definem as táticas narrativas que o historiador emprega na elaboração de seu texto. O livro, nos anos que se seguiram, provocou intenso debate, especialmente, na disciplina

histórica. Uns favoráveis e outros absolutamente contrários, que acusaram White de ser um pós-moderno e um relativista na questão da verdade histórica.

Aqui não pretendo nem defender, nem combater (uma vez que os discursos de ambos os lados são apaixonados), mas sim constatar: Após uma espécie de Virada Linguística, a Literatura entra de vez na vida amorosa da História. Após intenso debate provocado na teoria da História pelo livro *Meta-História* de White, os historiadores de vez se renderam aos apelos da Literatura, que agora não mais é apenas um objeto da História, “mas seu próprio fundamento” (RÜSEN, 2007, p. 25-26). Já nos anos 1960 e 1970, Pesavento lembra que a Literatura estava engajada em compromissos definidos com o social, cabendo também à História um perfil crítico e uma missão de denúncia das injustiças sociais. E, atualmente, são outras questões que articulam o debate, que aproximam e entrecruzam as narrativas de História e Literatura, entendendo-as como discursos que respondem às indagações dos seres humanos sobre o mundo, em cada época.

Tais narrativas respondem perguntas e expectativas, despertam desejos e temores sobre a realidade. Assim, “a História e a Literatura oferecem o mundo como texto” (PESAVENTO, 2006, p. 2). Após argumentação teórica e constatação empírica de anos de estudos, posso afirmar, neste artigo que, embora haja os favoráveis e contrários, a Literatura flertou com a História e esta se apaixonou definitivamente por aquela, num namoro profundo e, penso...duradouro.

## REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. *A Escrita da História: a natureza da representação Histórica*. Londrina: Eduel, 2012.

BLOCH, Marc. *Apologia da História* (Introdução à História). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. A Longa Duração. In: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CHARTIER, Roger. *Debate Literatura e História*. Rio de Janeiro: Topoi, 1999.
- FERREIRA, Antonio Celso. A Fonte Fecunda. In: PINSKY, Carla Bossanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e Suas Fontes*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- GRECCO, Gabriele de Lima. História e Literatura: entre Narrativas Literárias e Históricas, uma Análise através do Conceito de Representação. In: *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, v. 6, n. 11, julho de 2014.
- SPIEGEL, Gabrielle M. *Above, about and beyond the writing of history: a retrospective view of Hayden White's Metahistory on the 40th anniversary of its publication*. Rethinking History. London: Routledge, v. 17, n. 4, 2013.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História e Foucault Revolucionou a História*. 4 ed. Brasília: Editora UNB, 1998.
- WHITE, Hayden. *Meta- História: A Imaginação Histórica do século XIX*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1992.



# LITERATURA E O PRAZER DE LER: DESPERTANDO A HUMANIZAÇÃO

Gisele Souza Gonçalves<sup>1</sup>

A literatura brasileira é agraciada pela genialidade de diversos nomes: Machado de Assis, Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, João Ubaldo Ribeiro, entre tantos outros. Temas diversos em poemas, crônicas, contos e romances brasileiros são enriquecedores para entender a nossa história e cultura, pois retratam traços da realidade de nosso país que são representados na ficção com linguagem e estética singulares. Todavia, não devemos esquecer que os brasileiros não são os únicos que nos presentearam com grandes obras. Miguel Cervantes, Fernando Pessoa, José Saramago, Gabriel Garcia Marquez, Isabel Allende são alguns dos grandes nomes da literatura estrangeira.

Ao considerar toda a relevância da literatura brasileira e de tantos outros autores, por que obras reconhecidas pelos críticos têm atingido cada vez menos leitores? A programação das redes televisivas atinge muitos cidadãos e acaba ocupando o tempo que as pessoas poderiam dedicar à leitura. O mundo moderno “mecaniza” as pessoas e aos poucos essa mecanização as aproxima de outras maneiras de se entreter — redes sociais e fidelidade aos capítulos de novelas e séries, por exemplo, — que exigem menos exercício intelectual e reflexivo. O que nos remete ao que Guy Debord (1997) expressa muito bem: “o espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente”, assim ele “é o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores”

---

<sup>1</sup> Doutoranda no programa interdisciplinar “Sociedade, Cultura e Fronteiras” da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Mestra pelo mesmo programa. Especialista em Linguagem, Cultura e Ensino, graduada em Letras Português/Espanhol. Professora da rede pública em Foz do Iguaçu – PR. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4237671J5>.

(DEBORD, 1997, p. 17-8). Dessa forma, notamos produtores criando e copiando espetáculos que dominam os homens já dominados pela economia.

Os jovens, geralmente, aprendem seus hábitos com a família, entre eles, assistir a qualquer programa que os faça esquecer as obrigações do dia a dia, como emprego, estudo e despesas. A TV aberta busca formar consumidores de produtos e de ideologias que mantenham no poder aqueles a quem está subordinada. Esse ciclo de alienação faz com que jovens, desde cedo, vão se adaptando de acordo com aquilo a que assistem, pois, como afirma Bourdieu (2009) “a relação que um indivíduo mantém com sua cultura depende, fundamentalmente, das condições nas quais ele a adquiriu” (BOURDIEU, 2009, p. 218-219). Assim, os mais jovens adquirem hábitos e costumes em virtude daquilo a que estão expostos: aos programas de televisão que definem a moda, às propagandas de produtos que logo se tornam obsoletos, às ideologias que são aceitas e defendidas por suas famílias; mas, infelizmente, a maioria deles não cresce num ambiente onde a leitura é praticada.

E onde cabe a literatura nessa rotina mecânica da modernidade? Na escola. Lá fica um espaço que pode ser explorado pelo professor leitor. É lá que por algumas horas as crianças, os adolescentes e os jovens ficam sem a TV, e é lá que pode haver um jeito de mostrar a contemporaneidade da literatura, desde que o professor a perceba também e que, além disso, reconheça o potencial crítico e criativo que cada sujeito tem, não o subestimando porque ele assiste a esse ou àquele programa, ouve essa ou aquela música, fala desse ou daquele jeito. Nosso aluno precisa e tem o direito de conhecer literatura. Mas se ele não gostar de ler autores do século passado? Se as obras são de outros séculos ou deste, não importa; o que de fato é importante é o modo como se entende cada uma delas e de que maneira elas interagem com o que nos é contemporâneo. Antonio Candido (2006) nos explica sobre a relação entre as obras, seus autores e os leitores:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em

que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2006, p. 84).

Os autores do século passado nunca foram tão contemporâneos. Quem não entende o *Zé Brasil* de Monteiro Lobato frente aos problemas da reforma agrária? Quem não se sensibiliza com *A morte do leiteiro*, de Carlos Drummond de Andrade, nesse cenário de criminalidade e injustiças? Quem não se identifica com a paixão de Vinícius de Moraes em *Soneto de Fidelidade*? Quem não entende que *o que a vida quer da gente é coragem* como o grande Guimarães afirma? Ora, muito mais do que qualquer entretenimento apelativo da privacidade humana, a literatura desenha a realidade, desenvolve a criticidade e encanta a vida. A escola pode e deve ser um ambiente onde a literatura habite, e não concorra com os programas empobrecidos da televisão brasileira, pois entendemos, assim como Angela Kleiman (1999), que “é função da escola formar sujeitos letrados (no sentido pleno da palavra), não apenas sujeitos alfabetizados” (KLEIMAN, 1999, p. 91).

A escola pode e deve possibilitar que o sujeito educando confronte aquilo que lê e ouve no seu cotidiano e faça por ele mesmo uma opção. Mas esse processo de escolha deve ser realizado pelo aluno em consonância com aquilo que o grande professor Paulo Freire defende:

Temos de respeitar os níveis de compreensão que os educandos — não importa quem sejam — estão tendo de sua própria realidade”, afinal “impor a eles a nossa compreensão em nome da sua libertação é aceitar soluções autoritárias como caminhos de liberdade (FREIRE, 2008, p. 27).

Professores leitores podem enriquecer suas aulas com a literatura, assim como ela enriquece a vida. Crianças, adolescentes e

jovens ao conhecerem obras e autores diversos podem desenvolver habilidades leitoras que os acompanharão por toda a vida. A autora Ana Arlinda de Oliveira considera que “as primeiras experiências da criança com a leitura de textos literários tornam-se significativas por apresentarem duas dimensões primordiais: a da sensibilidade para o estético e a do conhecimento” (OLIVEIRA, 2010, p. 41). O que nos leva a entender que a literatura na infância favorece o desenvolvimento de aspectos emocionais e também a construção do conhecimento, por exemplo, quando o leitor reconhece aspectos da realidade na ficção como lugares, conceito, culturas, além, é claro, dos conhecimentos linguísticos que assimila. Segundo Oliveira (2010):

A literatura produz conhecimento, não porque esteja na escola, mas por dar conta de épocas, geografias e estilos de vida que não vivemos, mas que têm estreitas relações com o que somos hoje. A busca de leitura prazerosa não exclui a aquisição de conhecimento, pois jamais deixa de trazer informações ao leitor (OLIVEIRA, 2010, p. 42).

Sabemos que atividades de leitura não são restritas ao contexto escolar e acompanham o leitor nos momentos em que ele considerar possível. Os livros oferecem conhecimentos práticos, históricos, linguísticos, geográficos e artísticos, mas estes terão maior significado se o leitor estiver atento aos sinais do texto, e este domínio está estritamente ligado aos encaminhamentos do professor em suas aulas.

Cada livro oferece incontáveis maneiras de aprender e seu apreço pode ser estimulado na escola e na família, mas é comum esta necessidade ser vinculada apenas à primeira. Lamentar por isso é uma opção, mas há muitas outras bem mais coerentes com o papel do professor. Apresentar à criança o mundo da literatura por meio de contação de histórias é uma delas; sugerir aos adolescentes obras literárias cujos temas estejam alinhados com seus interesses é outra; relacionar assuntos polêmicos com produções literárias que os aponte é uma forma de confrontar ficção e realidade aos jovens. Assim, as experiências de leitor que o professor possui contribuirão com seu

trabalho docente na seleção e encaminhamento didático, pois os alunos poderão conhecer melhor a literatura e reconhecer em seus elementos internos (narrativa, personagens, ambiente, relação espaço-tempo) os elementos externos (presentes na realidade) que aproximam a ficção do mundo real, sendo aquela o resultado do que o autor compreende e vivencia neste.

A literatura, valorizada na escola, pode fazer ressurgir das casas em que se assiste estático aos espetáculos dominantes da mídia um novo olhar sobre o mundo, construído por meio da leitura e de seus deliciosos caminhos. Esses caminhos precisam ser bem orientados durante as aulas pelos professores, que também precisam de motivação para realizar esse trabalho árduo e valoroso, pois sabemos quantas dificuldades há em nossas escolas.

Como já citamos, *A morte do leiteiro* é muito atual se a relacionarmos com temas comuns da vida urbana: violência, trabalho, injustiça. Esses temas unidos à triste beleza escrita por Drummond podem favorecer a humanização. Segundo Antonio Candido, humanizar é possibilitar um exercício de reflexão, e um poema pode sensibilizar por meio da mensagem que transmite ao leitor, desde que este reflita sobre aquilo que leu. A crônica em verso<sup>2</sup> “A morte do leiteiro” relata um triste e trágico acontecimento que mostra a normalidade na reação das pessoas próximas de todo o conflito. A situação narrada no poema possibilita uma comparação com a nossa realidade, o que faz de seu tema algo contemporâneo.

Quando falamos em humanização devemos nos lembrar da palavra humanizar que significa “dar condição humana a; humanar. Civilizar. Tornar-se humano; humanar-se” (FERREIRA, 1993). Já humanização pode ser definida, nas palavras de Antonio Candido, segundo Antonio Carlos Ribeiro Fester como:

---

<sup>2</sup> Termo usado pelo professor Dr. Ildo Carbonera, em uma aula da graduação no ano de 2002, com quem aprendi muito sobre literatura.

Humanização é “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (FESTER, apud CANDIDO).

A definição de Antonio Candido deixa mais claro o sentido da humanização a que nos referimos aqui, sendo assim será utilizada a mesma para identificarmos aspectos que podem servir de humanização na literatura usada em sala de aula.

Podemos dizer que a literatura é uma manifestação artística que se apresenta em vários gêneros, no caso de “A morte do leiteiro”, Drummond usa a crônica em verso, construindo um poema. Sendo a literatura a “arte da linguagem”, o que poderíamos definir sobre a arte? A autora Marilena Chauí explica em “Filosofia” que: “a arte é revelação e manifestação da essência da realidade, amortecida e esquecida em nossa existência cotidiana, reduzida a conceitos nas ciências e na filosofia...” (CHAUI, 2001, p. 152.).

Entendemos que a arte é uma manifestação sensível em relação à realidade. O autor expressa em sua obra as características do contexto em que está inserido, sendo assim, sua criatividade é consequência daquilo que vive e que sua imaginação produz.

A literatura faz parte desse universo da arte. Para Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, “a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (CANDIDO, 2006, p. 63).

Em “A morte do leiteiro”, o eu-lírico faz referência à injustiça que se tornou tão corriqueira ao ponto de quase se naturalizar. Ao escrever o poema narrando um acontecimento que exprime solidariedade e dor, abordando problemas sociais como pobreza e

injustiça, Drummond nos presenteia com uma arte da literatura cujo tema permite humanizar por meio da educação escolar.

Para melhor explicar o processo de humanização no poema de Drummond, faremos uma análise a partir de alguns versos, apresentando, segundo as palavras de Antonio Candido, “traços que reputamos essenciais” (CANDIDO, 1988).

Logo no início do poema percebemos uma descrição de problemas da vida, como a consequência da desigualdade e da má distribuição de renda: “Há pouco leite no país, / é preciso entregá-lo cedo. / Há muita sede no país, / é preciso entregá-lo cedo”. Em seguida, na mesma estrofe o poeta apresenta um rito social: “Há no país uma lenda, / que ladrão se mata com tiro”. Nessa primeira estrofe, o eu-lírico explica em que ambiente acontecerá a história, num país com problemas e com uma regra: ladrão deve morrer.

A partir da segunda estrofe ele apresenta o personagem principal: o leiteiro. Este trabalhador possui a qualidade de se dispor bem com o próximo, seja ele quem for: “sai correndo e distribuindo/ leite bom para gente ruim”. Essa ação do leiteiro caracteriza sua generosidade, pois independentemente de quem seja o indivíduo, bom ou “gente ruim”, ele atende a todos com seu ofício, entregando leite de boa qualidade.

Já na terceira estrofe, nos dois primeiros versos, o poema descreve o leiteiro na sua simplicidade: “Sua lata, suas garrafas, / e seus sapatos de borracha”, possibilitando que o leitor compreenda a condição social da personagem. E dando sequência nos demais versos da estrofe mostra a complexidade do mundo e dos seres:

... alguém acordou cedinho / e veio do último subúrbio / trazer  
o leite mais frio / e mais alvo da melhor vaca / para todos  
criarem força / na luta brava da cidade.

Nesses versos há toda uma trajetória do leiteiro, o qual tem um papel importante na sociedade: sai de sua casa para entregar leite, e não se trata de qualquer leite, é o melhor leite que alimentará os homens trabalhadores ou não de um espaço urbano. Já o leiteiro veio

do subúrbio mais longe, cujo produto tem sua origem no espaço rural, e que, independentemente disso, tem sua participação indispensável na vida da cidade, afinal, todos têm seu papel na vida social.

No 8º e 9º versos da quarta estrofe, o poema apresenta mais uma vez a complexidade do mundo e dos seres: “sabe lá o que seja impulso (o leiteiro) / de humana compreensão”. Nos versos citados, o eu-lírico faz referência ao último verso da primeira estrofe: “... ladrão se mata com tiro”, ele se remete ao início do poema para explicar a causa daquilo de que o leiteiro será vítima, um equívoco, dado a condição social da localidade, pois mais adiante, no 2º verso da sétima estrofe o poeta explica: “(ladrões enfestam o bairro)”.

Todo esse processo social em que se encontram ladrão, trabalhador e a justiça de se matar aquele que rouba forma um paradoxo: a suposta justiça que tentaram fazer atingiu um inocente, tornando-se injusta. Vemos então o conflito do poema sendo apresentado na sétima estrofe:

Mas este acordou em pânico / (ladrões enfestam o bairro), /  
não quis saber de mais nada. / O revólver na gaveta / saltou  
para sua mão. / Ladrão? se pega com tiro. / Os tiros da  
madrugada / liquidaram meu leiteiro. / Se era noivo, se era  
virgem, / se era alegre, se era bom, / não sei, / é tarde para  
saber.

O eu-lírico vai mostrando a solidariedade do poeta: “Os tiros da madrugada / liquidaram meu leiteiro”. Ao usar o pronome possessivo “meu”, o poeta demonstra um afinamento de emoções, assim como no 1º verso da sexta estrofe: “Meu leiteiro tão sutil”. Todo esse sentimento do poeta não diz respeito à reação das pessoas quanto ao acontecido como vemos nos seis últimos versos da oitava estrofe:

Está salva a propriedade. / A noite geral prossegue, / a manhã  
custa a chegar, / mas o leiteiro / estatelado, ao relento, /  
perdeu a pressa que tinha.

A normalidade volta ao ambiente quando se percebe que a propriedade está salva, o leiteiro é apenas um corpo cuja vida foi tomada por engano, afinal poderia se tratar de um ladrão a invadir a propriedade do homem que teve o sono interrompido.

Na 9ª estrofe do poema surge um senso de beleza, quando o poeta utiliza as cores para descrever a cena final da história, além de usar advérbios como “suavemente” e “amorosamente” que demonstram a sensibilidade do eu-lírico, e o verbo “enlaçar” para designar a mistura de leite (branco) e sangue (vermelho), que formam “um terceiro tom”, ou seja, a “aurora”, pois finda a madrugada, inicia a manhã e, apesar da morte do leiteiro, volta-se à normalidade de um dia qualquer.

O poema aqui sugerido é um dos muitos de Carlos Drummond que nos oferece possibilidades de humanização, além de ser uma obra rica nos recursos da linguagem. Na sala de aula é possível ocasionar o exercício da reflexão a partir da análise desse poema, trabalhando a literatura e também a humanização, levando os alunos a interpretarem a linguagem usada no poema e contextualizá-lo com a vida real, abordando as metáforas e seus significados, os paradoxos utilizados, entre outras características do texto. O que nos remete ao que Geraldi comenta em *Portos de Passagem*: “Criadas as condições para atividades interativas efetivas em sala de aula, quer pela produção de textos, quer pela leitura de textos, é no interior destas e a partir destas que a análise linguística se dá” (GERALDI, 1997, p. 189). Dessa forma, entendemos que os conteúdos e objetivos do ensino da língua portuguesa podem ser abordados por meio da literatura, a qual oferecerá uma nova perspectiva ao aluno no sentido de possibilitar a construção da criticidade e sensibilidade estética e social através de bons textos.

O ensino de literatura pode favorecer o processo de humanização, pois o texto literário oferece não apenas estrutura estética, mas elementos que conduzem o questionamento da sociedade em que nos encontramos. Em “Formação da Literatura Brasileira”, Antonio Candido diz:

A literatura é um conjunto de obras, não de fatores nem de autores. Como, porém, o texto é integração de elementos sociais e psíquicos, estes devem ser levados em conta para interpretá-lo, o que apenas na aparência contesta o que acaba de ser dito (CANDIDO, 1969, p. 35).

Mais que uma obra, a literatura apresenta textos que, como “A morte do leiteiro”, expressam acontecimentos sociais, cujos personagens representam as pessoas da vida real, ao interpretar uma produção literária não se perde sua essência, pois como defende Antonio Candido:

[...] a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los, e sendo um *resultado*, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a *emoção estética*, sem o seu estudo não há *crítica*, [...] (CANDIDO, 1969. p. 35, grifos do autor).

Segundo a citação de Antonio Candido, podemos considerar o poema “A morte do leiteiro” como um conhecimento da realidade que pode ser para os alunos, conforme orientações do professor para a análise, um exemplo da naturalização de fatos violentos que nos rodeiam e se justificam pelo senso comum.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o poema de Carlos Drummond de Andrade quanto seu processo de possível humanização, pode-se entender melhor o mesmo processo e identificar características do ato de humanizar.

Não podemos responsabilizar apenas os docentes nesse processo de descoberta que os alunos precisam ter sobre o mundo da leitura. A equipe de orientação pedagógica contribui essencialmente com o trabalho dos professores quando debate sobre a importância da literatura na escola e incentiva o desenvolvimento de projetos de leitura, não apenas com materiais de apoio, mas com sua participação

coerente e interação no planejamento das aulas, reconhecendo nos professores suas lutas e conquistas diárias.

Ter esperança de que a literatura possa fazer a diferença em nossos dias e na vida dos nossos jovens é uma maneira de crer em dias melhores. Pode ser um sonho, mas qual leitor da boa literatura não sonha? Saborear literatura é direito de cada aluno, afinal é por meio deste direito que ele pode se tornar um leitor crítico para conhecer a vida e ter a sensibilidade para reconhecer seus encantos, transformando aos poucos a sua realidade e construindo opções de uma vida melhor e mais justa.

## REFERÊNCIAS

ANTONIO CANDIDO, *80 anos de humanização*. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/fester/candid80.htm>. Acesso em 29 de ago. 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*/Pierre Bourdieu; introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo, Perspectiva: 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos*. 3ª edição. São Paulo: Martins, 1969.

CANDIDO, Antonio, 1918 -. *Literatura e Sociedade*/ Antônio Cândido. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 2001.

DEBORD, Guy (1931-1994). *A sociedade do espetáculo*/ Guy Debord. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Brasília: Positiva, 1993.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*/ Paulo Freire. 49ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GERALDI, João Wanderley. *Portos de Passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KLEIMAN, Ângela B. *Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes nos projetos da escola*/ Ângela B. Kleiman, Sílvia E. Moraes. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

OLIVEIRA, Ana Arlinda de. O professor como mediador das leituras literárias. In: *Literatura: ensino fundamental*/Coordenação: Aparecida Paiva, Francisca Maciel, Rildo Cosson. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010 (Coleção Explorando o Ensino; v. 20).

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

# O TRÁGICO NA OBRA *A FERA NA SELVA*, DE HENRY JAMES

Adriana Claudia Martins<sup>1</sup>  
Suellen Cordovil da Silva<sup>2</sup>

## À GUIA DE UMA INTRODUÇÃO

Neste capítulo, analisamos a relação da tragédia grega com a obra *A Fera na Selva*, de Henry James e, por conseguinte, tomamos como base para a análise os estudos da *Poética de Aristóteles*. Neste viés, revisamos alguns conceitos em relação ao contexto da tragédia e suas composições, os quais entendemos que estejam imbricados ao drama presente na obra de James acerca do autoconhecimento. Nesse sentido, também discutimos os conceitos sobre o efeito da obra estética no leitor à luz da teoria literária de Jauss (1994).

Na textura deste ensaio, trazemos à discussão uma obra do autor Henry James, nascido em 1843 e falecido em 1916. Em sua escritura, James considerou as questões humanas e revelou a escrita do inusitado camuflado sob o cotidiano, sem deixar de atribuir valor à forma estética. Autor do realismo na literatura do século XIX, James foi influenciado pelos pais na sua formação pessoal e profissional; ele gostava de viajar e, com isso, é possível que seu olhar e vivências tenham lapidado suas produções literárias.

Identificamos que o autor teve a preocupação de realizar uma descrição realista na primeira fase de sua autoria; esta foi seguida de

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação (UFSM); Doutoranda em Letras - Estudos Literários (UFSM); Mestre em Letras em Estudos Linguísticos (UCPel); Graduada em Língua; Portuguesa e Língua Inglesa e respectivas Literaturas (UNIFRA); teacheradrianacm@hotmail.com; <http://lattes.cnpq.br/5747878906492415>.

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras na (UFSM), Mestra em Letras em Estudos literários; Professora Assistente nível II na (UNIFESSPA); E-mail: [sue\\_ellen11@yahoo.com.br](mailto:sue_ellen11@yahoo.com.br); <http://lattes.cnpq.br/2051633811216841>.

uma fase com ênfase política e, por fim, James investiu na proposta psicológica. A obra que consideramos nesta análise tem essa característica, pois revela o caráter e a consciência humana na narrativa. Vale destacar que o autor preocupava-se com as questões sobre a crítica literária e de como deveriam ser as escritas para que o leitor se envolvesse com a narrativa.

A obra *A Fera na Selva* é uma proposta psicológica de narrativa e que tem John Marcher como protagonista, ele reencontra a personagem May Bartram depois de dez anos. Marcher não se lembrava do último encontro com ela, porém, ela se lembrava muito bem do fato. May diz (JAMES, 2011, p. 19): “— Nós nos encontramos há anos em Roma. Lembro-me de tudo”. Marcher intrigava-se por não se lembrar do encontro, tampouco ele lembrava se havia contado a ela sobre o grande segredo dele e, muito menos, sobre qual era o tal segredo. Ela sabia do grande segredo que ele tanto procurava. No fragmento que segue o autor (2011, p. 24) explicita este episódio:

— Já aconteceu?

Foi então que, ainda a olhá-la fixamente, ele viu uma luz diante de si e o sangue subiu-lhe lentamente ao rosto, afoqueado pela lembrança:

— Quer dizer que eu contei a você? — mas ele vacilou, não fosse exatamente aquilo que havia lembrado, fosse ele apenas se entregar.

— Era alguma coisa sobre você, que naturalmente a gente não esqueceria, a menos que não se lembrasse mais de você. Foi por isso que eu perguntei — ela sorriu — se aquilo que você falou já aconteceu.

O segredo de Marcher era algo que iria acontecer em breve para ele. O personagem esperava por um evento “raro e estranho” (JAMES, 2011, p.27). Então, ele se sentia em uma selva aguardando a uma fera indecifrável. Esses pensamentos da figura dramática não

tinham nenhuma lógica, pois ele se considerava uma pessoa normal, do mesmo modo como os personagens trágicos se apresentavam na tragédia, a exemplo de Édipo que procurava, incessantemente, as respostas para sua investigação sobre o assassinato do antigo rei.

O foco narrativo do leitor é pelo personagem e, assim, é possível acompanhar os acontecimentos na lógica interna da narrativa. Ao longo da obra *A Fera na Selva* verificamos que há algumas descrições da personagem feminina, quando May perpassa pela consciência do personagem Marcher, conforme o narrador nos conta:

A aparência dela — dificilmente ele saberia dizer por quê — acentuava esta nota. De uma brancura quase de cera, com as marcas e sinais no rosto tão numerosos e finos como se tivessem sido riscados com uma agulha, as pregas brancas e macias do vestido suavizadas por um cachecol de um verde desbotado cujo delicado tom os anos tinham refinado ainda mais [...] (JAMES, 2011, p. 59).

Contudo, James é mais próximo do realismo literário, com nuances de caráter psicológico e menos por características externas. A relação da tragédia grega com a obra passível de ser feita, pois verificamos que, em *A Fera na Selva*, os personagens possuem alguns momentos de felicidades, os quais são reconhecidos como a revelação na tragédia. Segue o trecho sobre os momentos de felicidades:

— Para quem, então?

— Bem — ele respondeu, sorrindo afinal. — Digamos para você.

— Ah, então eu vou estar presente?

— Mas você está presente... desde que ficou sabendo.

— Entendo — ela retrucou. — Mas estou dizendo presente à catástrofe.

A este ponto, por um minuto, a leveza da conversa deu lugar à gravidade; foi como se o longo olhar que trocaram os mantivesse juntos (JAMES, 2011, p. 29-30).

Além disso, notamos que esses acontecimentos passados lançam-se para o presente em um contexto de reviravolta psíquica. O essencial da tragédia é algo ou algum acontecimento que está prestes a nascer e se desenvolve de modo a não sair desse processo sem que o personagem principal se dê conta de sua infelicidade. Essa é uma característica marcante de uma tragédia. O sentido da tragédia acontece quando a vida termina com uma morte na narrativa. A tragédia é caracterizada também por uma tentativa de catarse na qual o público se purificava. Verificamos essa proximidade com os personagens do autor, pois o recurso utilizado nas narrativas de tragédias, como, por exemplo, as revelações de reviravolta, são retomadas em Henry James. Na tradução de Fernando Sabino, *A Fera na Selva*, temos uma afirmação de Henry James que irá situar nossa leitura trágica da obra. No trecho, “Nossa dúvida é nossa Paixão e nossa paixão é nosso dever”, (JAMES, *epígrafe*, 2011) constatamos que há uma retomada sobre os personagens, desses, por conseguinte, como elementos importantes para o desencadeamento ou/e a própria procura da paixão como um possível questionamento de destino. A dúvida pressupõe uma pergunta existencial.

Ainda na epígrafe, outro trecho nos prende a atenção: “O resto é a loucura da arte” (JAMES, *epígrafe*, 2011). Assim, notamos que, na epígrafe há a sugestão de uma leitura que nos instiga à reflexão. Observamos uma tentativa constante do personagem Marcher de se autoquestionar sobre os encontros e desencontros da Fera e da “Esfinge, serena e requintada” (JAMES, 2011, p. 59). Assim, nesta tessitura há a tentativa de análise da obra *A Fera na Selva*, uma narrativa psicológica, encharcada de sentidos, inacabada no que tange à percepção pessoal dos fatos e acontecimentos, encontros e desencontros que implicam na catarse e na consciência do leitor.

## ELEMENTOS DO TRÁGICO

Séculos atrás, Aristóteles, em sua obra intitulada *Poética* (1985) corroborou para que entendêssemos sobre os elementos da ação dramática. O destino trágico do personagem protagonista em *A Fera na Selva* não é apresentado tal como é apresentado nas tragédias clássicas de maneira irrevogável, porém o conto é semelhante no que tange aos elementos da tragédia clássica, possibilitando a retomada. Verificamos esses elementos do trágico na procura interminável de Marcher em descobrir seu grande segredo anteriormente revelado para May, uma esfinge, considerada uma mulher indecifrável para ele, porém detentora do poder do conhecimento do grande segredo. O fragmento da narrativa que segue ilustra esta passagem: “Ela era a imagem de uma esfinge serena e requintada, mas indecifrável, cuja cabeça, ou na verdade toda a figura, tivesse sido polvilhada de prata. Era uma esfinge [...]” (JAMES, 2011, p. 60).

O conceito de tragédia é *tragos* e *dios*, uma tentativa de encontrar um bode expiatório para sofrer toda a tortura desconhecida em seu destino funesto; ou seja, o sacrifício de alguém para alguma coisa ou ação. Observamos a necessidade do padecer ou de considerar uma aprendizagem pelo padecer, por este movimento da psique. A tragédia grega para Aristóteles era educativa e tinha duas principais finalidades: dar prazer e instruir por meio da dor. Os personagens encarnavam essas limitações humanas, essa experiência gerava a compaixão e o temor ao público. Sublinhamos que o herói trágico é aquele que se propõe instaurar uma nova ordem contra as injustiças ou danos sociais para a defesa de um bem comum. Nas tragédias gregas os atores representavam, pois nem tudo caberia na linguagem escrita.

Ao longo do tempo, a literatura se tornou um elemento importante de construção social. Mesmo pelo procedimento narratológico diferenciado de cada história de ficção, as obras literárias perpetuaram como uma forma de conhecimento e de entretenimento. Os próprios gregos abordam sobre a importância de autores clássicos como Homero, Sófocles, Ésquilo, entre outros, para a propagação de comportamentos e atitudes para a população da Grécia antiga. No livro *A Poética Clássica*, alguns teóricos gregos,

entre eles Aristóteles, cita e discorre sobre a importância da arte poética (arte de fazer) para os gregos. Ele faz uma análise das diferenças entre a Epopeia, a Comédia e a Tragédia. A obra de James aproxima-se dos elementos da Tragédia por meio dos temas da morte, do sofrimento, do destino trágico, etc.

O horror de despertar — este era o conhecimento — conhecimento sob cujo sopro as lágrimas em seus olhos pareciam gelar. Através delas, entretanto, tentou prendê-lo, segurá-lo; manteve-o diante de si para que pudesse sentir a dor. Isto, pelo menos, atrasado e amargo, tinha algum gosto de vida. Mas o amargor de súbito lhe deu náusea, e era como se a verdade, a horrível crueza da sua própria imagem lhe mostrasse o que havia sido ordenado e cumprido. Viu a Selva de sua vida e viu a Fera na tocaia — então, enquanto olhava, viu, como uma vibração no ar, que ela saltava, enorme e horrenda, para o bote que deveria liquidar com ele. Seu olhar se escureceu — a Fera ali junto — e na sua alucinação, virando-se instintivamente para escapar, tombou de face sobre o túmulo (JAMES, 2011, p. 94).

Essa passagem, em diálogo com a obra de Aristóteles, corrobora na exemplificação do que vem a ser a tragédia, portanto, um gênero que mostra os atores atuando em uma determinada situação para promover a purgação das emoções no público. Assim, a catarse é uma manifestação que surge no espectador e que o leva a purificação de seu espírito através da purgação de suas paixões ou momentos de choque vividos, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico. Como fora dito, o público assiste a uma encenação e, a partir dessa encenação em que há ações sendo desenvolvidas através de uma trama, a plateia é levada a pensar sobre a história que está sendo representada. Na encenação não temos a figura do narrador, pois as próprias personagens atuam e falam por si próprias:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com

seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções [...] a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação da vida, da felicidade, da desventura (ARISTÓTELES, 1997, p. 24-25).

Aristóteles escreveu a Poética entre 335 e 323 A.C. e aponta que a tragédia pode ser lida sem ter o movimento de gestos e voz dos atores, mesmo assim, ela terá seu efeito sobre o leitor, igualando-se assim a Epopeia, hoje conforme é teatro. As características da tragédia são diversas, nesse sentido, o mito sempre foi um elemento importante para a tragédia grega. Essa característica não sumiu por completo das obras dos dias de hoje, conforme Viana:

A tragédia é composta de alguns elementos que são necessários para o seu desenvolvimento. Tais elementos totalizam em seis, segundo Aristóteles, são eles: o mito (mythos), que é a ação ou a trama; o caráter; o pensamento; a elocução; o canto ou poesia lírica (melopéia) e o espetáculo. Cada um desses elementos que compõem a tragédia tem sua devida função, mas entre eles há um que se destaca, por ser o mais importante, é ele o mito, ou a ação, que se faz presente na trama de fatos, na imitação das ações dos homens (VIANA, 2013, p. 22).

No teatro clássico, os personagens da tragédia eram vistos como heróis, aproximavam-se dos deuses gregos. Porém, embora se aproximasse da divindade e possuíssem sentimentos e atitudes dos deuses, eles eram passíveis de sofrer, logo, eram humanos. Conforme reitera Viana (2013, p. 10), dentre “os conceitos trazidos por Aristóteles, ressaltam ideias de elevação das personagens trágicas, pois Aristóteles constatava que os heróis trágicos eram figuras de caráter elevado, representantes da excelência e da dignidade gregas, mas, nem por isso, escapavam ao destino trágico”. Com o surgimento do drama social da atualidade, o personagem na tragédia reflete-se nos personagens de *A Fera na Selva*, pois James parte do lugar de herói trágico, cujo destino já está determinado, mesmo que os personagens sigam uma razão e uma aparente liberdade. Esses

personagens procuram resolver suas escolhas de modo individual e, por fim, constroem os seus próprios destinos.

O fim da tragédia clássica também é semelhante ao do conto, pois o *pathos* é desenvolvido na tragédia por trazer sentimentos de terror e piedade, conforme as ideias de Aristóteles. Para este pensador, o processo de purificação dos sentimentos é o efeito que a catarse proporciona no gênero tragédia. Pois, ao desenrolar da tragédia nós temos a tendência de nos comovermos e de nos identificarmos de certa maneira com o protagonista em seu fim trágico. A intensão do *pathos* é atrair o público leitor para os acontecimentos da obra que provocam catarse com o fim trágico.

O herói trágico é uma pessoa boa, aparentemente, e está predestinado ao fim trágico ou a realizar uma falha chamada *hamartia*, que gera um julgamento conforme estabelecida pelos oráculos e pelos deuses. Dessa forma, o herói não consegue desfazer-se de seu caminho infeliz e da destruição como consequência das escolhas erradas, pois essas ações saem de seu controle. Marcher não consegue se libertar na própria trajetória, seu narrador (JAMES, 2011, p. 79) diz que o “mais estranho de tudo eram os caminhos da existência, era aquela desconcertante anomalia da falta, que ele sentia existir, de uma reivindicação apresentável”. No exemplo do Édipo que matou seu próprio pai Laio em uma estrada muito estreita de modo involuntário, pois o servo de seu pai matou um de seus cavalos que se recusava a sair do caminho e, então, Édipo furioso matou o servo e também Laio. Neste caminho existia um monstro chamado Esfinge que tinha a parte inferior do corpo de leão e a parte superior de uma mulher e, ainda que presa no alto de uma rocha, dominava todos os soldados que passavam pelos seus caminhos. Sempre ela apresentava um enigma para que os soldados solucionassem, porém nenhum havia solucionado e foi Édipo quem aceitou o desafio de decifrar o enigma.

O enigma famoso era sobre qual animal que de manhã anda com quatro pés, à tarde com dois e à noite com três? Então, ele respondeu que seria o homem, pois engatinha na infância, anda ereto na juventude e com ajuda de um bastão na velhice. A esfinge se

sentiu humilhada e se atirou do rochedo e Édipo se tornou rei se casando com Jocasta, tornando-se marido da sua própria mãe. A cidade de Tebas é assolada por uma peste. Então, Édipo tenta investigar o mistério que assolava a cidade. Em sua visita ao oráculo, ele descobre que tinha matado seu pai e casado com sua mãe. Ele furou seus olhos ao ver sua esposa cometer suicídio e fugiu de Tebas.

Na obra de Henry James, May propôs acompanhar Marcher para aguardarem juntos o acontecimento do enigma ou o segredo que estaria para acontecer. Então, no decorrer da história, Marcher viaja e no retorno encontra May doente. John Marcher não sabia o que tinha acontecido, conforme ela afirma que já teria ocorrido, além disso, não se tem nenhuma resposta direta sobre o que afetou a saúde dela. Poderia ter acontecido ao longo de sua volta desta viagem. Poderíamos aproximar a viagem de Édipo e seu encontro com Jocasta, semelhantes ao acontecido com os dois personagens de James.

Os questionamentos interpretativos se entrelaçam entre os pontos temáticos de isolamento, destino, afeição, amor e morte. Diante do túmulo dela, ele descobre que ela se foi e ele tinha que reconhecer o amor que não percebeu em tempo, segundo o fragmento da narrativa expressa:

A salvação teria sido amá-la; assim, só assim ele teria vivido. Ela vivera — quem agora poderia dizer com que paixão? — pois o havia amado por ele próprio; ao passo que ele jamais havia pensado nela (ah, como isso agora era tão claro a seus olhos!) senão na frieza do egoísmo e à luz do proveito próprio. As palavras dela lhe voltaram — a corrente se distendia cada vez mais (JAMES, 2011, p. 93).

Podemos observar o fim semelhante de Édipo Rei, pois este não conseguiu salvar sua esposa do suicídio, perdendo totalmente o equilíbrio psicológico e retirando sua visão como forma de castigo, semelhante à obra de Henry James, pois o conto também teve um fim inesperado para o personagem Marcher.

## ENCONTROS E DESENCONTROS DOS PERSONAGENS

A tragédia carrega as ações dirigidas por meio de uma fatalidade e com um desfecho funesto. Na impossibilidade do encontro está o indivíduo que é capaz de coincidir consigo mesmo, apenas, pois não reconhece o outro, não se desloca para ter o encontro. Nessa narrativa de *A Fera na Selva* há o reencontro dos personagens, quando Marcher teve sua primeira oportunidade de viver um encontro:

— Estou tentando me lembrar, mas desisto. No entanto, me lembro daquele dia de Sorrento.

— Não estou muito certa disso — May Bartram respondeu, depois de algum instante: — E não estou muito certa se devo querer que você se lembre. É terrível fazer alguém voltar ao que era dez anos atrás. Se você conseguiu escapar — ela sorriu —, tanto melhor.

— Se você não conseguiu, por que eu deveria conseguir? — ele perguntou (JAMES, 2011, p. 23).

Observamos na obra *A Fera na Selva* que há três caminhos na narrativa, com início, meio e fim. No início o personagem Marcher reencontra May e sua investigação sobre seu grande segredo que ela não conta, pois sugere que ele saiba o segredo. Assim, no trecho que segue visualizamos este fato:

O que sentia era que não estaria em condições de contar-lhe agora, mas poderia se beneficiar, talvez de forma requintada, com o acaso que o levava a fazê-lo anteriormente.

— Então por favor não diga mesmo. Estamos bem, assim como está.

— Oh, eu estou — ela riu —, já que você está! — E acrescentou: — Quer dizer que você ainda se sente da mesma maneira? (JAMES, 2011, p. 26).

May e Marcher refletiam não sobre um amor conceituado, mas o certo das ações de May. No meio da história, vemos a doença e problemas oriundos do relacionamento conturbado dos personagens de modo psicológico. Assim, na narrativa a seguir exemplificamos o distinto e o entendimento acerca do sentimento/amor:

— Você diz pelo fato de já ter amado alguém? — E como ele a olhasse em silêncio. — Você amou alguém e não significou esse cataclismo, não foi o grande acontecimento. Não é isso?

— Eu estou aqui, você pode ver. Não foi assim tão arrasador.

— Então não foi amor — concluiu May Bartram (JAMES, 2011, p. 28-29).

No fim da história *A Fera na Selva*, há a morte da May e seu encontro funesto no cemitério com alguma criatura. “Vi a Selva de sua vida e viu a Fera na tocaia — então, enquanto olhava, viu, como uma vibração no ar, que ela saltava, enorme e horrenda, para o bote que deveria liquidar com ele. Seu olhar se escureceu — a Fera ali junto — e na sua alucinação, virando-se instintivamente para escapar, tombou de face sobre o túmulo” (JAMES, 2011, p. 94). A proposta da tragédia é trazer aos expectadores a piedade e terror para obter a catarse como forma de purificação das emoções. Para Aristóteles, o enredo complexo acontece quando o destino do herói, ao invés de ser algo positivo, torna-se negativo. Isso se chama reconhecimento ou, em grego, *anagnoris*, o elemento ou ação de algo positivo na história, enquanto que na peripécia, em grego *peripéteia*, teremos o lado negativo no enredo. A peripécia é uma espécie de reviravolta das ações em caminho oposto, como foi descrito anteriormente. Essa forma da tragédia demarca o destino do herói em um acontecimento imprevisível e infeliz, de maneira inverossímil.

Em *A Fera na Selva* é possível identificar que a morte tem sua face trágica, explicita tudo o que não foi possível realizar, o que não teve chance para existir. O amor nunca se realizou para Marcher e May, de fato. Observamos o anseio de serem importantes, contudo

poderíamos afirmar que o encontro das almas gêmeas nunca se concretiza na narrativa de Henry James. O texto está impregnado de sutilezas, a cada nova leitura é possível interpretar a história, significando-a. Logo, a possibilidades de atualização da obra dá-se no processo de revisitação e ato de leitura.

## EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA INTERFACE COM A *FERA NA SELVA*

Ao observamos a obra de Henry James (2011) apreendemos acerca do efeito dos sentidos da leitura no leitor, a tragédia vivenciada por Marcher e May está impregnada de significação que respinga nas vidas de cada sujeito que a obra lê. Na perspectiva de Jauss (1994, p. 22) a literatura tem um “componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito”. Portanto, a tragédia fica em nós, na história, na realização, nas faltas, nos amores, nas relações de sentido pessoal, nos acontecimentos ou naquilo que não aconteceu, por conseguinte, o valor da obra e o valor desta na vida de cada um de nós. Portanto, além da proposta de possibilidade de atualização da leitura crítica sobre a obra, há também, conforme Jauss afirma “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (JAUSS, 1994, p. 19).

Essa múltipla possibilidade de mudança ao longo dos anos, com novas interpretações da obra literária ajuda-nos a visitar críticas sobre a mesma, além de propor novas leituras interpretativas. Jauss (1994) compreende que a vivência da leitura é capaz de exigir do leitor uma concepção distinta acerca das coisas, libertando-o de possíveis perdas e constrangimentos presentes em sua vida. Desse modo, é o leitor quem reatualiza a obra, quem a faz existir na dialogicidade do processo de leitura. Este caráter dinâmico acontece, conseqüentemente, entre as obras e seus leitores, um processo plural em sentidos e que vai se atualizado no ato da leitura.

Aquilo que o leitor espera da obra chamamos de horizonte de expectativa. Jauss (1994, p. 27) entende este como um “sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática”. O autor salienta que o conhecimento prévio, as experiências anteriores com o gênero literário e as vivências em diversas leituras são fatores que determinam as expectativas face às novas obras, pois essas se compõem de outras e são os referenciais desses leitores. A nova obra promove expectativas, suscita a memória e transporta o leitor a certa reação, de acordo com a consciência do leitor, do conhecimento construído socialmente, o qual promove a compreensão do lido em uma determinada época e em conformidade com um valor estético.

Seria possível voltar atrás? Seria possível que Marcher retomasse sua vida diante do que sabemos sobre ele, portanto, que nada lhe aconteceu? Estas inquietações permeiam os sentimentos do leitor face à obra *A Fera na Selva*. A condição trágica da espera do protagonista Marcher [res]significa na contextura dos fatos que envolvem o leitor, cuja vida pode estar assoberbada de situações que se assemelham ao vivenciado pelo herói, Marcher, portanto. Marcher coincide com ele mesmo, reduzindo sua possibilidade de deslocamento, de encontro, de reconhecimento de May como aquela que por ele é capaz de sentir, aquela que seria o seu amor. O evento acontece, mas Marcher é incapaz de reconhecer, apenas depois da morte de May, ele, quando ao ter a oportunidade de ver outra pessoa revelando seu sentimento de dor face ao túmulo próximo ao túmulo de May no cemitério; enfim, Marcher percebe quem ele deveria ter amado, Marcher encontra May, mas somente a encontra com a morte dela.

## [IN]CONCLUSÕES ACERCA DA *A FERA NA SELVA*

Neste capítulo, nossa tentativa de análise considera a obra *A fera na Selva*, de Henry James, uma narrativa que traz à baila a

consciência humana e o comportamento psicológico dos personagens. Inacabamento humano e busca por um acontecimento, que, tragicamente, revelam-se ao leitor nos encontros e desencontros de Marcher e May. Consideramos neste estudo os ensinamentos de Aristóteles sobre a tragédia grega para revisitarmos os conceitos relacionados aos personagens criados por James. No processo de apreensão, o leitor dialoga com o texto e consigo, vai se envolvendo com a narrativa e, ao se imbricar nesta, torna-se parceiro, vivencia a história. Ao acompanharmos Marcher e sua trágica e tardia descoberta de que deveria ter amado May, estamos imbricados com a trajetória deste, porque, possivelmente, também temos relações de semelhante sentido que nos escaparam na vida.

Ler Henry James é ler sobre a consciência humana, a solidão, a amizade, a morte e a vida e; ainda, é esperar a revelação inusitada acerca do cotidiano, do banal e do ordinário na vida. No que tange à obra *A Fera na Selva* e sua leitura, na perspectiva criada por seu autor, ler é buscar apreender sobre um homem que não se entregou ao amor e que esperou na vida por um momento extraordinário. Logo, a história de James (2011) é sobre um triste amor e um grande evento, um desastre que a espera e, inclusive a morte, se encarregaram de ser coadjuvantes.

Marcher gira em torno de si mesmo e tem uma espécie de incapacidade de doação de amor. Ele estava acostumado a levar uma vida própria conforme o trecho: “Não incomodava os outros com a excentricidade de obrigá-los a conhecer um homem mal-assombrado, ainda que em certos momentos tivesse a maior tentação de ouvi-los dizer que estavam eles próprios bastante assombrados” (JAMES, 2011, p. 32). Nesta obra o autor apresenta detalhes que nos permitem investigar sobre o complexo funcionamento da consciência humana nos personagens. Assim, identificamos quando o narrador traz a voz de Marcher: “Ele ainda refletia: — Mas um homem de coragem não sabe do que tem medo e do que não tem? Isto eu não sei, como você vê. Eu não distingo. Não posso dar um nome. Só sei que estou exposto” (JAMES, 2011, p. 47).

Acontecimentos são irrigados de outros eventos, que dependem da consciência para se tornarem: acontecimentos. Para Marcher levou tempo demais para que o evento se tornasse acontecimento na sua consciência. Sobre as vidas dos leitores, sobre os tangíveis acontecimentos e relações em suas vidas, James (2011, p 56) traz a possibilidade de na leitura continuarmos a significar:

[...] a espantosa consciência de uma questão que ele, se tivesse coragem, permitiria que se configurasse: o que tudo significava — isto é, o que ela significava, ela e sua vã espera e sua morte provável e a silenciosa advertência de tudo isso — senão que, a esta altura, era apenas inevitavelmente tarde? Jamais em nenhum estágio de sua abalada consciência ele havia admitido sequer o sussurro de semelhante constatação; jamais, até os últimos meses, fora desleal para com a sua convicção, a ponto de não admitir que aquilo que estava para lhe acontecer ainda tinha tempo pela frente, pouco importando achar que ele próprio tivesse ou não.

À luz do leitor, cuja sensibilidade possibilita o reconhecimento dos sentidos atrelados ao amor, ao acontecimento simples que este pode ser, à espera de Marcher e sua impossibilidade de reconhecer o sentimento em tempo consistem na tragédia da vida deste herói.

#### REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

JAMES, Henry. *A fera na selva*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p

VIANA, Carolina Tavares de Melo. *A Loucura Feminina e sua representação na trajetória de Blanche Dubois em Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa, 2013.



# REFLEXÕES A PARTIR DAS NARRATIVAS BALLARDIANAS

Jonathas Martins Nunes<sup>1</sup>

José Carlos Félix<sup>2</sup>

## QUESTÕES PRELIMINARES

Já se tornou lugar comum afirmar que o sujeito hodierno tem se deparado com um mundo de informações difusas, de identidades conturbadas, de um consumo exacerbado e de limitações estabelecidas pelas normatizações econômicas, sociais e comportamentais. No entanto, esta premissa tem ganhado visibilidade e problematizações diversas nas teorias contemporâneas e nas artes de um modo geral, evidenciando os inúmeros *signos* que constituem a crise da modernidade e o declínio do “indivíduo” perante a falência das utopias, a debilidade da unidade cultural fornecidas pela religião e, sobretudo, do declínio dos pilares da razão no construto do *eu* enquanto ser *individual*. Dentre o panorama de perspectivas críticas sobre a cultura capitalista contemporânea, reverberando a própria problematização do sujeito e seu corpo em meio a interação esquizofrênica com bens de consumo e representações simbólicas de realidade, encontram-se os escritos e produções iconográficas ballardianas, nos quais, ao longo de sua ficção, o escritor inglês James Ballard atenta em estabelecer uma narrativa temática, marcada pela constante diluição das fronteiras comumente erigidas por categorias culturalmente determinadas: identidade, sexualidade, subjetividade e sociedade de consumo.

---

<sup>1</sup> Professor auxiliar A da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CFP-UFRB). Mestrando em Crítica cultura no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: jonathasmn@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: jcfelixjuranda@yahoo.com.br.

Apesar de sua notória inflexão no que assinalamos enquanto teoria contemporânea, também apontada por críticos da ficção pós-moderna como Bran Nicol (2009), ou mesmo por leituras cerradas no texto de Ballard por Jannette Baxter (2008), o conteúdo narrativo ballardiano apresenta um intenso esforço de *singularização*, tanto na forma, quanto na produção conceitual — de modo análogo a autores como George Bataille e sua escrita ficcional/retórica/conceitual — desafiando “as descrições marcadas pelos limites disciplinares e definições canônicas”, recusando “a linguagem acadêmica, aproximando a escrita da tradição literária criativa” (DRUMMOND, 2016, p. 3).

Neste sentido, em textos como *The university of death*, apresentado no compêndio de contos/romances condensados *The atrocity exhibition* (1970), os conceitos são formulados sob uma forma de saber oposta ao conhecimento da razão instrumental:

*A morte conceitual.* Até agora, esses seminários tornaram-se uma inquirição diária no crescente sofrimento e incerteza de Talbot. Um aspecto perturbador foi a cumplicidade consciente da classe em sua avaria antecipada. O Dr. Nathan fez uma pausa na porta do teatro de conferências, debatendo se acabaria com este experimento único, mas desagradável. Os alunos esperaram enquanto Talbot encarava as fotografias de si mesmo dispostas em sequência no quadro-negro, sua atenção distraída pela figura elegante, mas severa de Catherine Austin, observando os assentos vazios além do projetor de filme. Os noticiários simulados de acidentes automobilísticos e atrocidades do Vietnã (um comentário adequado sobre sua própria sexualidade destrutiva) ilustram o cenário da Terceira Guerra Mundial, em que os alunos estavam ostensivamente engajados. No entanto, como o Dr. Nathan percebeu, seu foco real estava em outro lugar. Uma figura inesperada agora dominou o clímax do cenário. Usando a identidade de sua própria palestra, os alunos idealizaram a primeira morte conceitual (BALLARD, 2014, p.19).

Em termos formais, este ensejando o temático, temos logo à frente um preâmbulo conceitual “*A morte conceitual*”, uma espécie de imagem do conceito que é problematizado por uma narrativa ocasional. O *conceito de morte* é figurado na imagem do objeto “Talbot”, um modelo de automóvel e sobrenome de uma personagem, os quais refutam seu status de mera exemplificação, na construção do *conceito de morte* implicado em si: enquanto objeto/abjeto das escarificações do aparato mercadológico e tecnológico automobilístico, enquanto sujeito à violência dos acidentes nas rodovias e nos sujeitos espectadores apáticos “observando os assentos vazios além do projetor de filme”, mas participantes de um engajamento espectral de violência sob a teleobjetiva de “noticiários simulados de acidentes automobilísticos e atrocidades do Vietnã”. Nessa exegese, uma imagem conceitual de *morte*, trabalha tanto a favor como contra o pensamento conceitual — permanecendo fiel ao conceito ao traí-lo — na exigência de uma interpretação narrativa, iluminando resíduos da experiência a serviço de uma futuridade do aberto no conceito que os resíduos da narrativa possam ainda conter em si, como exposto no trecho “Usando a identidade de sua própria palestra, os alunos idealizaram a primeira morte conceitual”. Evidenciamos no fragmento supracitado um rito interpretativo para o conceitual e do conceito de morte para a interpretação da narrativa, formulados sob uma forma de saber que refuta o conhecimento da razão instrumental. Deste modo, os ensejos de reflexão sobre a primeira colocação da morte, na diegese do molde ficcional, refutam uma lógica coerente e coercitiva imposta por regras e paradigmas da razão, possibilitando a ambiguidade do conceito. Assim, tem-se exatamente o contrário da abstração — ou nem sequer uma oposição — pois a ambiguidade é a complementação da interdição e transgressão de possibilidades dessa morte conceitual “idealizada”.

Sob o preâmbulo do aspecto mimético da forma em função do que é tematizado e/ou conceituado na escrita ballardiana, o presente trabalho propõe uma reflexão acerca das principais questões referentes a construção conceitual sobre a dissolução do corpo e da imagem de *sujeito administrado* nas produções e reproduções do

texto de James G. Ballard, entreposto ao conceito de *morte do afeto*, a diminuição do efeito de ser afetado por algo (cf. BALLARD, 1995), uma categoria conceitual elaborada na forma de *letmotif* em *Crash* (1969; 1971; 1974). Para tanto, tomaremos como objetos de escrutínio os fragmentos do compêndio de narrativas *The atrocity exhibition* (1969), do escritor inglês J. G. Ballard, e excertos de suas (re)produções em plataformas distintas: documentário televisivo, exposições em galerias, entre outros. Este movimento cíclico entre mídias, experimentadas pelo autor, enseja a reflexão sobre as tentativas de configuração sob uma espécie de subterfúgio do pensamento diante dos ditames esquemáticos da elaboração ficcional — interpelando os meios massivos através de seus experimentos dentre os meios. Ademais, tais trabalhos provocam, em suas narrativas, reflexões acerca das dissidências entre as pulsões corpóreas e as tentativas de esvaziamento e padronização do sujeito e do corpo sob os ditames da exaustão e normatização sexual midiática/pornográfica/tecnológica/industrial, bem como imagens conceituais de morte na disposição dos textos, iluminando resíduos da experiência a serviço de um devir das fissuras no conceito que os resíduos da narrativa possam ainda conter em si. Por conseguinte, a discussão dos processos de subjetivação do sujeito, tensionadas a partir do corpo na lógica peremptória da mercadoria de massa da produção ballardiana, retoma a noção de *mundo administrado*, termo cunhado pelos críticos frankfurtianos Adorno e Horkheimer (2006), no qual os críticos evidenciam nos mecanismos e produtos da indústria cultural uma miríade de tentativas de coerção do pensamento, sob a cuidadosa manipulação e estultificação das massas.

## DESENVOLVIMENTO

No *mundo administrado*, tudo que está inserido na lógica cultural do capital é levado a passar pelo crivo da indústria cultural. É nessa conjuntura que Adorno e Horkheimer evidenciam a alteração não somente da perspectiva do mundo sob uma ótica iníqua do consumo massivo de bens culturais, mas do próprio sujeito enquanto

consumidor de mercadorias que lhe agregam valor subjetivo. Segundo os filósofos frankfurtianos, “quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão”, diluindo qualquer tipo de barreira que possa elevar-se contra “o progresso cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13). À vista disso, a matriz dos bens culturais é manipulada e padronizada, antes mesmo de chegarem as massas, por meio de uma miríade de estratégias que começa na modulação de seus produtos até culminarem na homogeneização do próprio sujeito — empacotado em identidades estereotipadas. De forma meticulosamente ideológica, a indústria detém um falso liberalismo, *falsa liberdade* de escolha e distinção do universal e do particular, na qual os entrelaces de signos da indústria “dirige-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13).

Na tentativa de disseminação desse *mundo administrado* e homogeneização do sujeito pela indústria, o corpo orgânico e as experiências humana tornam-se gradativamente virtuais, na mesma proporção que: nos é oferecido bens culturais/produtos padronizados como tentativa de redução da multiplicidade das coisas a unidades uniformes pré-estabelecidas; promovendo uma alienação do homem às coisas, formando o distanciamento do sujeito com o objeto autenticamente *real*. Esse distanciamento do objeto *real*, típico de nossa cultura tecnológica atual, não só facilita a manipulação e manutenção deste mundo administrado, mas também, moldura o processo de reprodução da realidade, o qual Baudrillard (1994) define como *simulação*. Este mote é sinalizado por Ballard em seu livro *Crash* (1973) e propicia uma de nossas inquietações de leitura sobre seus textos, a qual intenta em compreender como os objetos ficcionais analisados articulam, em sua narrativa, uma autorreflexão sobre a natureza construída da existência pós-moderna, delimitadas nos bens culturais — do qual fazem parte — levando em consideração que aquilo que denominamos de vida real é mediada pela técnica narrativa e estética, tanto quanto a ficção:

[...] sinto que o equilíbrio entre ficção e realidade mudou de maneira significativa nas últimas décadas. Mais e mais seus papéis vêm sendo invertidos. Vivemos em um mundo dominado por ficções de todos os tipos — *merchandising* de massa, propaganda, política conduzida como um ramo da propaganda, a prevenção de reações inéditas a experiências por causa da tela da televisão. Vivemos dentro de uma imensa novela. É agora cada vez menos necessário que o escritor invente o conteúdo fictício de seu romance. A ficção já existe. A tarefa do escritor é inventar a realidade (BALLARD, 1995, p. 7).

A reflexão do romancista inglês acerca do *status* da ficção e da realidade sugere que nossa experiência de realidade se tornou tão moldada pelos sistemas de mediação pós-modernos de representação que a separação nítida de “realidade” e “ficção”, de “mundo” e “livro” chega a ser infactível, ao passo que essas instâncias se configuram em uma espécie de “fita de möbius” (NICOL, 2009, p. 180).

A ideia de simulação apontada por Baudrillard é muitas vezes considerada como um tipo de estado situacional, na qual o sujeito está engajado, de alguma forma, com uma representação em vez do objeto autêntico. Neste contexto, se alguém consome algum tipo de produto em sua versão sintética, que apresenta as mesmas particularidades do produto real, podemos comicamente considerá-lo como hiper-real<sup>3</sup> em vez de real. Neste sentido, a simulação refere-se ao processo pelo qual as tecnologias que dominam o mundo contemporâneo tentam moldar aspectos do real — *o mundo não administrado* — em entidades tangíveis e distinguíveis. Paradoxalmente, a simulação tenta fazer do real propriamente real ao tentar explicar tudo no mundo, eliminando o inexplicável e misterioso, e dividindo o mundo em um sistema de oposições,

---

<sup>3</sup> Termo utilizado por Baudrillard para especificar a cultura em que a lógica da simulação tornou-se onipresente.

diferenças e valores (BAUDRILLARD, 1994). Com isso, podemos afirmar que a simulação não apenas elimina o *real*, ela cria, reelabora o *real*, definindo a realidade que nos situamos.

Nesse sistema, nós só ganharemos, ou validaremos, significativamente nossas asserções de identidade, uma vez que estivermos inscritos na ordem simbólica da sociedade contemporânea e sua rede de significados (NICOL, 2009, p. 8). Porém, quando entramos nesta ordem simbólica e administrada de realidade, nos separamos do *real* que está atrelado aos nossos impulsos corporais, a nossa matriz orgânica, evidenciando que a vida cotidiana é essencialmente *virtual* e que tudo que é atribuído ou estabelecido como realidade só é significativo e reconhecível por meio da linguagem e os códigos da ordem simbólica. Isso resulta na criação do desejo do inconsciente e todo os sintomas da neurose e psicose, que são determinados por nossos esforços para lidar com o que não pode ser categorizado neste mundo de símbolos, ou seja, com o que não faz sentido para realidade cotidiana, tais como trauma ou morte.

O preambulo apresentado configura o que o escritor James Ballard conferia em sua *retórica-ficcional the death of affect*, diminuição do efeito de ser afetado por algo. Presume-se que *o efeito de ser afetado* é uma parte fundamental do existir, pois seria o modo como constituiríamos o sentido de nossa própria experiência com as coisas e com o mundo enquanto ser social. Partindo da falta desse sustentáculo, a temática que circunda em *Crash* é, nas palavras de Ballard (1995), “uma metáfora extrema para uma situação extrema”, a qual preside sobre nossas vidas os grandes motivos condutores das últimas décadas — sexo e paranoia (BALLARD, 1995, p. 4). De modo categórico Ballard argumenta que:

O casamento entre razão e pesadelo que tem dominado o século XX gerou um mundo cada vez mais ambíguo. Nossas vidas são governadas pelos grandes *leitmotiv* do século XX — sexo e paranóia. O Voyeurismo, o nojo de si, a base infantil de nossos sonhos e desejos — estas doenças da psique

agora culminaram no mais terrível infortúnio do século: a morte do afeto (BALLARD, 1995, p. 2).

A morte do afeto nesse sentido elucida a relação do corpo sujeitado na esfera de manipulação de símbolos que assinalam o consumo e modos de vida, em um mundo hiper-real do qual a noção de realidade é transfigurada pela ordem simbólica ubíqua de signos e mercadorias. Partindo de tal acepção, podemos inferir que o ‘individual’ e as relações interpessoais, sexuais, são experimentados por “experiências sem substância, coerência ou consistência” (NICOL, 2009, p. 184), resultando no que Jameson denomina de “declínio do afeto” (JAMESON, 1991, p. 16). A convicção de Ballard é que a nossa capacidade de sentir emoção genuína tem se esfacelado desde o final do século XX. Com efeito, Jameson argumenta que a pós-modernidade deu início a uma mudança na estrutura de expressar e sentir emoções; período em que o sujeito já tomado por sentimentos como ansiedade, neurose e anomia, expressões do “sujeito centrado”, agora, “uma vez que não há mais um eu presente para fazer o sentimento”, estamos mais sujeitos às emoções mais “livres e impessoais”, denominadas por Lyotard de “intensidades” (JAMESON, 1991, p. 16).

O conceito, e mesmo temática, da *morte do afeto* ao ser propagado pelo *mundo administrado* e sua lógica simbólica e cultural reflete um subjugar negativo por parte dos teóricos e objetos apresentados. Contudo, essa negatividade, ou característica negativa, torna possível a tentativa de transgressão e dissolução da *administração* — quiçá a percepção da vida danificada. No movimento de negação, perpétuo e impossível de ser contida, mesmo sob uma imagem refletida da perda e do trauma, a ideia da redenção e a esperança que se liga ao negativo nunca podem ser totalmente dadas por mortas, assim como não pode haver a inicialização ingênua ou triunfalista de qualquer programa que procurasse restaurar a vida danificada a uma condição de completude e presença (RICHTER, 2017, p. 26).

Mesmo sob o controle técnico e equalização das massas, surgem reproduções representativas a partir do corpo que retratam a

dissolução deste sujeito restringido pelos símbolos e consumo de mercadorias fetiches. Essas reproduções corpóreas, muitas vezes hibridizadas, são convertidas em novas configurações identitárias amorfas e heterogêneas, representando um corpo violentado e confundido — ao longo do processo de relação/tensão do sujeito com a tecnologia, o mercado pós-industrial e suas mercadorias-fetice. Tal processo de dissolução do sujeito moderno via mutação e abjeção corporal são engendradas por meio de uma miríade de estratégias como: pulsão de morte, colisões automobilísticas, fissuras e ambivalência sexual, estabelecidas a partir da relação/tensão do corpo com as mercadorias fetiches da sociedade hodierna, os quais são convertidos em novas configurações identitárias amorfas e heterogeneizadas.

## CRASH!

Cronenberg não foi o primeiro cineasta a dirigir uma adaptação das obras literárias de James Ballard ou até mesmo de suas obras intituladas *Crash*. Em 1971, Harley Cokliss filmou *Crash!*, um *mocumentário*<sup>4</sup> formado a partir de fragmentos encontrados no compendio de contos, ou romance condensado, *The Atrocity Exhibition* — um livro que explicita o processo de experimentação da escrita de J. G. Ballard na forma de narrativas aleatórias, pondo em evidência todos os lugares comuns percorridos pela escrita ficcional sob o conceito e diretrizes da “literatura”.

Nas experimentações de escrita de James G. Ballard, ao longo dos objetos aqui estudados, o motif do acidente de carro — Crash — é o ponto crucial. Ballard procurou compreender o papel que o modo

---

<sup>4</sup> Segundo Nichols os “mocumentários” ou “pseudo-documentários” são filmes que emulam e se anunciam, de forma sutil, como um documentário a fim de persuadir o espectador por meio da crença parcial de que esse está lidando com uma filmagem dentro do enquadramento do documental, mas estas filmagens são apenas filmes de ficção — a exemplo do filme *Bruxa de Blair*.

de produção do automóvel, e do consumo de massa, desempenha em nossas vidas. Suas atenções estavam voltadas para o que ele via na pulsão de morte incorporada como unidade corpora da tecnologia, o esfacelamento de identidade, o desligar dos nossos sistemas neurológicos. Nossa disposição de submeter-se a felicidade repentina no líquido amniótico do útero da tecnológica. Essas experimentações, resultam no seu romance, pouco menos experimental: sua obra *Crash* de 1973. Podemos inferir que em 1971 Ballard ainda estava empurrando os limites mais distantes de sua obsessão, burilando temáticas e locais comuns, ampliando os parâmetros do acidente de carro, tanto quanto a cultura popular permitiria nos meios de comunicação. Eventualmente, este burilamento foi para muito além dos confins abafados do “romance”, perpassando outras modulações literárias, artes visuais — exposições em galerias — e cinema: o reino do imaginário popular.

Em 12 de fevereiro de 1971 ... o Radio Times anunciou: às 20:30 na BBC2, *Crash!* a ser apresentado por James Mossman. ‘Para o escritor de ficção científica J.G. Ballard, a representação fulcral do presente é o homem no automóvel. É a imagem que representa os sonhos e as fantasias que facilmente podem se transformar em pesadelos’. Em um filme para a Review Ballard explica a beleza e o fascínio desta tecnologia potencialmente mortal (SINCLAIR, 1999, p. 144).

Apesar da chamada de rádio da BBC desvelar a temática proposta por o filme de Ballard, este se apresenta como uma espécie de produção documental, elucidação de um filósofo, pesquisador e artista contemporâneo. Produzido pela própria emissora da BBC, *Crash!* (1971), serve como ponto de interseção entre o compêndio de contos *The atrocity exhibition* (1970) e o romance *Crash* (1973). Podemos inferir que o *documentário* (cf. NICOLS) articula uma discussão da temática e de elementos formais do *modus* de produção das modulações narrativas por meio da *mise en abyme* ao relacionar questões a respeito da temática da interação do sujeito e tecnologia e o modo de produção metaficcional.

Crash! é um filme demasiadamente estranho. Ele não tem uma sequência de título, não há créditos e não há explicação de quem seria Ballard. O filme começa com Gabrielle Drake de perfil, voltando seu olhar para a câmera e o espectador ao passo que é inserida um fundo musical de tons dissonantes — dando um ar de esquizofrenia no olhar da personagem. Logo em outro plano, vemos a figura de Ballard, de perfil, com seu olhar pousando em seu habitat natural: o telhado de um parque de estacionamento de vários andares.

Além da estranheza causada por a anormalidade formal do documentário, essa produção põe em cheque a discussão em relação à penetração da crítica e do popular entre os meios massivos de produção narrativa/informativa. O que se pode inferir a partir das produções ballardianas é que o *massivo* e o *popular* se encontram dentre uma tensão em que um não sobrepõe necessariamente o outro. O ato reflexivo e conceitual presente nos diversos *Crash(es)* transparecem a característica ressonante de entender como a massificação funciona aqui e agora, ante a lógica simbólica, política e ideológica do capital e seus produtos na estutificação do sujeito. Diante dos percalços na distinção do massivo e produções genuínas que desvirtuam os produtos de massa, Barbero propõe uma reflexão ant-dualista para se pensar a interpelação das produções em meios de difusão massivas.

Apesar de ter sido produzido por uma grande empresa no meio das comunicações e difusão da informação, o *documentário Crash!* Não deixa de posicionar argumentos adversos sobre o próprio ato de manipulação e *massificação* das *massas*. Nessa conjuntura, Barbero aponta que há um problema em discursos que se dedicam apenas em demonstrar as qualidades inegáveis dos meios de comunicação enquanto instrumentos oligárquicos-imperialistas de penetração ideológica, pois tal discurso deixa de lado o exame sobre a recepção das mensagens e seus efeitos concretos nas *massas* (cf. BARBERO, 2003, p. 321). O que Barbero assinala é justamente a crítica sobre um discurso dualista de reconhecimento de uma matriz popular e uma indústria de manipulação massificada nos meios de reprodução comunicativa.

Barbero pensa a cultura popular além dos “termos de exterioridade resguardada, mas de imbricação conflitiva no massivo” (BARBERO, 2003, p. 322). Nessa perspectiva, o massivo não é necessariamente um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade perante a lógica cultural hodierna. Além desse aspecto que se torna formal e temático, os excertos apresentados evidenciam a multiplicidade de significados em conceituações adversativas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que as produções e reproduções aqui apresentadas destacam-se por ensejarem reflexões críticas acerca dos efeitos psicológicos da lógica cultural do capitalismo tardio, ao mesmo tempo em que as articulam ao atual debate sobre a posição do sujeito e suas pulsões diante da estrutura social e tecnológica da sociedade contemporânea em sua narrativa. Por meio do desencadeamento de eventos narrativos de tais obras, são problematizadas e evidenciadas possíveis representações de imagem fragmentada do sujeito moderno e a constância de identidades difusas e amorfas, engendradas pela tensão do corpo com objetos que agregam valor social e identitário ao sujeito.

Por mais paradoxal que possa parecer, a morte tem uma função específica em *Crash*, a função de garantir a vida e o *real* — qual não pode ser explicado pelas estratégias simbólicas do mundo administrado. Embora os acidentes automobilísticos assegurem uma possível morte, estes acidentes também criam feridas e resíduas de vida indestrutíveis, cicatrizes, os quais sobrevivem à morte — ao inexplicável. Estas feridas, por sua vez, são encontradas tanto sobre o corpo humano quanto sobre o corpo/lataria do carro, fazendo com que ambos interiores sejam expostos ou descobertos. Segundo Baudrillard, na perspectiva clássica (mesmo cibernética), a tecnologia é um prolongamento do corpo, uma sofisticação funcional de um organismo humano, “que lhe permite igualar-se à natureza e investir contra ele triunfante” (BAUDRILLARD, 1994, p. 139). De Marx a MacLuhan, a mesma visão instrumentalista das máquinas e

da linguagem “são intermediários, prolongamentos, *media-mediadores* de uma natureza idealmente destinada a tornar-se o corpo orgânico do homem”, no qual o próprio corpo “é apenas um *médium*” (BAUDRILLARD, 1994, p.139). Contudo, *Crash* a tecnologia e a técnica fazem parte da própria desconstrução mortal do corpo, o qual não é mais um *medium* funcional, mas extensão da própria morte por meio do desmembramento e fragmentação de um corpo entregue ao que Baudrillard denomina de *feridas simbólicas* “de um corpo confundido com a tecnologia” na sua dimensão de *violação* e de *violência* (BAUDRILLARD, 1994, p. 139).

Em relação a disposição das representações supracitadas, Barbero (2003, p. 322) aponta que são de massa todo o sistema social vigente “o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização das práticas religiosas, os moldes de consumo e os usos do espaço”. Assim, pensar produções que reconfiguram uma lógica unívoca de sociedade e sujeito a partir do massivo não significa alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia (BARBERO, 2003). Por isso, frente à crítica da cultura de massa e indústria da cultura, dentre as produções fica o ensejo questionador sugerido por Barber: “se rejeita é o que há nela de opressão e domínio, ou o que ela comporta de novas formas de relação social e conflitividade” (BARBERO, 2003, p. 322).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. “A indústria cultural (reconsiderada)”. In: *Theodor W. Adorno*. COHN, G. (Org.). São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 92-99.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BALLARD, James. *Crash*. London: Vintage, 1995.

BALLARD, J. *The atrocity exhibition*. London: Fourth Estate, 1969.

BAUDRILLARD, J. *Simulacra and simulation*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1994.

BAXTER, Jannette. (Org.). *J. G. Ballard: contemporary critical perspectives*. London: Continuum, 2008.

DRUMMOND, W. L. *Heterologia e sujeito em Georges Bataille*. 18 f. Artigo (pós-doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, Salvador.

JAMESON, F. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

LUCKHURST, Roger. *The angle between two walls: the fiction of J. G. Ballard*. Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

NICOL, B. *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. New York: Cambridge University Press, 2000.

PARVEEN, Adams. *The modern Fantastic: The films of David Cronenberg*. Michael, Grant (Ed.). London: Praeger, 2000.

RICHTER, Gerhard. *Imagens de pensamento: reflexões dos escritores da escola de Frankfurt a partir da vida danificada*. Trad. Fábio Durão. São Paulo: Nankin, 2017.

SINCLAIR, Ian. *Crash: David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's 'Trajectory of Fate'*. London: British Film Inst, 1999.

# REPRESSÃO E VIOLÊNCIA EM "DRY SEPTEMBER", DE WILLIAM FAULKNER

Karina Moraes Kurtz<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este capítulo faz uma análise literária considerando questões como: segregação e preconceito racial, violência, o uso da linguagem como forma de repressão contra o indivíduo negro no contexto histórico de 1931, no estado do Mississippi nos Estados Unidos da América, violência perpetuada por homens e discriminação do sexo feminino; elementos marcantes na obra e preconceitos ainda presentes e arraigados em nossa sociedade atual.

O objetivo principal é expor a repressão racial calcada nos costumes dos personagens do conto através da análise dos termos utilizados nos diálogos e nas descrições do narrador e, com isso, realizar uma comparação com o que acontece em nossa sociedade nos dias atuais.

## O CONTEXTO HISTÓRICO

Por muitas décadas a região Sul dos EUA lutou pela manutenção da mão-de-obra escrava que sustentava e mantinha a riqueza e o trabalho nas fazendas dos latifundiários produtores de tabaco e algodão. Foi em 1961 que essa situação não mais se sustentou, ao entrar em conflito com a região Norte do país, que possuía doutrinas e ideologias de economia e política diferentes do Sul. O Norte desejava a industrialização e a exploração de novos mercados internacionais, enquanto o Sul desejava manter sua situação escravagista que sustentava seu sistema monumental de

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e-mail: kakakurtz@gmail.com, Mestranda em Literatura, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8333794821956325>.

plantações (SILVA, 2014). Essa divergência foi um dos principais motivos para a guerra civil norte-americana.

[...] dos 12 milhões de habitantes em seus estados, um em cada três era escravo; o valor total dessas pessoas escravizadas, nos mercados, era de cerca de três bilhões de dólares, excedendo o valor de todas as terras aráveis do Sul, e, é claro, produzia dois terços do algodão mundial, fazendo deste bem a principal exportação dos Estados Unidos (SILVA, 2014, p. 156).

Isso implica que mesmo após a guerra civil dos Estados Unidos da América, os donos das grandes fazendas ainda eram os mantenedores da maior parte do lucro na cidade e comandavam todos os outros considerados inferiores, como os negros que ainda eram a mão-de-obra. Mesmo após a guerra, com a abolição, os estados sulistas continuaram com sua segregação racial contra os negros, ocorrendo um aumento nos ataques violentos, como os linchamentos, cenas que são representadas inclusive em filmes como forma de ideologia nas gerações que seguiriam após a guerra, por exemplo, ‘The Birth of a Nation’ (1915).

Tomando a violência e a repressão contra o povo negro como tema inicial, não podemos ignorar o fato de que o Sul dos EUA é o local onde mais ocorreram linchamentos e outros crimes brutais de ódio racial no século XX, de acordo com Iulia Andreea Milică e Alexandra Ioan Cuza (2012). De acordo com as autoras, 95% dos linchamentos contra negros nos EUA ocorreram na região Sul.

Lynching was seen as a method through which the whites defended civilization, honor and order against the danger posed by the “uncivilized” black. However, the underlying truth of such beliefs was the fact that the whites felt that their position of superiority and power, especially after the emancipation of the slaves, was threatened, and the lynchings, with all their ritualized actions and the publicity surrounding them, were meant to strengthen the superior position of the whites (MILICĂ; CUZA, 2012, p. 3).

Assim, percebemos que a etnia caucasiana possuía interesses diversos e justificava a sua violência e sua natureza brutal contra os negros, fosse na época da escravidão, ou no século XXI. De acordo com Milicâ et CUZA (2012), muitos homens temiam também a competição sexual e a ameaça que os homens negros viris poderiam causar contra os homens brancos, visto que os negros eram considerados um povo selvagem, com resquícios animais e, portanto, irracionais e pertencentes a outra raça que não a humana, e se os brancos viessem a "perder" suas mulheres, temiam uma miscigenação e uma geração "impura". Por muito tempo, dominaram os negros com o pretexto de manter a superioridade e pureza branca, como forma de poder e controle dos povos negros.

Though the desire to keep the black population under control by means of terror is widely recognized as the main factor that led to violent actions of the white against African Americans, historians have tried to underline other possible factors for lynchings. For instance, poverty and lack of education, which were more visible in the Southern states, are, sometimes, considered a trigger for mob creation and violence (MILICÂ; CUZA, 2012, p. 4).

São inúmeras notícias de repressão e violência contra os negros, principalmente na região Sul dos EUA, pois por muito tempo, os sulistas lutavam pela manutenção da mão-de-obra escrava, que sustentava e mantinha a riqueza e o trabalho nas fazendas dos latifundiários produtores de tabaco e algodão. A partir disso, é visível o porquê de certos locais se manterem como a cidade de Cleveland, no Estado do Mississippi, que possui cerca de 12 mil habitantes e duas escolas, onde o povo se divide em brancos e negros, e cada um dos grupos frequenta uma escola específica. É um estado onde ocorre inúmeros acontecimentos de agressão e ódio racial contra os negros, portanto, é esperado que não se sintam seguros nesses locais específicos. Os negros são proibidos por lei de frequentarem os mesmos lugares, escolas, hospitais, etc, que os caucasianos. A lei é denominada "Separate But Equal" (Separado, mas igual).

O ano em que foi publicado esse conto foi 1931. Sabemos que a abolição da escravidão aconteceu em 1865 nos EUA, no entanto, e isso só veio à tona em 2013, o estado do Mississippi foi um dos estados que se negou a participar da abolição em 1865, e os trâmites para a legalização da abolição nunca foram finalizados. Somente em 1995 tanto o Senado como a Câmara dos Representantes do estado aprovaram aceitar a abolição, no entanto, o último passo necessário não aconteceu. Após dois professores da Universidade de Medicina do Mississippi entrarem em contato com o atual Secretário estadual do Mississippi, Delbert Hosemann, a documentação foi atualizada e a abolição de fato aconteceu. Portanto, constará agora que o Mississippi aboliu a escravidão em 7 de fevereiro de 2013.

## O AUTOR

O autor William Faulkner (1897-1962), de origem sulista dos Estados Unidos da América, fez parte da Força Aérea durante a IGM, estudou na Universidade do Mississippi. Suas histórias possuem características do seu local de origem, e a maioria de seus personagens faz parte do mundo fictício, criado por ele, chamado Yoknapatawpha. Faulkner costumava escrever a respeito dos dramas humanos, por mais de uma vez, o preconceito racial fez parte de suas histórias, como em "Light in August" (1932), "Absalom, Absalom!" (1936), "Intruder In the Dust" (1948) and "Dry September" (1931). O autor não era muito conhecido até receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1949, "A Fable" (1954) e seu último romance "The Reivers" (1962), lhe garantiu o prêmio Pulitzer de Ficção. O livro "Collected Stories of William Faulkner" (FAULKNER, 1950), foi autorizado e supervisionado pelo próprio autor, tendo sua primeira impressão em 1950 na cidade de Nova York, pela editora Random House, recebendo em 1951 o Prêmio Nacional de Livro de Ficção (National Book Award for Fiction).

## O CONTO

O conto "Dry September" trata de um boato que circula entre os moradores na cidade de Jefferson, Mississippi, que trata do suposto estupro contra a senhorita Minnie Cooper. De acordo com alguns moradores, teria sido o estuprador o negro Will Mayes, porém, um dos barbeiros da cidade, Hawkshaw, acredita e defende Will contra os rumores. A história se desenrola nessa trama de preconceito racial criado principalmente, pelos personagens Butch e McLendon, dois homens agitados e violentos que possuem claramente um forte preconceito e ódio contra negros. O conto é narrado em terceira pessoa, dividido em cinco partes, em que cada etapa refere-se a um momento específico da história e a determinados personagens. Os rumores que apontam como o único suspeito e possível criminoso Will Mayes são vagos durante todo o desenrolar do conto, assim como seu desfecho e que fim teria de fato ocorrido com Will.

Na parte I, o narrador relata como os barbeiros e clientes da barbearia discutem entre si sobre quem teria realizado o terrível ato contra a senhorita Minnie. Faulkner descreve a história em um cenário quente, seco, em uma cidade onde não chove há 62 dias consecutivos.

Na parte II do conto, o narrador relata a história de Minnie Cooper. Uma mulher de 38-39 anos de idade, que vivia em uma casa com sua mãe inválida e sua tia "magra, pálida e infatigável (incansável, ansiosa, agitada)", na própria descrição do narrador. O narrador conta que Minnie nunca fora casada, porém já havia se envolvido com um banqueiro, de pele avermelhada, que acabou partindo da cidade e encerrando seu caso com Minnie, retornando apenas na época do Natal para as festas dos solteiros. A mesma havia sido muito popular quando nova, porém, já houvera a existência de outros boatos em que diziam que ela era uma adúltera, fato que pode ter separado ela do banqueiro; ultimamente sofria ao ver suas amigas casadas, com filhos enquanto ela encontrava-se sozinha, sendo alvo de fofocas na cidade. Durante a narrativa é possível notar que Minnie é uma mulher calada, fato que muda no final da história. Havia desenvolvido um vício por bebidas alcoólicas e notava que antes do rumor do estupro, muitos homens não olhavam para ela quando

passava; após o boato, Minnie notava justamente o oposto, que os homens ficavam olhando para seu corpo.

Na parte III da história, Hawkshaw encontra o grupo que está disposto a ir até a fábrica onde Will trabalha e a fazer "justiça", o barbeiro entra no carro com eles e juntos vão para fora da cidade, na fábrica onde está Will. McLendon chama por Will, que, assustado, começa a dizer que é inocente e que não faz nada de errado e pede ajuda a Hawkshaw, chamando-o pelo seu primeiro nome, John, demonstrando que poderiam ter um certo relacionamento amigável antes mesmo disso tudo acontecer, porém, o barbeiro não responde. McLendon e seus homens o espancam e o algemam, colocando-o para dentro do carro e saem em direção a uma estrada abandonada. O barbeiro começa a sentir-se enjoado com toda a situação e por fazer parte dela, ao perceber que o motorista não quer deixá-lo descer, Hawkshaw consegue abrir a porta do carro e se jogar para fora do mesmo em movimento, Will tenta fazer o mesmo, mas não consegue, pois, o outro homem que está junto dele o segura. Hawkshaw se enconde na estrada e retorna para a cidade, tempo depois escuta sons de carros se aproximando e se enconde no mato, após os carros passarem ele percebe que agora só tem quatro pessoas dentro do carro que Will estava.

Na parte IV temos Minnie naquela noite de sábado, mesmo dia em que Will foi levado de carro para um local abandonado. Minnie está se preparando para jantar e sair com suas amigas que exigem que a mesma conte tudo que aconteceu entre ela e Will. Minnie está trêmula e nervosa, no entanto, sai com suas amigas; no caminho, Minnie nota os homens olhando para seu corpo e os cochichos pela cidade inteira. Elas chegam ao cinema, Minnie ainda está muito nervosa e começa a tremer e a rir histericamente, sendo levada para casa. O corpo de Minnie está muito quente, como se estivesse com febre. Suas amigas tentam acalmá-la e resfriá-la com gelo, a mesma segue rindo e gritando, agora de forma histérica, ao contrário do que demonstrou ser ao longo do conto: uma mulher calada; suas amigas se questionam se realmente algo aconteceu entre ela e Will Mays.

Em um final evasivo, na parte V, o narrador retorna para McLendon que chega em casa à meia-noite. Sua casa é comparada a uma gaiola de passarinho, demonstrando que ele não é da classe alta; sua esposa o espera na sala, lendo uma revista. Ele age de maneira estúpida e brutal com ela, dizendo que não gosta que ela faça isso, a segura fortemente nos braços e a joga com força contra a cadeira onde ela estava sentada. Se dirige para o quarto, onde coloca sua pistola em cima da mesinha ao lado da cama, dando a entender que Will possa ter morrido; tira sua roupa e tenta limpar o suor de seu corpo, o final do conto encerra com a descrição de uma noite de verão calma e silenciosa.

## REFERENCIAL TEÓRICO

A escolha do objeto de análise foi realizada devido aos inúmeros acontecimentos atuais, de pessoas que ainda são perseguidas e agredidas verbalmente e fisicamente por sua etnia, sexualidade, credo, e então a necessidade de abordar esses fatos em ambiente acadêmico. Como a literatura aborda essas questões como forma de crítica social, o presente estudo mostra-se pertinente ao apontar como a arte se desenvolve mediante determinadas questões e dialoga com o público provocando reflexões acerca de diversos temas, como ocorre com o conto selecionado.

A pesquisa, produtora do conhecimento científico, nunca é neutra, mas, como fenômeno político [...] deve se destinar, pois, ao bem-estar das pessoas, na medida em que seus achados possam se transformar em suportes de novos comportamentos. A relação da ciência com a vida prática supõe, por isso, um pesquisador participante, inserido nas contingências de seu meio, disposto a contribuir para a solução das questões que ali se colocam [...] na busca de resolução das mesmas e divulgar suas descobertas de modo a beneficiar a comunidade em que vive (AGUIAR; PEREIRA, 2007, p. 14).

De acordo com Todorov (1939) temos a literatura não apenas como uma porta de ficção para um mundo imaginário, mas como meio de crítica de regimes impostos, ideologias que servem como meio de controle social, e nisso, o exercício de ler, refletir e questionar age como um poderoso transformador social, em que cada indivíduo aprende a explorar o seu lado humanizador e respeitoso com o seu semelhante. Para Eagleton (2006), “a literatura, no sentido que herdamos da palavra, é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social”. E, Antônio Candido propõe que,

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 1995, p. 175).

Estima-se que a presente pesquisa venha a ser uma ferramenta para abordar aspectos da obra como o tema da opressão e violência racial, discriminação de etnias e de gênero e que possa servir como leitura e reflexão no mundo acadêmico, sendo a literatura como instrumento de denúncia e participante na construção de opiniões. De acordo com Candido (1965, p. 249), “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”.

William Faulkner retrata com sutileza várias violências no conto que podem passar despercebidas para o leitor, tanto a violência verbal quanto a violência física que Will Mayes sofre ao ser abordado por McLendon e seu grupo.

## ANÁLISE LEXICAL

Os principais pontos analisados no conto foram: relatos comportamentais e sociais por parte do narrador da história, linguagem e a nomenclatura racista utilizada pelos personagens da classe dominante no âmbito social do conto perante os negros, com isso, foi realizada uma comparação com a nomenclatura utilizada hoje ainda no país de origem do conto e no Brasil.

## NOMENCLATURA GERAL

Referente a nomenclatura utilizada no conto para se referir a Will Mayes, o termo ‘nigger’ e ‘negro’ são extremamente pejorativos e preconceituosos nos Estados Unidos da América; os termos politicamente corretos usados hoje são: 'black' (negro, no Brasil) e seguindo a norma do politicamente correto, 'african american' (afro-americano). No Brasil, os termos usados são 'negro' e 'afrodescendente'.

No presente trabalho vale mencionar que será utilizado o termo 'negro', pois é relatado no conto que o personagem Will Mayes, perseguido pela cor da sua pele, é negro, e não afrodescendente. O problema deste último termo está no fato de que, por exemplo, um indivíduo que nasceu e reside no Marrocos pode ser afrodescendente, pois reside no Norte da África, mas não o faz ter a pele escura como é retratado no conto a respeito de Will Mayes, assim como várias pessoas em nosso país que são afrodescendentes, porém, não são negras.

Com relação ao termo ofensivo utilizado no conto, ‘nigger’ ("negro" ou “crioulo”), é uma das palavras usadas nos EUA para ofender e menosprezar as pessoas negras, outro termo usado é “negro” no sentido pejorativo de “preto”, pois o termo “negro” é aceito no Brasil, mas não nos EUA, que remete a raça negra, no sentido de que esta seria uma raça diferente da raça humana, defendido por muito tempo até que os cientistas chegassem a conclusão de que não é só ofensivo, mas uma violência verbal.

## DIÁLOGOS DOS PERSONAGENS

Neste tópico utilizarei alguns dados da narrativa e alguns discursos diretos de vários personagens que demonstram o ódio de maneira direta, o preconceito racial, a discriminação e a perseguição contra o povo negro de maneira geral. Os exemplos citados estão em *itálico* e numerados em ordem silábica, com traduções pessoais entre parenteses.

Enquanto os personagens discutem a respeito do ocorrido, colocando a culpa em Will Mayes, devido a sua cor, o barbeiro Hawkshaw é o único a defendê-lo e pedir aos demais que procurem saber os fatos antes de tudo. Hawkshaw tem certeza de que não foi ele que cometeu o crime. O narrador menciona que Hawkshaw era um homem de meia idade, magro, de pele parda com um rosto suave. Durante a discussão, é possível perceber a agressividade e o ódio na fala de Butch e McLendon contra o povo negro de maneira geral. McLendon liderou tropas na França e havia sido condecorado por valentia. Ambos tentam convencer os demais de que o povo negro é perigoso e deve ser punido, pois, a palavra de uma mulher branca seria, de acordo com eles, incorruptível, como nos exemplos abaixo, frases ditas por Butch e McLendon ao longo da parte I do conto:

Exemplo 1 — "Won't you take a white woman's word before a nigger's?" (Você não ouviria a palavra de uma mulher branca antes da palavra de um preto?)

Exemplo 2 — "Maybe you know who did it, then. Maybe you already got him out of town, you damn nigger-lover." (Talvez você saiba quem fez, então. Talvez você já o tenha pegado fora da cidade, seu puxa-saco de preto maldito)

Exemplo 3 — "Do you claim that anything excuses a nigger attacking a white woman? Do you mean to tell me you are a white man and you'll stand for it? You better go back North where you came from. The South don't want your kind here." (Você afirma que qualquer coisa justifica um preto atacar uma mulher branca? Você está querendo me dizer que é um homem branco e vai defender essa ideia? É melhor tu voltar para o Norte de onde você veio. O Sul não quer a tua laia aqui.)

Vale lembrar que o barbeiro não era do Norte, mas sim, nasceu e viveu toda sua vida na cidade onde se passa a história, contado pelo próprio personagem.

Exemplo 4 — "are you going to sit there and let a black son rape a white woman on the streets of Jefferson?" (você vai se sentar aí e deixar um preto estuprar uma mulher branca nas ruas de Jefferson?)

Exemplo 5 — "Did it really happen?" a third said. "Happen? What the hell difference does it make? Are you going to let the black sons get away with it until one really does it?" (Será que aconteceu mesmo? Um terceiro disse. Se aconteceu? Que diabos de diferença faz? Você vai deixar que esses pretos escapem até que um dia um realmente faça?)

Aqui podemos notar que McLendon não está preocupado com o fato de um estupro ter ocorrido ou não, e sim em querer passar uma “mensagem” ao povo negro através de Will Mayes.

Exemplo 6 — "Except it wasn't Will Mayes," [...] "I know Will Mayes. He's a good nigger. And I know Miss Minnie Cooper, too." (Só que não foi Will Mayes, eu conheço Will Mayes. Ele é um preto bom. E eu conheço a senhorita Minnie Cooper também.)

Hawkshaw consegue perpetuar um discurso preconceituoso, mesmo que não perceba, ao considerar Will um “bom preto”, ou seja, obediente e trabalhador sem questionar as ordens dadas pelos patrões, e não o considera nem como homem, mas alguém inferior, porém, vale lembrar que para a época do conto, essa era a realidade.

Exemplo 7 — "I don't believe Will Mayes did it," the barber said. "I know Will Mayes." (Eu não acredito que Will Mayes tenha feito, o barbeiro disse. Eu conheço Will Mayes)

Exemplo 8 — "I don't believe anybody did anything. I don't believe anything happened. I leave it to you fellows if them ladies that get old without getting married don't have notions that a man can't". (Eu não acredito que alguém tenha feito nada. Eu não acredito que algo tenha acontecido. Eu deixo por vocês camaradas se as

mulheres que ficam velhas sem terem se casado não tem noção de que um homem não pode...)

Exemplo 9 — "Find out the truth first. I know Will Mayes. It wasn't him. Let's get the sheriff and do this thing right." (Encontre a verdade primeiro. Eu conheço Will Mayes. Não foi ele. Vamos chamar o cherife e fazer isso direito.)

Exemplo 10 — "Boys, don't do that. Will Mayes never done it. I know." (Rapazes, não façam isso. Will Mayes nunca fez isso. Eu sei.)

Nesse exemplo, a expressão sublinhada "I know" aponta mais uma vez como este conto é ambíguo, poderíamos interpretar de duas formas: a primeira, o barbeiro sabe quem foi que cometeu o crime ou se o crime aconteceu de fato, e a segunda, ele só está afirmando com certeza pois confia em Will e acredita fielmente que o mesmo não seria capaz de um ato brutal como esse.

## RESULTADOS

'Dry September' é tão vago e incerto, que acaba provocando no leitor uma grande dúvida com relação aos acontecimentos, nada pode ser afirmado com precisão sobre o que teria acontecido de fato. A cidade está sem água por dois meses consecutivos, o calor e o vento quente, árido, provocando seca no solo e irritação nas pessoas é apontado por um dos personagens como a causa que poderia levar um homem a cometer tais crimes. As pessoas ficam naturalmente nervosas quando colocadas sob um clima de calor intenso e a falta d'água, no entanto, o personagem que aponta esse fator como causa para um homem "perder a sanidade" implica que a violência do suposto estuprador é justificável e, portanto, ele não estava pensando claramente devido ao calor extremo.

Butch e McLendon tentam intimidar os outros a ponto de que concordem com eles e os ajudem a capturar Will Mayes, esses dois personagens exercem uma forma de tortura psicológica com os outros personagens, ameaçando-os constantemente e reprimindo-os

caso discordem ou tentem defender Will. O elo em questão que une a discussão é o personagem negro, nada implica que o mesmo tenha se aproximado da senhorita Minnie Cooper, no entanto, a cor de sua pele é justificativa suficiente para que McLendon e Butch possam colocar em prática o que já queriam fazer, “dar um fim no negro” como lição para todos os outros, como forma de mantê-los com medo, e consequentemente, "comportados".

Minnie Cooper sofre com a questão do machismo ao tratarem da sua pessoa baseado no seu estado matrimonial ou a inexistência dele; Minnie notava que homem nenhum tinha interesse por ela, até o dia em que o boato do suposto estupro se espalhou pela cidade, quando a mesma saiu com suas amigas ao cinema, notou uma mudança, por onde passava, os homens olhavam para seu corpo. Minnie já havia se relacionado amorosamente com um banqueiro como citado anteriormente, no entanto, este acabou se afastando dela, talvez pelo fato de que as pessoas espalharam a notícia de que ela havia sido adúltera. O banqueiro ainda voltava a cidade no Natal nas festas de solteiros, enquanto Minnie sofria preconceito e repressões por ser solteira e sem filhos.

É possível notar também, que o barbeiro Hawkshaw, apesar de defender Will Mayes, acaba exercendo o preconceito racial contra o mesmo, ao se referir a ele como 'good nigger' (bom preto), levando o leitor a crer que o “bom preto” é aquele que se comporta e obedece aos seus “superiores”, não responde quando não é chamado nem ousaria se aproximar de uma mulher branca; nota-se também que Hawkshaw não se refere a Will como um “bom homem” (good man) mas sim como “bom preto”, definindo que ele não é nada mais que isso, mesmo que não perceba a conotação racista de seu discurso. Portanto, há na concepção de Hawkshaw, o “mau preto”, um indivíduo oposto de Will Mayes. Assim como Hawkshaw acaba agindo de maneira contraditória em relação a violência, por exemplo, ele é contra a agressão intencionada contra Will Mayes, porém, quando ele fica em pé segurando a navalha contra um cliente que está alterado, Hawkshaw apresenta uma posição de autodefesa e ao mesmo tempo, violenta.

A diferença de classes também faz com que seja possível notar certas críticas que Faulkner tentou, talvez, provocar com o seu conto, e exige reflexão por parte do leitor, afinal, a mulher não possui lugar nesse conto a não ser o de esposa e mãe, ou se não, a tia de Minnie (magra, pálida e infatigável), ou sua mãe (inválida), e que se uma mulher não está casada e com filhos até os quarenta anos de idade, ela só pode se tornar alcoólatra e histérica, eventualmente. Outro fator social é a questão de Will Mayes estar trabalhando em um sábado à noite, e todos os outros personagens não, isso implica que, mesmo após a guerra civil, os donos das grandes fazendas ainda são os que mantêm maior parte do lucro na cidade e comandam todos os outros considerados inferiores, como os negros. Minnie Cooper também sofre com a diferença de classe, quando suas amigas casadas com mais bens e economicamente bem estabelecidas a desprezam devido a sua condição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto é possível perceber que tanto Will Mayes quanto a senhorita Minnie Cooper foram julgados sem que houvesse uma devida investigação, ou seja, mesmo Will sendo inocente ele sofreria as consequências do crime, mesmo sem provas contra ele. A teoria de Bastos et al (2010) explica que, a violência é congênita, não é característica do lado animalesco presente no homem, aponta que a violência parte da racionalização de temas onde poder e controle entram em questão. A violência não pode ser tratada de maneira supérflua, na verdade, é uma característica "inextirpável da condição humana". E se, portanto, a violência é congênita, então não devemos permitir que ela siga seu fluxo dentro do ser humano? Esse é um argumento que tem servido de apoio e reforço às práticas cruéis na história da humanidade (BASTOS et al, 2010).

Os autores apontam para o termo que melhor reflete essa situação: o comodismo, e que não devemos permitir o fato da violência ser inerente, não devemos nos conformar e nos acomodar, e sim, segundo Bastos et al (2010, p. 41-42), "despertar estratégias de recondução da violência para destinos benéficos à existência". Sendo

assim, é notável que a violência não parte do lado bruto, selvagem e irracional do ser humano, mas ela é racionalizada para que possa ser colocada em prática com um propósito, ainda assim, essa natureza não é justificável. Tendo em vista que a preservação da vida e de relações de afeto são o que constituem uma base para uma sociedade mais pacífica e, quem sabe, capaz de racionalizar que a paz e o afeto são ações capazes de construir alicerces sólidos onde o ódio não tem vez.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera T.; PEREIRA, Vera W. (Org.). *Pesquisa em Letras*. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

BASTOS, Aguinaldo de; CABRAL, Alexandre Marques; REZENDE, Jonas. *Ontologia da Violência: o enigma da crueldade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 1965.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAULKNER, William. Dry September. *Collected Stories of William Faulkner*. Nova York: Random House, 1950.

MILICĂ, Iulia Andreea; CUZA, Alexandra Ioan. *Racial Violence in William Faulkner's Dry September and Harper Lee's To Kill a Mockingbird*. Romênia: Linguaculture (1), 2012.

TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 1939.

SILVA, João Carlos S. da. *Duas Nações Dentro de Uma*. Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2014 (41).



